

А. Ф. ЛОСЕВ • ПРОБЛЕМА СИМВОЛА И РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

А.Ф.ЛОСЕВ

ПРОБЛЕМА
СИМВОЛА
И
РЕАЛИСТИ-
ЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО



А.Ф.ЛОСЕВ

*Проблема
символа
и
реалисти-
ческое
искусство*



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1976

7

Л 79

Л $\frac{10507-145}{025(01)-76}$ 1-76

© Издательство «Искусство», 1976 г.

Введение

Всякий, кто достаточно занимался историей философии или эстетики, должен признать, что в процессе своего исследования он часто встречался с такими терминами, которые обычно считаются общепонятными и которые без всяких усилий обычно переводятся на всякий другой язык, оставаясь повсюду одним и тем же словом. До поры до времени эти термины мы и оставляем без всякого анализа; и если они встречаются в античной философии, то зачастую и очень долго при переводе их на новые языки мы так и оставляем их в греческом или латинском виде. Таковы, например, термины «структура», «элемент», «идея», «форма», «текст» и «контекст». Однако такого рода иллюзия общепонятности при исследовании античных текстов начинает мало-помалу разрушаться, так что исследователь принужден бывает расстаться с этой иллюзией и подвергнуть данный термин или понятие специальному историческому исследованию. К числу таких терминов как раз и относится «символ». Казалось бы, что может быть проще того, что *A* указывает на *B* и является его символом? Ведь всякий понимает, что государственный флаг, например, есть указание на данную страну, что темная туча есть предвестие дождя, который вот-вот пойдет, что хороший огород есть знак того, что за ним кто-нибудь усердно ухаживал. К сожалению, однако, история термина «символ» вполне разочаровывает нас в этой общепонятности, как бы нам ни говорили, что кашель есть символ простуды, и как бы хорошо это выражение ни понималось всеми. Уже при ближайшем рассмотрении оказывается, что символ, брать ли его именно в этой терминологической оболочке, как «символ», брать ли его как понятие, выраженное другими словами или совокупностью слов, есть одно из централь-

ных понятий философии и эстетики и требует для себя чрезвычайно кропотливого исследования. Мы в настоящее время, правда, в своей философии и гносеологии почти обходимся без такого, например, термина, как «символ». Но невозможно излагать одну современную философию и поэтику, не принимая во внимание их исторического происхождения. Что же касается истории философии, то там этот термин чрезвычайно насыщен, разнообразен, гибок и попадает в системах философии, совершенно не похожих друг на друга.

Понятие символа и в литературе и в искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий. Этот термин часто употребляется даже в самом обыкновенном бытовом смысле, когда вообще хотят сказать, что нечто одно указывает на нечто другое, то есть употребляют термин «символ» просто в смысле «знак». Почти все путают термин «символ» с такими терминами, как «аллегория», «эмблема», «персонификация», «тип», «миф» и т. д. И при всем этом все культурные языки мира неизменно пользуются этим термином и всячески его сохраняют, несмотря на десятки других терминов, которыми, казалось бы, вполне можно было его заменить. В математике — тоже «символы». В политике, когда хотят сказать, что нечто совершается не всерьез, не на самом деле, а только ради указания на возможность мирных или враждебных отношений, тоже говорят о «символических действиях».

В советской литературе исследование этого термина и понятия почти целиком отсутствует. Но для этого были свои важные причины, о которых подробнее мы скажем ниже. Необходимо, однако, иметь в виду то, что в последние полвека у большинства исследователей и критиков не возникало никакой потребности заниматься понятием символа. Правда, одно из довольно значительных течений в литературе и искусстве конца XIX и начала XX века именовало себя «символизмом», а его представители так и называли себя «символистами». Но это направление в литературе и искусстве большей частью понимало символ очень узко, а именно как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе посюстороннего мира. Естественно, что большинство критиков и логиков, особенно в период революции, не считали нужным пользоваться термином «символ», потому что тут уже не верили в потусторонний мир и в мистическом понимании символа мало кто нуждался. Это обстоятельство совсем

не способствовало тому, чтобы понятие символа было исследовано по его существу и вовсе не обязательно в субъективистском или мистическом смысле слова.

Нам представляется, что в настоящее время для логики, гносеологии и поэтики символисты давно уже отошли в историю и что уже давно наступило время дать анализ этого трудного понятия символа, без исследования которого многие эстетические теории и даже целые философские системы исторического прошлого не могут быть достаточно глубоко поняты и достаточно правильно изложены. С другой стороны, однако, и чисто объективистский анализ этого термина тоже нас не очень устраивает. Чтобы понять его во всей глубине, его необходимо перевести на язык современного философского и эстетического сознания, то есть определить как его здоровое зерно, так и всю историческую шелуху, которая очень часто прилипала к нему и еще до настоящего времени мешает нам произвести его научный анализ.

Очень много повредило выяснению понятия символа два обстоятельства.

Первое обстоятельство — это плехановская теория иероглифов. Г. В. Плеханов утверждал, что наши ощущения и представления вовсе не являются отражением объективного мира, а субъективными символами, не дающими никакого точного представления о материальном мире. По Плеханову выходило так, что всякий символ обязательно субъективен и ничего не дает для познания объективной действительности. В. И. Ленин достойным образом ниспроверг эту субъективистскую позицию Плеханова*, требуя либо совсем не употреблять термина «символ», либо употреблять его для целей объективной науки и философии. К «символу» во многих кругах установилось небрежное, а лучше сказать, прямо отрицательное отношение. Всякое учение о символе многие стали понимать не только идеалистически, но и субъективистски, агностически. Получилось так, что кто не хочет признавать объективного мира или его признает, но не признает его познаваемости, обязательно должен пользоваться «символом» как своим основным термином, а кто пользуется термином «символ», тот обязательно — субъективист и агностик. Действительно, чисто субъективистское понимание символа противоре-

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 244—251. Ср.: М. Ярошевский, Иероглифов теория.— «Философская энциклопедия», т. 2, 1962, стр. 239—240.

чит всякому здравому смыслу; и в этом отношении ему не место ни в общей философии, ни в теории литературы и искусства. Однако изучение истории этого термина и этого понятия свидетельствует о том, что плехановский иероглифизм в данном случае есть, можно сказать, только исключение, а подлинное понимание символа — совсем иное.

Другое обстоятельство, которое за последние десятилетия все время приводило термины «символ» или «символизм» к полной дискредитации, — это деятельность многих из тех писателей, которые, начиная с последней четверти XX века, специально именовали себя «символистами», а свое направление «символизмом». Направление это было не только по самому существу своему чрезвычайно консервативным, но оно не сумело разъяснить и сформулировать даже и то положительное, что заключалось в их теории символизма. Если взять, например, русский или французский символизм, то на протяжении столетия здесь не нашлось ни одного автора, который бы дал развернутую теорию символа, если не считать отдельных замечаний или небольших рассуждений. А поскольку этот символизм был явлением слишком рафинированным и малопопулярным в широких кругах, то и сам термин «символизм» тоже оказался малопопулярным, почти неизученным и, с точки зрения большинства читателей, попросту ненужным и отрицательным. Однако и здесь история эстетических учений протестует против столь узкого и столь мало проанализированного понятия символа, которое мы находим в символизме недавних десятилетий. Понятие символа, как это показывает история науки, — чрезвычайно широкое и разнообразное, а в известном смысле даже и необходимое как для науки, так и для искусства, и притом не в случае какого-нибудь отсталого их состояния, но на ступенях их передового и цветущего развития. Здесь пужно отказаться не только от иероглифов Плеханова, но и вообще от всякой теоретической узости и рассматривать этот предмет просто по его существу, рассматривать *исторически* и рассматривать *свободно теоретически*.

В. И. Ленин писал относительно символов, что «против них вообще ничего иметь нельзя». «Но «против всякой символики» надо сказать, что она иногда является «удобным средством обойтись без того, чтобы охватить, указать, оправдать определения понятий» (Begriffsbestimmungen). А именно в этом дело философии»*.

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 108.

Необходимо отчетливейшим образом усвоить себе теорию символов или, вернее, ее критику у В. И. Ленина. *Вся работа В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» пронизана пафосом борьбы с тем символизмом, который в период написания этой работы Лениным был чрезвычайно силен в физике, математике и других науках и который под влиянием Маха и Авенариуса оказывался довольно популярной теорией именно у естественников. Эти последние хотели во что бы то ни стало отказаться от обязательного признания объективного мира или, вернее, просто не принимать его во внимание.*

Рассуждали так. Существует мир или не существует, это ваше личное дело; и думайте здесь как хотите. Что же касается нас, естественников, то нам важно только то, что находится в наших чувственных восприятиях, и притом в настоящую минуту; все эти законы природы, да и сама природа, не больше как комплекс человеческих ощущений, которые вчера были одни, сегодня другие, а завтра будут третьи, и так до бесконечности. Истины нет, а имеются только субъективные образы, гипотезы, уравнения, фикции, символы.

Ленин прекрасно понимал, что такого рода философия является полным искажением обыкновенного, естественного и чисто человеческого опыта. Этот последний всегда говорил, говорит и будет говорить, что мы хотя и не обладаем абсолютной истиной, но всегда к ней стремимся и что научные конструкции вовсе не являются только нашей иллюзией, только нашими фикциями, созданными якобы только «для удобства» самого мышления, и вовсе не являются только *субъективными символами*. Вот против этого рода субъективистского символизма и направлено острое ленинской критики.

В указанной работе Ленин очень часто возвращается к этой противоестественной, фиктивно-иллюзионистской гносеологии*. Известный математик А. Пуанкаре так и говорил, что законы природы создаются нами только для «удобства» нашей собственной мысли. Мог ли Ленин оставить такого рода заявление без своей критики?

Ленин вовсе не против разумного употребления термина «символ». Но если этот термин употребляется так, что и вся природа и весь мир оказываются только нашими субъективными представлениями, то Ленин самым решитель-

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 271, 287, 291, 295, 304, 308, 369.

и́м образом отвергал такого рода символы и такого рода символизм. Ленин пишет: «...Мах признает здесь прямо, что вещи или тела суть комплексы ощущений, и что он вполне отчетливо противопоставляет свою философскую точку зрения противоположной теории, по которой ощущения суть «символы» вещей (точнее было бы сказать: образы или отображения вещей). Эта последняя теория есть *философский материализм*»*. Из этих слов Ленина делается совершенно очевидным то, что Ленин, как это и было указано у нас выше, вовсе не против употребления термина «символ». Однако он требовал одного, а именно, чтобы символы были *отражением объективно существующего и становящегося мира*. В этом смысле можно даже и совсем не пользоваться термином «символ», как не пользовался им, например, Энгельс, употреблявший вместо него такие термины, как «образ», «картина» или «отображение». Другими словами, символы в науке или в искусстве не должны превращать природу и весь объективный мир тоже в простые субъективистские символы. «Все грани в природе условны, относительно, подвижны, выражают приближение нашего ума к познанию материи, — но это нисколько не доказывает, чтобы природа, материя сама была символом, условным знаком, т. е. продуктом нашего ума»**. Запомним это раз и навсегда. Иначе все наше изучение мирового символизма, от первобытного мышления и до наших дней, останется пустым и бесполезным занятием.

Если мы условимся понимать под символом прежде всего отражение объективной действительности, а уже потом все остальное, то этого остального наберется довольно много. Так, например, М. Горький связывает возникновение мировых символов в искусстве и литературе с творчеством широких народных масс. Для него это — результат *огромных обобщений действительности, до которых доходит общенародное творчество*.

У М. Горького имеются такие суждения о символе. В своем рассуждении о гармонии между идеей и формой он пишет: «Гармония эта, в свою очередь, вызвана к жизни целостностью коллективного мышления, в процессе коего внешняя форма была существенной частью эпической мысли, слово всегда являлось символом, то есть речение возбуждало в фантазии народа ряд живых образов и пред-

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 34.

** Там же, стр. 298 (ср. стр. 330).

ставлений, в которые он облакал свои понятия»*. «Только при условии сплошного мышления всего народа возможно создать столь широкие обобщения, гениальные символы, каковы Прометей, Сатана, Геракл, Святогор, Илья, Микула и сотни других гигантских обобщений жизненного опыта народа»**. «Спор человека с богами вызывает к жизни грандиозный образ Прометея, гения человечества, и здесь народное творчество гордо возносится на высоту величайшего символа веры, в этом образе народ вскрывает свои великие цели и сознание своего равенства богам»***.

Итак, М. Горький понимает символ как функцию объективной действительности, возникающую в результате максимально обобщающего эту действительность коллективного творчества народных масс, в результате того специфического мышления, которое охватывает иной раз целые народы, целые исторические периоды, целые социально-исторические сдвиги. Если кто-нибудь заинтересуется вопросом о том, как постепенно расширялось понятие символа, тот должен в первую очередь просмотреть те определения символа, которые даются у нас ниже, в § 1 нашей библиографии, где приводятся прежде всего такие общие издания, как энциклопедии и словари.

Если взять русские энциклопедии и словари XVIII и XIX веков, то, в основном, символ здесь понимается просто как знак, без дальнейших разъяснений. Но уже в энциклопедии Брокгауза — Ефрона замечается большое расширение тех горизонтов, в которых символ может и должен употребляться. Минуем символизм как специфическое направление в литературе и искусстве конца XIX и начала XX века. Однако уже и здесь термин «символ» достиг такого смыслового расширения, что А. Белый в 1910 году насчитывал двадцать три разных определения этого термина (ниже, стр. 323).

Но если не угодно доходить до такого логического расчленения, то мы сейчас приведем пример новейшего рассуждения о символе, где символ тоже понимается достаточно глубоко и сложно, и к тому же это понимание принадлежит одному из крупнейших советских деятелей просвещения. Именно А. В. Луначарский в своих лекциях «История западноевропейской литературы в ее важнейших

* М. Горький, Разрушение личности.— Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, М., 1953, стр. 27.

** Там же.

*** Там же, стр. 29.

моментах» пишет: «Что такое символ? Символ в искусстве — чрезвычайно важное понятие. Художник очень большой объем чувств, какую-нибудь широчайшую идею, какой-нибудь мировой факт хочет передать вам наглядно, передать образно, чувственно, не при помощи абстрактной мысли, а в каком-то страшно конкретном, непосредственно действующем на ваше воображение и сердце образе. Как же это сделать? Это можно сделать, только подыскав такие образы и сочетания образов, которые могут быть конкретно представлены в некоторой картине, но значат гораздо больше того, что они непосредственно собой представляют. Когда, например, Эсхил говорит вам, что бог Зевс приковал к скале Прометея за то, что этот человек, слишком мудрый, слишком много провидевший, украл для своих собратьев огонь с неба и этим самым сделал их способными противостоять богам — вы понимаете, что никакого Прометея не было, как не было и Зевса, но что здесь в образах представлена вечная борьба человеческого разума со стихийными силами. Разум человека делает технические завоевания, открывает тайны природы в непрерывной борьбе, чреватой для него страданиями и опасностями. Но человек не хочет отказаться от права Прометея-провидца, ибо с этим орудием борьбы в руках, с огнем (техника), он рассчитывает на полную победу. Вот это называется символом. Когда вы в трагедии «Прометей» слышите полный силы разговор героя с лицом, олицетворяющим тупую власть, рок, силу безличную, то вы прекрасно понимаете, о чем здесь идет речь, и ярче, горячее чувствуете эту великую вечную борьбу.

Каждый раз, когда поэт имеет в виду очень большое явление, он подвергается опасности подменить искусство, поэзию политическим мышлением, дидактикой, риторикой, всяким непоэтическим материалом. И чтобы вернуться к образам, ему приходится употреблять символы. Такой символизм хорош. Таков символизм «Фауста» Гёте, таков символизм многих наиболее великих произведений литературы всех времен, вплоть до нашего времени, в произведениях, заряженных чрезвычайно большим содержанием»*.

Если представить в расчлененно логическом виде все те основные моменты символа, которые А. В. Луначарский имеет здесь в виду, то этих моментов окажется не двадцать три, а даже гораздо больше. Вместе с тем отпадает и необходимость понимать символ так, как понимали его симво-

* А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 4, М., 1964, стр. 335—336.

листы, специфическое направление в литературе и искусстве конца XIX и начала XX века. Это узкосимволистское понимание символа А. В. Луначарский тут же подвергает критике, называет его декадентским и противопоставляет его пониманию общехудожественному*. Кроме того, в этих рассуждениях А. В. Луначарского проскальзывает еще и тот важный момент определения, который не сводится даже и на просто функцию действительности, но является такой функцией действительности, которая обратно действует на действительность с целью ее переделывания и прогрессивно-творческого пересоздания.

Сделаем еще одно замечание, прежде чем перейти к положительной теории символа, как ее можно было бы мыслить на основах марксистско-ленинской теории. То, что субъективистски-символистская теория нас не устраивает, об этом сказано у нас достаточно. Но есть еще один враг для объективной теории символа, опирающийся на тот очевидный факт, что никакой символ нельзя только расчленять, только анализировать и что в нем обязательно присутствует также и то, уже неаналитическое, выражением чего и является символ. Повторяем, это очевидно. Однако в погоне за объективной предметностью символа никак нельзя игнорировать структуру самого символа. Надо уметь анализизм совмещать с тем синтетизмом, без которого вообще нельзя понимать символ как функцию действительности. По этому поводу С. С. Аверинцев в своей статье «Символ» пишет: «Экзистенциалистская философия М. Хайдеггера вообще снимает проблему аналитической интерпретации символики поэзии во имя «чистого присутствия стихотворения»: «Тайну мы познаем никоим образом не через то, что мы ее разоблачаем и расчленяем, но единственно через то, что мы сохраняем тайну как тайну» («Erläuterungen zu Hölderlins Gedicht», Fr./am M., 1951, S. 8, 23). Этот антианализизм имеет основания в объективной природе символа и может быть «снят» лишь в такой позитивной теории символа, которая сумела бы вполне учесть его рациональные и иррациональные аспекты, не мистифицируя последних. Именно к такого рода позитивной теории символа и необходимо нам в настоящее время стремиться.

Вступив на путь свободного теоретико-исторического исследования, мы сразу же убеждаемся, что понятие сим-

* А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 4, стр. 336.

вола весьма близко подходит к другим соседним понятиям и часто настолько близко, что становится весьма тонкой работой отличать его от этих соседних категорий. Но, собственно говоря, так оно и должно быть в истории. То, что мы теоретически выделили и противопоставили другому, фактически, в реально-исторических произведениях науки, литературы и искусства, оказывается тесно переплетенным со своими противоположностями и часто в них переходящим. Знаменитые идеи Платона или перводвигатель Аристотеля при ближайшем их рассмотрении оказываются не чем иным, как именно символами. Монадология Лейбница или персонализм Тейхмюллера, несомненно, в основе своей символичны. С другой стороны, такой позитивист, как И. Тэн, понимавший прекрасное как идею, видимую через темперамент, безусловно пользовался понятием символа. «Творческая эволюция» А. Бергсона и весь фрейдизм — насквозь символичны, хотя соответствующие авторы и избегают употреблять термин «символ». Учение Г. Кюгена и П. Наторпа о гипотезе, методе и законе — тоже есть, по существу, символизм, а Э. Гуссерлю помешала быть символистом только его чересчур созерцательная теория эйдоса.

Все это не значит, что исторически слитые в то или иное единство противоположности не должны нами противопоставляться логически. Наоборот, только четкое логическое противоположение того, что противоположно, только оно и может стать базой для понимания фактического переплетения противоположностей в истории. Поэтому четкая логика и теоретическая диалектика символа никак не должны нас утрашивать, а, наоборот, должны помогать понимать историческую действительность.

Предварительно можно сказать, что к сущности символа относится то, что никогда не является прямой данностью вещи, или действительности, но ее *заданностью*, не самой вещью, или действительностью, как порождением, но ее *порождающим принципом*, не ее предложением, но ее *предположением*, ее полаганием. Выражаясь чисто математически, символ является не просто функцией (или отражением) вещи, но функция эта разложима здесь в бесконечный ряд, так что, обладая символом вещи, мы, в сущности говоря, обладаем бесконечным числом разных отражений, или выражений вещи, могущих выразить эту вещь с любой точностью и с любым приближением к данной функции вещи.

Другой весьма важной математической моделью для

построения понятия «символ» является *извлечение корня*, не выразимое при помощи конечного числа арифметических знаков. Так, например, извлечение квадратного корня из числа 2 или из числа 3 никогда не может прийти к окончательному результату, поскольку квадратный корень из этих чисел, как говорят, «не извлекается». Мы получаем здесь в качестве корня одну целую единицу и еще бесконечное количество десятичных знаков. Сколько бы мы ни вычисляли этих десятичных знаков, мы никогда не получим точного квадратного корня из 2 или из 3. Чем больше мы вычислим этих десятичных знаков, тем наш корень получит более точное значение. Но в окончательном смысле только бесконечное количество десятичных знаков могло бы нам дать точное представление об этом корне. Тем не менее здесь решающую роль играет одно обстоятельство: эти десятичные знаки возникают не как попало, не случайно, не хаотично, но в силу определенного закона и в виде определенной системы. Этот закон и эту систему наши школьники прекрасно знают, когда начинают вычислять квадратный корень из 2 или из 3. Ведь имеется определенное правило для получения любого количества десятичных знаков в данном случае. Значит, и возникновение последних подчинено определенному закону, определенной системе. Бесконечного количества десятичных знаков мы получить не можем. Но все-таки достаточно уже школьной математики, чтобы понять, что же такое этот квадратный корень из 2 или из 3. И всякий школьник, прошедший основы математики в средней школе, прекрасно оперирует с этими иррациональными величинами, не хуже, чем с рациональными, поскольку для иррациональных величин существуют свои особые правила. Вот символ и является такого рода *заданием*, которое невозможно вычислить точно и осуществить при помощи конечного количества величин. И тем не менее он есть нечто совершенно точное, абсолютно закономерное и в идеальнейшем смысле слова системное.

К несчастью, пошлые предрассудки обыденного мышления заставляют пугаться таких терминов, как «иррациональное число». Тут уж часто оказывается бессильной даже точнейшая математика. Однако сейчас мы покажем, что иррациональность не только есть нечто закономерно мыслимое и системное наряду с рациональными величинами, но что она есть также и нечто вполне видимое, физически видимое, физически осязаемое, хотя, правда, математики об этом не очень любят говорить.

Возьмите геометрическую фигуру — квадрат — и представьте себе, что каждая сторона этого квадрата равняется единице. Тогда опять-таки уже школьник бойко вычислит вам диагональ этого квадрата. Согласно известной теореме, диагональ квадрата со сторонами, равными единице, есть не что иное, как квадратный корень из 2. После этого я вас спрошу: видите ли вы своими глазами эту диагональ или не видите? Если у вас нормальные глаза, то, конечно, вы *видите* эту диагональ. А ведь она есть нечто иррациональное. Точно так же если вы имеете круг с определенным радиусом, то уже школьный учебник трактует о том, что такое окружность круга и что такое площадь круга. Окружность круга есть $2\pi R$, где R есть величина радиуса, а π есть особого рода число, тоже не выразимое в конечных арифметических знаках, но по своей структуре гораздо более сложное, чем даже иррациональная величина. Также при помощи конечно измеряемого радиуса можно получить и площадь круга: πR^2 . И я опять спрошу: видите ли вы своими физическими глазами эту окружность круга и эту площадь круга, образованную при помощи конечного радиуса? Конечно, видите. Но в таком случае вы мне не говорите, что иррациональные или трансцендентные величины не видимы. Они великолепно видимы, как бы тут ни возмущался обывательский рас-судок.

Точно так же и символ вполне видим и вполне осязаем, хотя в него входят иррациональные и трансцендентные величины. И поэтому иррациональный и трансцендентный (в математическом смысле) символ не только не мешает реализму отражения объективных вещей в человеческом сознании, не только не мешает образному отображению этих величин в действительности с целью ее закономерного и системного изучения и сознательно-творческого ее переделывания, но это отражение и обратное отображение только и возможно при помощи иррациональных и трансцендентных моментов. Тот довод, что это происходит только в математике, а в действительности ничего подобного нет, явно продиктован последовательным и выраженным субъективизмом. Почему же Лавуазье вычислил существование Нептуна и появление его в определенном момент времени в определенном месте небесного свода, отнюдь не наблюдая самого Нептуна, а только чисто механически? Значит, и математика вполне реалистична, хотя отражает она не только поверхностные, но и глубинные структуры действительности. В этом смысле

нет никакой возможности противопоставлять математическое извлечение «неизвлекаемого корня» предлагаемой здесь нами теории символа.

Не нужно удивляться тому, что в понятии символа мы выдвигаем на первый план закономерное разложение той или иной модели в бесконечный ряд ее перевоплощений или ее отдельных моментов, то более, то менее близких между собою. Дело в том, что изучение огромной литературы о символе с большой принудительностью заставляет находить специфику символа именно в этом. Прочие моменты символа всегда так или иначе совпадают у теоретиков, не говоря уже о художниках-практиках и не говоря уже об обыденном словоупотреблении, то с аллегорией, то с эмблемой, то с метафорой, то с типом, то просто с условным обозначением вообще и т. д. и т. д. Насколько нам удалось заметить, именно эта черта, то есть модельное и закономерное, системное разложение той или иной обобщенной функции действительности в бесконечный ряд частных и единичностей, как раз и является наиболее оригинальной чертой в понятии символа. Не вводя этого момента в символ, будет очень трудно разграничить символ от других, соседних категорий литературоведения и искусствоведения. Не нужно удивляться также и тому, что наиболее точное учение о разложении функции в бесконечный ряд принадлежит математике. Ведь это соответствует исключительному положению данной науки среди прочих. Здесь вполне научные и вполне точные категории, которые в других областях и менее научны и менее точны. Но это только вполне естественно в связи с переходом от чисел и количеств самих по себе к пестрейшему и богатейшему разнообразию жизни. И тем не менее пусть менее научно и менее точно, пусть более размазанно, гораздо менее четко, а часто и вполне диффузно, но в глубине символического образа тот, кто его создает или воспринимает, мыслит в идеале именно четкое математическое разложение функции в бесконечный ряд приближений, для которых эта функция вещи или жизни является моделью, образцом, принципом, законом или методом конструирования. Художник может эту модель и не сознавать. Это совершенно не важно. А сознавая ее, художник может дать ей неточное название. Это тоже не важно. Для правильного осознания такой творящей модели, *прообраза* или *праобраза* данного художественного произведения существуют целые науки, а именно история и теория искусства, и существует также литературная и художественная критика.

Здесь необходимо сделать одно важное замечание. Узнав, что понятие символа мы строим при помощи математических теорий, обыденный рассудок сразу же сделает одну непоправимую ошибку, а именно: будет думать, что всякий поэтический или мифологический символ мы хотим превратить только в одну математическую конструкцию и тем самым превратить художественное произведение в нечто только количественное, то есть по своему содержанию пустое и абстрактное. Думать так — значило бы не понимать выдвигаемой нами теории символа. Ведь математические конструкции мы вовсе не собираемся осуществлять и о веществе в буквальном смысле слова. Ведь раз уж говорить о нашей обыденной жизни, то в этой последней мы никогда не можем найти того идеального круга и той идеально построенной окружности, которыми оперирует геометрическая наука. Круги и окружности, с которыми мы встречаемся в жизни, всегда отличаются какими-нибудь неправильностями. И тем не менее если мы не знаем, что такое круг вообще, то есть идеальный геометрический круг, мы вообще не сможем никакой вещественный предмет оценить как круглый. Сказав: «Карманные часы имеют круглый вид», мы уже отождествили единичность данного предмета с его общим понятием, а именно с круглым видом, с кругом. Нельзя сказать «Иван есть человек», если мы не знаем, каков есть человек как общее понятие. И если мы здесь употребляем слово «есть», то это значит, что никакое самое простое суждение не обходится без отождествления единичного с общим. Поэтому зачем же говорить, что, согласно нашей теории, в символе нет ничего единичного, а есть только общее понятие, да притом еще и чисто количественное? Ниже мы остановимся на анализе ряда символов. Мы укажем, например, на значение символа Медного Всадника у Пушкина. Что же в нем количественного? И что в нем вообще математического? В буквальном смысле — ровно ничего. И тем не менее этот Медный Всадник только потому и является у Пушкина символом, что он оказывается общим законом для возникновения бесчисленного количества отдельных единичностей. Но в таком случае я ищу: где же в науках дано точнейшее изображение той или иной общности в виде ее бесчисленных воплощений, но таких, которые не возникают как-нибудь случайно, но все охвачены единым законом своего возникновения. Здесь я и наталкиваюсь на такие математические конструкции, как разложение функции в бесконечный ряд или как извлечение иррационального

корня. Подобного рода математические конструкции нужно считать только моделями, только идеальными первообразами, только принципами действительности, а не самой действительностью. Общеизвестная скульптура, изображающая Медного Всадника, — это не просто число, и не просто количество, и не просто величина, которая была бы равнодушна к своему содержанию. Это — вполне вещественная, вполне личная, вполне общественная, вполне историческая и, словом, вполне реально осуществленная совокупность разного рода признаков, трактованных как такая модель действительности, которая делает понятными и все единичности, необходимо из нее вытекающие и системно ей подчиненные.

Таким образом, математическая конструкция есть только предельно ясный образ символизации, воплощаемой в действительности не в буквальном смысле субстанциально, но направляюще и перспективно, то есть обязательно регулятивно. При оценке символической образности мы привлекаем математику *отнюдь не количественно конститутивно*, но только *творчески регулятивно*.

В связи с этим необходимо сказать, что поскольку символ всегда есть не прямая выраженность вещи, не простое ее идейно-образное отражение, то во всяком символе всегда скрывается как бы некоторого рода загадочность или таинственность, которую еще нужно разгадать. На самом же деле в символе несколько не больше таинственного, чем вообще во всех аналогичных идейно-образных конструкциях действительности, вроде поэтического образа, аллегории, олицетворения, метафоры, типа и пр. Можно сказать только то, что символ вещи, хотя он, вообще говоря, и является ее отражением, на самом деле содержит в себе гораздо больше, чем сама вещь в ее непосредственном явлении. Ведь каждую вещь мы видим такой, какой она является в данный момент, в момент нашего ее рассматривания. Что же касается символа вещи, то он в скрытой форме содержит в себе все вообще возможные проявления вещи. Эта его чрезвычайная обобщенность и идейная насыщенность и делает его для нашего сознания как бы чем-то загадочным. Но, как мы увидим ниже, «Пророк» или «Бесы» Пушкина, сконструированные при помощи символической образности, несколько не более загадочны и таинственны, чем такие стихотворения, как «Зимнее утро» или «На холмах Грузии», которые не пользуются символами, но поэтическая образность которых тоже достаточно сложна и загадочна как для читателя, так и для критика.

Термин «символ» происходит от греческого слова «symbolon», что значит «знак», «примета», «признак», «пароль», «сигнал», «предзнаменование», «договор в области торговых отношений между государствами». Может быть, имеет смысл привести также греческий глагол «symballō» одного корня с предыдущим словом, означающий: «сбрасываю в одно место», «сливаю», «соединяю», «сшибаю», «сталкиваю», «сравниваю», «обдумываю», «закрываю», «встречаю», «улаживаюсь». Этимология этих греческих слов указывает на совпадение двух планов действительности, а именно на то, что символ имеет значение не сам по себе, но как арена встречи известных конструкций сознания с тем или другим возможным предметом этого сознания. Значение этих греческих слов в истории философии и эстетики отличается настолько большой спутанностью и неясностью, что почти каждый автор понимает их по-своему, путая то с «аллегорией», то просто со «знаком», то с «художественным образом», то с «лицедействием», то с «эмблемой», то с «выражением» и т. д. и т. д. Тем не менее языковое сознание всех культурных народов, как мы сказали выше, упорнейшим образом пользуется этим термином, хотя, казалось бы, ввиду указанных нами синонимов, он совершенно излишен. И уже одно это заставляет нас пристально изучать этот термин и это понятие и разыскивать в нем то оригинальное, чего нет в его столь многочисленных синонимах.

Нам представляется необходимым, поскольку символ относится и к области теории познания и к области искусствознания, использовать ту кратчайшую и очевиднейшую схему, которую В. И. Ленин предлагает для понимания того, что такое процесс познания. По В. И. Ленину, процесс познания начинается от живого чувственного созерцания действительности, идет к абстрактному мышлению и заканчивается практикой*. Как раз эти ступени мы и находим в символе, когда он трактуется в своей связи с объективной действительностью.

Здесь прежде всего необходимо обратить внимание на то, что многие категории нашего мышления, взятые сами по себе, являются абстракциями, но, взятые совокупно, дают уже новое качество, вполне конкретное и несводимое на предшествующие абстрактные категории. Так, по Ленину, сущность и явления, конечно, различаются. Тем не

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 152—153.

менее сущность является, то есть проявляется, а явление существенно. Тем не менее, взятая сама по себе, она не есть ни только сущность, ни только явление. В сравнении с этими абстрактными категориями, она есть уже некоторого рода *новое качество*, в котором неразличимо слились сущность и явление. Вещь есть именно вещь, а не что-нибудь другое. Таковы же категории мышления и ощущения. В своем абстрактном виде они раздельны, а в конкретном человеческом познании они сливаются в одно целое. Таковы же категории прерывности и непрерывности. Конечно, в своем абстрактном виде они опять-таки вполне различны. Но если мы возьмем такую, например, конкретную область, как движение, которое есть всегда переход от одной точки к другой точке, то, поскольку во всяком движении существуют прерывные точки, оно прерывно; но поскольку в нем всегда необходим переход, то движение также непрерывно. Если мы приучим себя к этой диалектике, основанной на законе единства и борьбы противоположностей, то и понятие символа не представит для нас никаких непреодолимых трудностей. Однако здесь необходимо исходить из ленинского учения о процессе человеческого познания в его целом. Ведь если символ есть функция самой действительности, но такая, которая, будучи обращена опять к той же действительности, позволяет понять ее в уже расчлененном и творчески преобразованном виде, то символ обладает для нас прежде всего огромной познавательной силой. Поэтому и нужно иметь в виду общее учение Ленина о диалектических ступенях познавательного процесса. Тогда будет ясна также и диалектика самого символа.

В известном месте из «Философских тетрадей» В. И. Ленин рисует познавательный процесс в его переходе от живого созерцания к абстрактному мышлению и к его завершению в области человеческой практики. Практика, таким образом, мыслится у Ленина не отдельно от восприятия и мышления, но как их завершение. Попав в человеческое сознание в виде чувственного образа, всякая вещь проходит обработку при помощи абстрактного мышления, а затем, после практической проверки и обработки, она опять возвращается в область материальной действительности и является фактором ее развития, но фактором уже научно обработанным, очищенным от всяких случайностей и орудием переделывания и творческого созидания новых сторон действительности.

Всякий символ, во-первых, есть живое отражение действительности, во-вторых, он подвергается той или иной

мыслительной обработке и, в-третьих, он становится острейшим орудием переделывания самой действительности. Если читатель это запомнит, то никакое разнообразие и пестрота, никакие исторические случайности и шелуха, никакие сложности и запутанности мировой символики не смогут его испугать. Он всегда будет отдавать себе научный отчет в том, насколько приближается данная теория символа к истинному пониманию символа и насколько она от него отходит и если отходит, то в чем именно отходит. Не имея такой отчетливой позиции в голове, не стоит и бросаться в это безбрежное море мировой символики.

Может быть, для ясности формулировок не худо будет словами Ленина выразить здесь те диалектические синтезы или те единства противоположностей, без чего нельзя составить себе правильного представления о символе.

1) Прежде всего, необходимо яснейшим образом понимать, что такое мышление, по Ленину, в его существе. Здесь нужно отбросить все банальные и обывательские представления об этом предмете; и тут мало будет говорить, что мышление отражает действительность, как это думает обыватель. Мышление, по Ленину, возникает в результате *диалектической необходимости как синтез природы и сознания*. Ленин так и пишет: «Познание есть отражение человеком природы. Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда абстракций, формирования, образования понятий, законов etc.; каковы понятия, законы etc. (мышление, наука — «логическая идея») и *охватывают* условно, приблизительно универсальную закономерность вечно движущейся и развивающейся природы. Тут *действительно*, объективно *три* члена: 1) природа; 2) познание человека = *мозг* человека (как высший продукт той же природы) и 3) форма отражения природы в познании человека, эта форма и есть понятия, законы, категории etc. Человек не может охватить = отразить = отобразить природы *всей*, полностью, ее «непосредственной цельности», он может лишь *вечно* приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, законы, научную картину мира и т. д. и т. п.»*.

Таким образом, мышление есть прежде всего отражение действительности, *отражение в понятиях*, которые если и не могут объять действительности в целом, то во всяком случае могут вечно приближаться к этому охвату. И эта

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 163—164.

необходимость мысли — диалектическая: «Диалектичен не только переход от материи к сознанию, но и от ощущения к мысли...» *. В этом смысле понятия вовсе не только субъективны, но и объективны: «Человеческие понятия субъективны в своей абстрактности, оторванности, но объективны в целом, в процессе, в итоге, в тенденции, в источнике» **.

Следовательно, мышление, по Ленину, не есть и ни просто объект и ни просто субъект, но — то, в чем они объединяются. И мышление не есть просто отражение действительности, но и не создание этой действительности, а есть нечто среднее между тем и другим, и потому высшее. И, наконец, мышление не охватывает всей действительности в целом, но и не является чем-то отъединенным от нее. И синтезом в данном случае является то, что *мышление вечно стремится к охвату действительности*. Итак, понятие действительности есть более или менее приблизительный ее символ.

2) Далее, понятие не просто отражает бытие, но оно обладает еще такой спецификой, какой нет ни в каких других отражениях бытия. А именно, оно отражает действительность в том смысле, что ухватывает *сущность явления*. «Понятие (познание) в бытии (в непосредственных явлениях) открывает сущность (закон причины, тождества, различия etc.) — таков действительно *общий ход* всего человеческого познания (всей науки) вообще» ***. «Мысль человека бесконечно углубляется от явления к сущности, от сущности первого, так сказать, порядка, к сущности второго порядка и т. д. *без конца*» ****. Таким образом, мышление представляет собою двойное совпадение противоположностей. С одной стороны, оно есть совпадение явления и сущности. С другой же стороны, будучи каждый раз конечным в каждом своем построении, оно в то же самое время есть еще и бесконечное становление и углубление от одной сущности к другой. Здесь Ленин не употребляет слова «символ». Но на основании предыдущего мы должны сказать, что если символ на что-нибудь указывает, то он необходимо должен быть именно сущностью в отношении отражаемого им объективного явления; и, кроме того, это совпадение сущности и явления не мертво, не неподвижно, а представляет собою *бесконечный процесс*.

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 256.

** Там же, стр. 190.

*** Там же, стр. 298.

**** Там же, стр. 227.

3) Формулируем более подробно этот бесконечный процесс, которым отличается мышление. Прежде всего, этот процесс становления, если только понимать его диалектически, оказывается совмещением *непрерывного* становления и обязательных *прерывных скачков*. Одно только чистое становление превратило бы стихию мышления в нечто неразличимое и сплошное, то есть в нечто иррациональное, о котором ничего нельзя было бы сказать и, следовательно, нельзя было бы сказать даже и того, что оно есть именно становление, а не что-нибудь другое. Однако невозможно свести мыслительное становление также и на одни прерывные точки, потому что в этом случае не было бы перехода от одного момента мышления к другому его моменту и все мышление распалось бы на дискретные одна в отношении к другой точки, мертвые и неподвижные.

«Чем отличается диалектический переход от недиалектического? Скачком. Противоречивостью. Перерывом постепенности. Единством (тождеством) бытия и небытия» *. Поэтому мышление есть вовсе не только переход, но такой переход от одного момента к другому, когда предыдущий момент отрицается и снимается, а в то же самое время он и остается в последующем, так что переход в мышлении есть не что иное, как именно *развитие*. С одной стороны, «понятия не неподвижны, а — сами по себе, по своей природе = переход» **. С другой же стороны, «не голое отрицание, не зряшное отрицание, не скептическое отрицание, колебание, сомнение характерно и существенно в диалектике, — которая, несомненно, содержит в себе элемент отрицания, и притом как важнейший свой момент, — нет, а отрицание как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного, т. е. без всяких колебаний, без всякой эклектики» ***.

4) Это совмещение прерывности и непрерывности в мышлении и это совмещение утверждения и отрицания, это живое стремление мышления охватить весь мир замечательно охарактеризовано Лениным в следующих словах. Именно учитывая то обстоятельство, что Гегеля нам приходится ставить с головы на ноги, Ленин все же подчеркивает гениальность основного учения Гегеля: «Гениальна основная идея: всемирной, всесторонней, *живой* связи всего со всем и отражением этой связи... в понятиях человека,

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 256.

** Там же, стр. 206—207.

*** Там же, стр. 207.

которые должны быть также гибки, подвижны, релятивны, взаимосвязаны, едины в противоположностях, дабы обнять мир»*. «Всесторонняя, универсальная гибкость понятий, гибкость, доходящая до тождества противоположностей,— вот в чем суть. Эта гибкость, примененная субъективно, = эклектике и софистике. Гибкость, примененная объективно, т. е. отражающая всесторонность материального процесса и единство его, есть диалектика, есть правильное отражение вечного развития мира»**.

О том, что современное учение о символе должно базироваться именно на ленинском учении о диалектике мышления, свидетельствуют также и многие другие тексты из Ленина. Так, Ленин пишет, желая подчеркнуть живость и жизненность мысли в сравнении с мертвенностью и пассивностью простых представлений человека.

«(1) Обычное представление схватывает различие и противоречие, но не *переход* от одного к другому, а *это самое важное*.

(2) Остроумие и ум.

Остроумие схватывает противоречие, *высказывает* его, приводит вещи в отношение друг к другу, заставляя «понятие светиться через противоречие», но не *выражает* понятия вещей и их отношений.

(3) Мыслящий разум (ум) заостряет притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до *существенного* различия, до *противоположности*. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными... и живыми по отношению одного к другому,— приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности****.

5) Еще и с другой стороны мышление и сущность являются более конкретными, чем изолированное чувственное и слепое представление и отдельное явление. А именно, мышление, которое, конструируя понятия, выделяет в бытии то, что является для него *общим*; и поскольку это общее содержится в самом же *отдельном и единичном*, оно является для него и его *необходимой сущностью и его законом*.

Об этой диалектике общего и отдельного читаем следующее: «Чтобы понять, нужно эмпирически начать понима-

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 131.

** Там же, стр. 99.

*** Там же, стр. 128; такую же критику представления как чего-то более мертвенного и подчеркивание мышления как наибольшей конкретности находим мы, например, на стр. 209.

ние, изучение, от эмпирии подниматься к общему. Чтобы научиться плавать, надо лезть в воду»*. «Образование (абстрактных) понятий и операции с ними уже включают в себе представление, убеждение, *сознание* закономерности объективной связи мира. Выделять каузальность из этой связи нелепо. Отрицать объективность понятий, объективность общего в отдельном и в особом, невозможно»**.

В этом смысле абстрактная общность гораздо более конкретна, чем слепая единичность, чем слепое явление. Само собой разумеется, в известном смысле «явление *богаче* закона»***, потому что явление есть живая смена действительности, закон же и всякая общность есть только покойное отражение непрерывно подвижной действительности, «и потому закон, всякий закон, узок, неполон, приблизителен»****. В этом смысле преимущество и богатство явления в сравнении с законом не подлежит никакому сомнению. Однако понятие, сущность явления и закон, вскрывающие закономерность бытия, а не просто отражающие его непосредственно, обязательно нужно понимать как нечто гораздо более конкретное, чем слепая конкретность хаотически движущейся действительности. Благодаря этому абстрактному мышлению, основанному на живом созерцании, только и возможна целесообразная практика. «Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно правильное... от истины, а подходит к ней. Абстракция материи, закона природы, абстракция *стоимости* и т. д., одним словом, *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*. От живого созерцания к абстрактному мышлению и *от него к практике* — таков диалектический путь познания *истины*, познания объективной реальности»*****. «Закон и сущность понятия однородные (однопорядковые) или, вернее, выражающие углубление познания человеком явлений, мира etc.»*****.

«Значение общего противоречиво: оно мертво, оно нечисто, неполно etc. etc., но оно только и есть *ступень* к познанию *конкретного*, ибо мы никогда не познаем конкретного полностью. *Бесконечная* сумма общих понятий, законов etc. дает *конкретное* в его полноте»*****.

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 187.

** Там же, стр. 160.

*** Там же, стр. 137.

**** Там же, стр. 136.

***** Там же, стр. 153.

***** Там же, стр. 136.

***** Там же, стр. 252.

б) Здесь необходимо подчеркнуть еще и то, что, правда, у нас отмечалось и раньше в связи с тождеством прерывного и непрерывного. А именно, бесконечная сумма понятий, ведущая нас к истине, не есть просто механическая их сумма, но эти понятия находятся между собою в ближайшей смысловой связи. Мы бы сказали, что одно понятие, указуя на другое понятие и на все вообще возможные понятия, является *символом* и этого другого и всякого иного понятия. «*В чем состоит диалектика?* Взаимозависимость понятий *всех* без исключения. Переходы понятий из одного в другое *всех* без исключения. Относительность противоположности между понятиями... тождество противоположностей между понятиями» *. Таким образом, понятие бытия или материи не только есть их символ; но, поскольку одно понятие отражает в себе и всякое другое понятие, оно также является символом и всех понятий вообще.

7) Очень важно также представлять себе в точнейшем виде то, как Ленин учит об *абсолютном и относительном*. Здесь и обывательское сознание и многие философские системы мыслят эту противоположность формально-логически, то есть метафизически, волей или неволей впадая в дуализм и неизбежно связанный с ним агностицизм. С точки зрения Ленина не существует такого абсолютного, которое в то же самое время не было бы относительным; и не существует такого относительного, которое в то же самое время не было бы абсолютным. Рассуждая о неполноте нашей эмпирической индукции, то есть об ее неокончателности и относительности, Ленин тем не менее говорит здесь об «относительности всякого знания и абсолютном содержании в каждом шаге познания вперед» **. «Для объективной диалектики в релятивном *есть* абсолютное. Для субъективизма и софистики релятивное только релятивно и исключает абсолютное» ***. «Человеческое мышление по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, которая складывается из суммы относительных истин. Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания» ****. «Диалектика, — как разъяснял еще Гегель, —

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 179.

** Там же, стр. 162.

*** Там же, стр. 317.

**** Там же, т. 18, стр. 137.

включает в себя момент релятивизма, отрицания, скептицизма, но не сводится к релятивизму. Материалистическая диалектика Маркса и Энгельса безусловно включает в себя релятивизм, но не сводится к нему, т. е. признает относительность всех наших знаний не в смысле отрицания объективной истины, а в смысле исторической условности пределов приближения наших знаний к этой истине»*.

На основании всех такого рода высказываний Ленина, кажется, можно заключить, что все абсолютное мы должны трактовать как *символ относительного*, а все относительное как *символ абсолютного*. Одно другое пронизывает, и одно невозможно без другого.

8) Наконец, философское учение Ленина о познании выдвигает еще одну, и притом чрезвычайно важную категорию, а именно категорию *практики*. Эту практику тоже нельзя понимать только обыденно, только обывательски, как некоторого рода утилитаризм или делячество. Из одной вышеприведенной цитаты мы уже знаем, что практика, вообще говоря, является завершением пути от «живого созерцания» к «абстрактному мышлению» и завершением самого этого «абстрактного мышления». Абстрактное мышление, даже взятое само по себе, волей-неволей приходит к необходимости самопроверки, к необходимости своего практического применения. Поэтому практика есть не что иное, как ступень самой же истины. «Истина есть процесс. От субъективной идеи человек идет к объективной истине *через «практику» (и технику)*»**. Ленин считает гениальной мысль Гегеля включить «жизнь» в логику и интерпретирует учение Гегеля так: «Мысль включить *жизнь* в логику понятна — и гениальна — с точки зрения *процесса* отражения в сознании (сначала индивидуальном) человека объективного мира и проверки этого сознания (отражения) практикой...»***. «Познание... находит перед собой истинно-сущее как независимо от субъективных мнений... наличную действительность. (Это чистый материализм!). Воля человека, его практика, сама препятствует достижению своей цели... тем, что отделяет себя от познания и не признает внешней действительности за истинно-сущее (за объективную истину). Необходимо *соединение познания и практики*»****. «Теоретическое познание должно

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 139.

** Там же, стр. 183.

*** Там же, стр. 184.

**** Там же, стр. 197—198.

дать объект в его необходимости, в его всесторонних отношениях, в его противоречивом движении *an und für sich* (в себе и для себя.— *Ред.*). Но человеческое понятие эту объективную истину познания «окончательно» ухватывает, уловляет, овладевает ею лишь когда понятие становится «для себя бытием» в смысле практики. Т. е. практика человека и человечества есть проверка, критерий объективности познания» *.

Таким образом, теория есть только модель для практики и в этом смысле ее символ; а практика есть возврат теории действительности к самой действительности, то есть практика выше теории и является самой же действительностью, но уже понятой, уже закономерной, уже способной перedefеливаться. В этом смысле сама действительность, оставаясь абсолютно объективной, становится символом самой же себя, но уже творчески перedefеливаемой при помощи теории. «*Практика выше (теоретического) познания, ибо она имеет не только достоинство всеобщности, но и непосредственной действительности*» **. Поэтому правильно будет сказать, что «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его» ***. Сознание творит мир не в абсолютном смысле (это было бы недопустимым для нас субъективизмом), а в том смысле, что объективный мир, существующий до и независимо от человеческого сознания, творчески перedefеливается человеческой практикой, которая вооружена соответствующей теорией.

9) Такого рода рассуждений из Ленина можно было бы привести гораздо больше. Но если ограничиться приведенными материалами, то как можно было бы резюмировать их итог, их основную идею?

Понятие отражает действительность, но не слепо, а расчлененно, являясь более или менее четко формулируемой сущностью тех явлений действительности, отражением которых оно является. Это значит, что понятие о действительных вещах есть их символ. Поэтому мышление в понятиях гораздо конкретнее, чем слепые и непосредственно-чувственные представления. Понятие о вещи, будучи ее расчлененно-продуманным отражением, то есть ее символом, конкретнее слепо и нерасчлененно текучих вещей. Отсюда вытекает также и то, что понятие, правильно отражающее действительность, существующую вне и независи-

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 193.

** Там же, стр. 195.

*** Там же, стр. 194.

мо от него: одинаково и прерывно и непрерывно; одинаково есть утверждение и отрицание, общее и единичное (когда общее является законом для получения единичного, а единичное есть воплощение общего); бесконечное и конечное; каждое данное и отдельное понятие, а с другой стороны, и все вообще возможные понятия; абстрактно и теоретично; а с другой стороны, и та практика, которая переделывает самое действительность; вечное приближение к абсолютной истине, но приближение условное и относительное, в каждом моменте которого, однако, содержится сама же абсолютная истина.

Нам кажется, что для правильного понимания символа как отражения бесконечной действительности и как принципа ее творческого переделывания все приведенные выше материалы из Ленина дают вполне достаточное основание, диалектически сочетая целый ряд противоположностей, которые в обывательском сознании, да и в сознании многих крупных философов, остаются мертвым и неподвижным дуализмом. Подлинный материализм и реализм возможен только на путях этой сплошной диалектики символа.

Мы закончим наше введение формулировкой современного отношения к символу, которое М. Б. Митин так излагает на основании полемики Ленина с Плехановым.

«Итак, марксизм-ленинизм против субъективистского понимания и употребления знаков (символов) как элементов идеалистической фальсификации объективной действительности, против истолкования символов как элементов, ведущих к агностицизму, вносящих недоверие в возможность познания мира, но он признает огромную роль знаков, символов как важного средства и орудия познания объективно существующего мира. Эти гносеологические положения являются исходными в критике неопозитивистских, экзистенциалистских и прагматических «исследований» проблем языка, знака, значения. Отвергая всякие элементы агностицизма, выступая против абсолютизации знаков, следует со всей тщательностью исследовать то новое, что родилось в жизни, в науке, те новые функции знаковых исчислений и систем, какие выявились в последнее время. Мы должны с точки зрения диалектического материализма «сладить», употребляя ленинское выражение, с этой новой проблематикой»*.

* М. Б. Митин, В. И. Ленин и актуальные проблемы философии, М., 1971, стр. 124.

Чтобы хоть на одном примере обнаружить огромную смысловую значимость символа, возьмем герб Советского Союза, а именно входящее в него изображение серпа и молота.

Что, этот серп и молот являются здесь только предметом чувственного восприятия? Ни в каком случае. Мы находим вокруг себя бесчисленное количество чувственных образов, которые вовсе не обладают такой огромной смысловой и обобщающей силой. Или, может быть, это есть абстрактное понятие, какое-то родовое обобщение из отдельных единичностей? Ничего подобного. В этом образе серпа и молота есть, конечно, и свой смысл и свое обобщение множества разных единичных фактов, но, само собой разумеется, здесь не только это. А что же еще? Уже отдельно взятые серп и молот не являются ни только чувственными образами, ни только абстрактными идеями. Конечно, предварительно уже нужно понимать, что серп есть именно серп, а молот есть молот. Но в таком случае, даже если бы мы брали эти два предмета вне Советского герба, то даже и здесь одной чувственной образности было бы мало, и одной абстрактной идейности тоже было бы мало. Следовательно, и соединение этих двух предметов тоже не выходило бы за пределы их самих и ни о каких гербах здесь не было бы никакого разговора. Скажут: позвольте, но ведь это же есть не просто образ, а еще и художественный образ. Новая ошибка. Серп и молот могут быть изображены художественно, а могут и не быть изображены художественно. В этом втором смысле они все равно останутся серпом и молотом, так что их значимость в гербе вовсе не сводится только на их художественность. Ведь чисто художественный предмет есть тот, на который мы любуемся из-за его красоты, и для этого любования вовсе не нужно выходить за пределы данного художественного предмета и мыслить еще какие-нибудь другие предметы.

Но позитивистская мысль не останавливается на этом. Говорят, это есть знак, изображение, указание. Это также совершенно неверно. Мало ли что указывает на что-либо другое? Ключ указывает на замок, для которого он сделан. Дверь указывает на то, что через нее можно пройти из одного помещения в другое. Печная труба на крыше избы указывает на то, что в этой избе должна находиться печь в условиях дровяного отопления. Все это является знаками стабильными, неподвижными, однообразными, не влияющими на человеческую волю и не зовущими к изменению действительности. Это — мертвые знаки.

Анализируемый нами знак в системе Советского герба, во-первых, является обобщением огромного множества социально-исторических явлений известного порядка. Во-вторых, это обобщение является указанием на множество отдельных социально-исторических фактов, являясь для них принципом, образом, моделью, законом и методом. В-третьих, это есть такая обобщенность, которая хотя и выражена в виде неподвижного чувственного образа, тем не менее приглашает к единству рабочих и крестьян при построении государства нового типа, зовет к этому, вопиет об этом, агитирует за это, это пропагандирует. Это есть такой знак, который волнует умы, зовет к подвигам, двигает народными массами и вообще является не просто знаком, но конструктивно-техническим принципом для человеческих действий и волевой устремленности, для построения новой жизни и для переделывания действительности из старой в новую. Как же в этих случаях можно сказать, что тут перед нами только знак и больше нет ничего другого? Это — не знак, а огромная социально-историческая сила, идущая очень далеко, вплоть до мировой революции.

Итак, здесь перед нами не просто чувственный и пассивно воспринимаемый образ, не просто абстрактная и мертвая идея или понятие, не их объединение, не составленный из них художественный образ, не просто знак или обозначение, хотя бы даже единства рабочих и крестьян. Что же здесь перед нами в конце концов? Здесь перед нами символ единения рабочих и крестьян, символ Советского государства, символ мировой революции. Он и чувственный, он и идейный, он может быть и художественным: он и указание на нечто иное, чем просто серп и молот, взятые в своей вещественной изоляции; он и модель для огромных социально-исторических сдвигов, он и структура, но не мертвая, а заряженная множеством, если не целой бесконечностью социально-исторических действий; он и призван творчески переделывать действительность, а не просто мертвенно и неподвижно отражать ее, как обыкновенный знак вещи отражает самое вещь. Если мы попробуем отбросить хотя бы один из указанных у нас моментов этого герба, он уже перестанет быть гербом. Он перестанет быть символом и сведется на то, что вовсе не будет символом указанного содержания. Но тогда, значит, понятие символа необходимо изучить во всей его специфике и не бояться того, что символ несводим ни на один из указанных у нас моментов, а является их нераздельной цельностью.

Сейчас мы взяли символ огромной социально-исторической значимости.

Присмотревшись ближе к окружающей нас действительности, к нашему взаимному общению и ко всей создаваемой нами жизни, мы без труда заметим, что все области действительности и жизни буквально наполнены бесконечным числом разнообразных символов. Тем более необходим логический анализ этого понятия. И уже сейчас видно, что логика эта совершенно специфическая.

Основной трудностью является здесь то, что обычно слишком резко разрывают познавательный процесс, который, по В. И. Ленину, составляет собою только ступени одного и того же нераздельного целого. Такой дискретный подход разрушает подлинную марксистско-ленинскую логику познания и тем более разрушает самое понятие символа и даже вообще делает его совсем не нужным. У В. И. Ленина говорится, как мы видели выше, о *переходе* от живого созерцания к абстрактному мышлению. А мы часто говорим о чувственном созерцании отдельно, а об абстрактном мышлении — тоже отдельно. У В. И. Ленина говорится о *переходе* от абстрактного мышления к практике, а мы часто трактуем абстрактное мышление само по себе, а человеческую практику — отдельно от абстрактного мышления и вообще от всяких теорий. Все эти три ступени человеческого познания (живое созерцание, абстрактное мышление и практика) у В. И. Ленина трактуются как нечто единое, а многие, увлекаясь какой-нибудь одной из этих трех ступеней познания, забывают, что это, в сущности говоря, является только единым и лишь условно раздельным процессом познания. Поэтому такое дискретное и механистически раздельное представление о процессе познания переносят также и на понятие символа, в котором самое большее видят абстрактный знак вещи и не видят того, что символ начинается с отражения живой действительности, требует ее абстрактно-мыслительной обработки, доводя до общности, которая является законом для всего единичного, и уж совсем мало говорят о практически творческой природе символа. Но попробуйте взять такое живое чувственное созерцание, которое стало мыслительной общностью, а общность эту представьте как закон для всего подпадающего под него единичного, и — вы получаете символ как такое теоретическое построение, которое вызывает к практическому и уже сознательно-творческому переделыванию действительности. В абстрактном мышлении уже зарождается практический момент, поскольку он

строит общность как закон для единичного. А та практика, которую мы на самом деле признаем за практику, вовсе не есть нечто слепое, бессмысленное и бессодержательное, но она вооружена у нас тончайше развитой теорией. Символ и есть такое теоретическое построение, которое является принципом для нашей практики и даже для бесчисленного количества наших практических творческих переделываний действительности.

В дальнейшем мы и хотели бы дать эту далеко не такую уж простую диалектику символа, рассматривая, впрочем, эту диалектику только в виде завершительного этапа построения тоже весьма нелегкой описательной картины всех логических моментов, из которых рождается понятие символа. В некоторых случаях от читателя потребуется известное усилие мысли, чтобы расчленить разные мелкие, но необходимые подробности логического анализа. Эти логические усилия мысли, однако, вознаграждают нас тем, что в конце концов мы все-таки получаем расчлененную диалектику символа, которая раньше представлялась нам либо огромной путаницей человеческого мышления, либо прямо чем-то пепужным и нереальным. Будем всегда помнить, что даже если оставить в стороне литературу и искусство, то никакие науки, а особенно точные науки, невозможны без постоянного и систематического использования той или другой системы символов. Итак, попробуем произвести этот у нас еще не произведенный логический анализ понятия символа как в его научном, так и в его художественном употреблении*.

Всякой теории символа должно предшествовать элементарное описание составляющих его моментов. Эти моменты должны быть для него существенны, а вместе они должны составлять нечто целое. Для этого требуется отчетливое отграничение символа от других областей сознания, с которыми его обычно путают. Эта путаница, впрочем, не

* Анализ отношения символа к некоторым другим соседним категориям произведен нами в статьях: «Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями» («Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. XXIX, М., 1970, № 5, стр. 377—390; «Символ и художественное творчество» (Там же, т. XXX, 1971, № 1, стр. 3—14); «Диалектика символа и его познавательное значение» (Там же, т. XXXI, 1972, № 3, стр. 228—238); «О понятии и социально-исторической природе символа и мифа» («Иноземна филология», вып. 28, 1972, стр. 67—72); «Логика символа» (сб. «Контекст-1972», М., 1973, стр. 182—217). Ср. также статьи автора в V т. «Философской энциклопедии», М., 1970—«Символ» (стр. 10—11) и «Эстетика» (стр. 570—577).

случайна и не есть просто результат человеческой глупости. Символ действительно постоянно функционирует вместе с другими соседними областями сознания и даже пронизывается ими. Поэтому расчленение элементов, составляющих символ, и отчленение этого символа от соседних областей, с которыми он часто фактически связан, в данном случае особенно важно. Впрочем, трудности в проблемах, связанных с теорией символа, как это мы уже заметили выше, несколько не больше тех трудностей, с которыми нам приходится встречаться при расчленении таких понятий, как художественный образ, метафора, художественный тип и т. д. Здесь только кажущаяся легкость, которая вырастает на почве слишком частого употребления всех этих терминов. Но отчленить, например, художественный образ от метафоры или типа ничуть не менее трудно, чем отграничить понятие символа от других литературоведческих или искусствоведческих категорий.

Поэтому необходимо вооружиться огромным терпением и настойчивостью, чтобы в конце концов добиться четкого решения вопроса о символе или, по крайней мере, ясной постановки этого вопроса.

Среди множества литературоведческих и языковедческих категорий обращают на себя внимание категории *текста* и *контекста*. Их тоже всегда считали общепонятными и мало входили в их языковедческий, литературоведческий и искусствоведческий анализ. Тем не менее здесь тоже кроются огромные трудности. Нужно помнить, что в науке является самым трудным как раз то, что интуитивно понятно и ни для кого не представляет на первый взгляд никаких затруднений. Разумеется, всем известно, что такое текст и контекст. Но войти в анализ этих понятий при современном состоянии науки требует огромных усилий. Ведь текст сам по себе либо ничего не значит, либо значит вовсе не то, чем он является в конкретном языке или в конкретной речи. О контексте тоже обычно знают только то, что он как-то меняет данный текст. Но как именно он меняет и какова эстетическая и логическая сущность этого изменения? Здесь обычно мало кто задумывается.

Чтобы указать на важность соотношения текста и контекста, приведем один элементарный пример, который, конечно, всеми понимается без всяких разъяснений, но который очень трудно проанализировать логически. Мы говорим, например: «человек идет». «Идет» означает здесь, по-видимому, просто «шагает». Но когда мы говорим: «веспа идет», то уже ни о каком шагании не возникает никакого

представления, а речь здесь — скорее, о наступлении в данном случае времени года. В таком выражении, как «жизнь идет», уже нет никаких представлений ни о шагах, ни о наступлении, а скорее о прохождении. Мы здесь говорим, что жизнь проходит, что она временная, неустойчивая и вот-вот кончится. В таком выражении, как «в Москве сейчас идет фестиваль молодежи», этой мысли о временности или об окончании вовсе не имеется, а имеется указание просто на известного рода общественный процесс. Таким образом, слово «идет» может указывать и на начало события, и на его процесс, и на его приближающееся окончание. В таком выражении, как «костюм идет к лицу», уже вовсе не мыслится никаких процессов времени, а мыслится определенного рода эстетическое соотношение. И чем же определяется такое огромное различие в значении одного и того же слова? Исключительно только контекстом. Можно ли после этого хоть сколько-нибудь снижать значение контекста для текста?

Если мы станем вникать в проблемы соотношения текста и контекста, то мы тотчас же сталкиваемся с проблемой символа. Уже по одному тому, что текст входит в контекст, а контекст тем или другим способом осмысляет собою текст, мы должны сказать, что здесь кроется нечто символическое. Но все дело в том, что само-то понятие символа, как обыватель ни считает его общепонятным, вовсе не так уж понятно с точки зрения логики и эстетики. Поэтому все наше последующее изложение будет посвящено по преимуществу этому понятию символа. И если мы разберемся в этом понятии, то, насколько нам сейчас представляется, разъяснится и само понятие текста и контекста в языке и литературе. Надо решительно расстаться с мыслью о том, что соотношение текста и контекста является чем-то настолько простым и элементарным, что тут и разговаривать не о чем. И логически и эстетически это соотношение при современном состоянии науки представляется нам чрезвычайно сложным. Поэтому читатель пусть не посетует, что ему придется пройти через разного рода логические трудности и употребить разного рода логические усилия, чтобы это соотношение стало действительно ясным и понятным. Да и при современных научных требованиях всякие усилия в этой области пока еще далеки от того, чтобы обеспечить нам полную уверенность в достижении окончательной ясности в данной проблематике. По крайней мере, сам автор предлагаемого логического анализа весьма далек от полной уверенности в окончательном решении

этих проблем и считает свое исследование только предварительным и только приближенным.

Во всяком случае, наша постановка вопроса о природе символа сводится к тому, что понятие символа ни в каком случае не может быть охвачено неподвижными понятиями формальной логики. *Символ есть принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления.* А это требует своей собственной логики. Логика непрерывного становления, проходящего через бесконечное количество скачков, закономерно между собою связанных, есть логика совершенно особая, основанная на текучих понятиях и текучих сущностях, не имеющих ничего общего с неподвижными и всегда стабильными категориями формальной логики. Вот в этом-то и заключается вся трудность логики символа и диалектика составляющих его смысловых моментов. Имея все это в виду, мы и приступим к последовательному и терпеливому анализу понятия символа.

ГЛАВА I

Общая структурно-семантическая характеристика символа, или общая логика символа

1. *Символ вещи и отражение вещи в сознании.* Всякий символ вещи есть, прежде всего, ее *отражение*. Однако отнюдь не всякое отражение вещи есть ее символ. Когда стена отражает брошенный в нее резиновый мяч, или когда зеркальная поверхность отражает попавший на нее луч света, или когда мы инстинктивно отдергиваем палец, случайно попавший в кипяток, и кипяток в данном случае тоже отбрасывает, то есть отражает, наш палец, то все такого рода отражения ровно ничего символического в себе не содержат. Ни луч света, попавший на поверхность зеркала, ни само зеркало, ни отраженный луч, ни сам факт светового отражения не суть символы и мыслятся вне всякого понятия символа и без употребления термина «символ». Все физиологические рефлексы тоже суть отражения, и в них тоже нет ничего символического.

Дело в том, что всякий символ указывает на некоторый предмет, выходящий за пределы его непосредственного содержания. Он всегда содержит в себе некоторого рода 1) *смысл*, но не просто смысл самих вещей, отражающих друг друга. Смысл всегда указывает на нечто иное, в то время как смысл мяча, отскочившего от стены, только и содержит свой собственный смысл и ни на что другое не указывает. Однако здесь идет речь не просто об ином, но о том *сознании* и о том *мышлении*, в котором вещь отражается. Указанные выше примеры физических и физиологических отражений, если угодно, тоже есть символы; но это — те символы, которые имеют место в самой действительности, и такого рода отражательные явления обычно не называются символами. Под символом же все языки, употребляющие такой термин, понимают известного рода отражение, но уже в сознании и мышлении, а не просто в самой же физической или физиологической действительности.

Когда мы говорим, что данная картина выдержана в холодных или в теплых тонах, или говорим о холодных или теплых музыкальных звуках, или о высоких и низких тонах, везде в таких случаях в данную вещь мы вкладываем то, что ей с первого взгляда совсем не свойственно, но что ее тем не менее осмысливает и делает для нас особенно понятной, то есть указывает уже на отражение тех или иных физических явлений в сознании, а в дальнейшем и в мышлении.

Тем более это нужно сказать о таких пространственных и цельных произведениях, когда сам поэт находит нужным осмыслить ту или другую предметность совершенно специфически. Пушкин («Элегия») осмыслил всеобщую текучесть и непостоянство жизни при помощи образа равнодушной природы, которая неизменно сияет своей красотой, несмотря на смену поколений; а Лермонтов (в стихотворении того же названия) свою постоянную и острую жизненную неудовлетворенность осмыслил при помощи особого рода мертвого, но вечно грезящего о любви сна. Равнодушную природу Пушкина и мертвенногрезящий сон Лермонтова нужно поэтому считать символами. Однако тут же выясняется, что если всякий символ вещи есть ее смысл, то далеко не всякий смысл вещи тем самым есть и ее символ. Смысл вещи есть нечто более общее, чем ее символ; и чтобы стать символом, он должен быть еще определенным образом разработан и организован.

Прежде чем перейти к дальнейшему, необходимо самым серьезным образом отнестись к нашему утверждению, что символ вещи есть ее отражение в сознании и мышлении, хотя и не всякое отражение есть обязательно символ. В прошлом было слишком много охотников говорить о символе так, как будто ничего, кроме символа, вообще и не существует. Это совершенно неверно не только философски или эстетически, но неверно уже с точки зрения самого обыкновенного здравого смысла. Как имеется много охотников говорить о знаке, не говоря в то же самое время об обозначаемом, так и символ многие рассматривают в его полной самостоятельности, удивительным образом предполагая, что нет ничего символизируемого. Для нас всякий символ есть обязательно символ *чего-нибудь*, то есть какого-то бытия, какой-то реальности, какой-то действительности.

Конечно, эту действительность можно понимать весьма разнообразно; и типов этой действительности так же много, как пестра и разнообразна сама действительность. Однако

едва ли кто-нибудь станет утверждать, что действительность не бесконечна. Действительность обязательно бесконечна, так как иначе возник бы вопрос, что же было до действительности и что будет после действительности. Но вопрос этот бессмысленный, потому что то, что было до действительности, и то, что будет после действительности, опять-таки тоже есть какая-нибудь действительность, может быть, иная, чем теперь, но все равно действительность. От действительности никуда нельзя уйти; и как субъективистские теории в течение всей истории философии ни убеждали нас, что не существует никакой объективной действительности, а существует только человеческий субъект, все равно для таких теорий действительность все-таки оставалась петровутой, поскольку субъект тоже ведь есть своя действительность, хотя действительность эта для здравого человеческого смысла чрезвычайно сужена, чрезвычайно обеднена и в своей изоляции оказывается уродливой и болезненно-фантастической действительностью. Итак, действительность, как бы ее ни понимать, есть исходный и необходимейший момент для определения символа. Если действительность есть, то возможны и ее символы; а если ее нет, то невозможны и никакие символы действительности.

Поэтому здесь, в самом начале нашего исследования символа, мы раз и навсегда отсекаем всякие субъективистские или условно-объективистские теории, все эти бесконечные виды абстрактного идеализма, формалистической метафизики, агностицизма и дуализма вообще, одностороннего феноменализма (признающего познаваемость только явлений, но отрицающего познаваемость сущностей), всякого вульгарного материализма (для которого явления существуют, а никаких сущностей не существует), всякого позитивизма, всякого логицизма (для которого сущность и явление есть только равносильные категории мыслящего духа), и всякого мистицизма, если он не выходит за пределы своих невыразимых переживаний и отказывается от ясной, последовательной, четкой и категориально отточенной логики.

Символ вещи есть отражение вещи. Но отражение это есть *смысловое отражение*, а не просто физическое, физиологическое и т. д. Смысл вещи сам по себе отнюдь не есть вещь. Вода замерзает и кипит. Но идея воды не замерзает и не кипит. Химическая формула воды H_2O не замерзает и не кипит. Эту формулу нельзя пить и нельзя ею умываться. В этой смысловой формуле воды как некоего материаль-

ного вещества ровно пет ничего материального. В этом смысле о химической формуле воды можно даже сказать, что она есть нечто идеальное. Но ничто идеальное не может нас напугать, если мы хорошо знаем, что оно есть результат отражения материи. Можно также сказать, что символ вещи есть *функция* вещи. И понятие функции тоже никак не может нас испугать, как оно не пугает математиков, у которых существует целая наука — «теория функций». Нужно только помнить, что этот отражательный, или, вернее сказать, отражательно-смысловой характер символа не только не есть окончательное определение символа, а есть только самое примитивное, самое элементарное и самое бедное начало его определения. И все-таки это именно начало определения, которое уже с момента своего зарождения свидетельствует о материалистическом контексте всего исследования. А то, что идеальное есть отражение или функция материального, само не будучи материальным, достаточно ясно и глубоко разъясняется в теории диалектического материализма; специально входить в эту диалектику мы здесь не будем, надеясь, что наш читатель уже знаком или может ознакомиться с общеизвестными у нас основами диалектического материализма.

2. *Символ вещи и ее изображение.* Далее, углубляясь в полученное понятие отражения, попробуем подвергнуть анализу особенности этого отражения.

Речь пойдет у нас о символе вещи в связи с ее изображением. Не есть ли символ вещи простое ее изображение? Да, всякий символ вещи в какой-то мере есть ее изображение. Однако и здесь необходимо сказать, что отнюдь не всякое изображение вещи есть ее символ. Фотографический снимок какого-нибудь пейзажа есть его изображение. Но в смысловом отношении он остается в пределах этого пейзажа, так как он его точно воспроизводит, и, следовательно, в нем тоже нет ничего символического, как нет ничего символического и в самом пейзаже. Правда, пейзаж уже сам по себе может быть трактован как символический. Таковы, например, пейзажи Н. Рериха. Но в таких случаях символизм оказывается свойственным самой природе, то есть самой символизируемой действительности, а не просто только одной изобразительности той отражательной функции, которой занят художник, изображающий символическую природу. Но чего же в таком случае не хватает изобразительности для того, чтобы она стала символом?

Прежде всего, для символичности ей не хватает обобщения, поскольку всякий символ всегда есть некоторого

рода 2) *обобщение*. Тройка у Гоголя, изображающая Россию, есть ее символ. Но это — только потому, что она вскрывает обобщенный смысл России, как он представлялся Гоголю, а не потому, что тут давалась картина самой этой тройки как таковой. Тут Гоголь мыслил и огромную мощь страны, и ее быстрый прогресс, и ее превосходство над другими странами, и еще очень многое другое. Поэтому и надо считать гоголевскую тройку не просто поэтическим образом, но именно символом. То же самое, например, Москва в «Трех сестрах» Чехова, которая меньше всего является воспроизведением реальной Москвы, но представляется трем сестрам как символ чего-то светлого, легкого, радостного, какой-то повои жизни, какого-то выхода из тупика жизненных противоречий. Здесь — обобщение целого множества разных психологических и социальных моментов, которые даже трудно и перечислить и которые историк литературы может перечислить в результате только кропотливого анализа. Если символ вещи не есть ее обобщение, зовущее за пределы этой вещи и намечающее огромный ряд ее разнородных перевоплощений, — словом, если в символе нет обобщения, создающего бесконечную смысловую перспективу, тогда не стоит говорить специально о символе, а вполне достаточно будет и традиционных, школьных категорий теории литературы.

Итак, символ вещи, как мы уже сказали, не есть также просто ее изображение. Во-вторых, существует сколько угодно изображений вещи, совсем не являющихся каким-нибудь ее символом. Мы уже видели, что фотоснимок вещи есть ее изображение, но он ничего символического в себе не содержит. Тапец может изображать охоту, ловлю зверя, умыкание невесты, сражения и даже бытовые сцены, то есть такие предметы, в которых нет ничего символического; а потому их изображение тоже ничего символического в себе не содержит, и даже чем оно точнее, тем оно менее символично. Во-вторых, существует сколько угодно символов, даже и не содержащих в себе никакого изобразительного момента. Опадание листьев осенью многие называют символом осени. На самом же деле это не символ осени, а только ее признак или примета. Многие называют символом пограничные столбы, проволоки и пр. предметы, отграничивающие одно государство от другого или вообще одну местность от другой. Но для такого рода предметов достаточно название «знак», «примета», «указание», «обозначение». Здесь нет никакой необходимости употреблять термин «символ». «Аттестат зрелости», получаемый школь-

никами после окончания школы, тоже не есть символ зрелости, а только ее удостоверение или засвидетельствование. При этом ни в пограничных столбах, ни в аттестатах зрелости нет ничего изобразительного.

Вместе с тем, однако, отнюдь нельзя сказать, что символ вещи есть нечто бесформенное или хаотическое. Это было бы бессмыслицей. Символ вещи, данный при помощи какого-нибудь изображения или без него, всегда есть нечто оформленное и упорядоченное. Он содержит в себе всегда какую-то *идею*, которая оказывается законом всего его построения. И построение это, будучи воплощением подобного закона, всегда есть определенная упорядоченность, то есть определенным образом упорядоченный образ.

Вишневый сад у Чехова есть типичный символ; Чехов затратил много разных красок для того, чтобы расписать этот художественный образ. Но Вишневый сад у Чехова гораздо больше, чем художественный образ, так как это вовсе не есть изображение вишневого сада как такового, взятого в виде самодовлеющей картины (в этой пьесе прямо говорят: «Вся Россия есть вишневый сад!»). Это есть именно символ. Но кто откажет Чехову в обилии разного рода закономерного и даже художественно подобранных отдельных черт вишневого сада, делающих его символом уходящей России?!

Итак, символ вещи есть 3) *ее закон* и в результате этого закона определенная 4) *ее упорядоченность, ее идейно-образное оформление*.

В целях ясной ориентации в этом темном лесу литературно-теоретических и литературно-исторических понятий необходимо иметь в виду следующее.

Символ вещи есть оформление ее идейно-образного построения. Но идейная образность, взятая сама по себе, вовсе еще не есть символ. Фотоснимок, повторяем, есть буквальное воспроизведение вещи со всем свойственным ей идейно-образным построением. Эта идейно-образная сторона вещи и фиксируется при помощи фотоснимка. Но, взятая сама по себе, идейная образность вовсе еще не есть символ. Чтобы быть символом, она должна указывать на нечто другое, что не есть она сама, и даже быть для этих других предметов законом их построения.

Но в конце концов даже и сама идейная образность в символе вовсе не требует такого уж буквального понимания. Когда мы говорим, что математическое уравнение есть символ для получения искомого неизвестного, то, конечно, в этом уравнении есть и своя идея и свой образ (или, как

говорят математики, «вид» или «тип» уравнения). Однако ясно, что идейная образность математического символа есть гораздо более отвлеченная, чем та идейная образность, которая, допустим, содержится в мрачном или веселом пейзаже. Таким образом, в настоящий момент нашего исследования об идейной образности символа мы можем говорить только в самом общем и отвлеченном смысле слова. Она будет конкретизироваться по мере нашего дальнейшего исследования.

3. *Символ вещи и ее выражение.* Далее, символ вещи есть ее выражение. С этим определением символа мы входим в самое существенное разъяснение нашего понятия, хотя и здесь обывательская речь своей небрежностью решительно запутывает научную терминологию и настоятельно требует четкой дифференциации.

Самым существенным здесь является то, что выражение вещи всегда есть так или иначе ее *знак*, а без момента знаковости решительно невозможно добиться существенного определения символа. Прежде всего, если всякий символ есть выражение, то далеко не всякое выражение есть символ; и если всякий символ вещи есть ее знак, то опять-таки далеко не всякий знак вещи есть ее символ. Тут огромная путаница и терминов и понятий.

Гром есть результат столкновения туч; хромота есть знак болезненного состояния ног у человека, а следовательно, и выражение переживаемого им несчастья; ненормальный пульс или сердцебиение у больного является для врача результатом или выражением болезненного состояния человека; гудок отходящего поезда есть указание на немедленное отбытие поезда. Во всех этих случаях мы никогда не употребляем слова «символ», но говорим о «результате», «следствии», «проявлении», «симптоме», «сигнале», «команде» и пр. Везде, однако, здесь имеется то, что для символа весьма существенно, а именно *выражение* вещи или события.

Что же нужно такого для выражения, чтобы оно стало символом? Во-первых, выражение вещи для этой цели мы должны понимать не как-нибудь обывательски, смазанно или стерто. Выражение вещи есть такая ее внутренняя жизнь, которая проявила себя внешним образом, и такая внешняя сторона вещи, которая указывает на ее внутреннюю жизнь. Выражение вещи есть сразу и ее внутреннее и ее внешнее, причем то и другое должно пониматься достаточно оригинально и существенно, а не бегло, обыденно и случайно. При этом вовсе не обязательно, чтобы внешняя

сторона символа была слишком красочно изображена. Это изображение может быть даже и незначительным, схематическим, но оно обязательно должно быть существенным и оригинальным, указывать на нечто совсем другое и все время подчеркивать, что внешнее здесь не есть только внешнее, но и внутреннее, существенное, а внутреннее, как бы оно ни было глубоко, здесь — не только внутреннее, но и существенное.

Немая сцена в конце «Ревизора» Гоголя есть символ ужаса и неожиданности; и сцена эта настолько изобразительна и подробно разработана, что сам Гоголь даже нарисовал карандашом все позы и расположение действующих лиц в этой сцене. Но жандарм, явившийся «по собственному его императорского величества повелению», есть символ, а именно символ тогдашней государственной власти, стоящей выше изображенных в комедии мелких людишек; но символ этот оснащен минимальными изобразительными средствами. Кто он и что он, об этом ничего не сказано, и обрисован он только как человек в казенной форме жандарма. И тем не менее такая схематическая изобразительность оказалась здесь достаточной для того, чтобы этот жандарм стал символом огромного значения для изображения в комедии действующих лиц.

Поэтому символ вещей или событий, являясь их выражением, вовсе не есть простое их выражение. Репортер в газете мог бы описать появление этого жандарма так, что жандарм вовсе не оказался бы каким-нибудь символом. В «Тихом Доне» Шолохова Григорий после похорон Аксиньи в степи увидел у себя над головой черное солнце. Это опять сильный символ с большими изобразительными средствами. Но, повторяем, сильная изобразительность для символа совершенно не обязательна и не показательна. Три карты в «Пиковой даме» Пушкина меньше всего художественный образ, поскольку в картах ничего художественного нет. Но это опять весьма интенсивный символ и на этот раз с незначительными изобразительными средствами. Для символа вещей или событий необходима их внутренняя жизнь известной степени напряженности и необходима их внешняя сторона, по которой можно было бы судить об этой напряженности, хотя для нее вовсе не обязательна какая-нибудь красочная разрисовка, а достаточно только схематического изображения или структурного объединения составляющих ее элементов.

Самое же главное, что мы получаем от выразительной трактовки символа, это то, что он отныне становится у нас

знаком. О значении изобразительности или закономерности изображений в общей форме мы говорили уже и выше. Структурная выразительность есть только конкретизация упомянутой выше закономерной упорядоченности, но о символе вещи как об ее знаке мы еще не говорили. Мы говорили о смысле вещи, необходимом для символа вещи. Но символ вещи может и не выходить за пределы самой вещи. Гром и молния тоже имеют свой собственный смысл, а именно тот самый, который реализуется через наши слух и зрение; и это вовсе не есть символ, потому что иначе всякая вещь окажется символом, поскольку во всякой вещи есть ее идея (в столе имеется идея стола, в стуле имеется идея стула и т. д.).

Противоречит чувству языка называть всякое выражение или осуществление идеи каким-то символом этой идеи. Для символа, как его понимают все культурные языки, необходима такая идея, которая не имела бы ничего общего с непосредственным содержанием самого символа. У древних греков на о. Делосе Латона почиталась в виде полена. Полено это, несомненно, есть символ Латоны; и это не только потому, что Латона есть в данном случае нечто внутреннее, а полено — нечто внешнее, но еще и потому, что полено и Латона по содержанию этих образов не имеют ничего общего между собою. Античная мифология говорит нам о представлениях богов и в виде камней и в виде геометрических фигур. Гера на Самосе почиталась, например, в виде доски, Эрос в Беотии — в виде огромного камня. Это действительно когда-то были символы. Правда, символ в данном случае уже переходит в миф (о чем подробно — дальше).

Итак, символ вещи есть 5) *внутренне-внешне выразительная* 6) *структура вещи*, а также ее 7) *знак*, 8) по своему непосредственному содержанию *не имеющий никакой связи с означаемым содержанием.*

Все подобного рода смысловые особенности символа настолько очевидны, что они едва ли даже требуют для себя каких-нибудь литературных или художественных иллюстраций, как равным образом ясна и вся их недостаточность. Правда, некоторого рода примеры такого понимания символа мы все-таки будем приводить в дальнейшем. Сейчас же нам хотелось бы обратить внимание еще на один момент в этой выразительной стороне символа.

До сих пор мы указали только на то, что внутренняя сторона символического изображения и его внешняя сторона не имеют ничего общего между собою. Этого, однако,

еще мало, поскольку разницу между внешним и внутренним моментом символа многие склонны понимать как нечто само собой разумеющееся и как нечто, не требующее никаких разъяснений. Кроме того, разница между внутренней и внешней стороной вещи есть и вообще во всяком выражении вещи, а не только в ее символе. Для того чтобы действительно отличать символ вещи от простого ее выражения, необходимо эту вещь или этот предмет символа понимать более или менее значительно или, выражаясь более отчетливо, понимать как нечто сугубо самостоятельное, и даже больше того, как нечто заряженное достаточно многочисленными смысловыми потенциями, как нечто творческое.

Только в этом случае разница между внешней и внутренней стороной может предстать пред нами во всей своей подлинной значимости. Да, впрочем, это тоже понятно как в жизни, так особенно и в искусстве или, например, в художественной литературе. Когда мы называем художественный образ, строящийся в данном художественном произведении, символом, это всегда значит, что данный художественный образ указывает на нечто значительное, на нечто, превосходящее трафаретную узость обыденных людских отношений. Вот тогда-то и становится ясным, что всякий символ обязательно есть выражение, но отнюдь не всякое выражение есть обязательно символ. Когда мы обычным словом или названием обозначаем какой-нибудь предмет, то тут не обязательно говорить о символе. Название вещи, конечно, есть ее знак, но не всякое название вещи есть ее символ. Для того чтобы мы заговорили о символе, необходимо, чтобы предметом этого символа была какая-нибудь значительная личность, какое-нибудь событие, но, как мы увидим ниже, внешняя сторона символа тоже не может быть какой угодно стороной. Она тоже должна быть чем-то более или менее значительным. Сейчас же пока остановимся только на одном: всякий символ вещи, лица или события есть их выражение в случае заметной значительности этих предметов символа; но отнюдь не всякое выражение есть обязательно символ. Или, лучше сказать, элементарное выражение всякого предмета есть тоже некоего рода символ, но символ в зачаточной, неразвитой форме, или, попросту говоря, только знак, то есть первоначальное и примитивное указание на тот или иной предмет, без всякой специфической разработки как этого выражаемого предмета, так и употребленных здесь внешних выражающих способов.

Возьмем картину Полтавского боя и образ Петра I в «Полтаве» Пушкина. Что здесь дана не просто внешняя картина боя, а есть еще и внутреннее, национальное и общественно-политическое осмысление всех этих картин, это ясно, и что картина эта развернута в определенной последовательности, то есть определяется известного рода структурой, об этом тоже спорить не приходится. Но ведь всякого рода боев и сражений в России, как и в любой другой стране, было достаточно. В чем же специфика этих картин у Пушкина? Очевидно, историко-национальное значение не имеет ничего общего с внешней картиной боя. Эта внутренняя сущность Полтавского боя как бы привнесена извне в картину боев вообще, и растворить ее в картине всякого боя вообще никак невозможно без потери и самого этого боя и образа Петра I как символов.

То же самое нужно сказать и о «Мцыри» Лермонтова, и особенно об исповеди героя этой поэмы духовнику с анализом внутреннего смысла его побега из монастыря. В своем «Воробье» Тургенев тоже рисует довольно обычную картину борьбы животных за свое существование; и тем не менее писатель делает отсюда вывод, не имеющий ничего общего с непосредственной картиной этой борьбы: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь». Этот вывод заставляет нас понимать тургеневского воробья уже не как трафаретное явление природы, но именно как символ с весьма насыщенным и значительным содержанием. И тем не менее разобщенность двух внешнеположенных смысловых областей (героической борьбы старого воробья за своего детеныша и тургеневской оценки этой борьбы) ни в каком случае не может считаться окончательной, поскольку кроме этого разобщения здесь обязательно мыслится и совпадение, без которого символ тоже не есть символ. Следовательно, указанных выше моментов символа еще недостаточно, для восполнения чего необходимо углубиться, очевидно, в проблему знака.

4. *Символ и знак (нозтически-нозматический акт)*. Тут, однако, нужны существенные пояснения, которые обычно отсутствуют в теоретических исследованиях ввиду общепонятности слова «знак». Что такое знак, определяется с большим трудом, так как обычно предмет чем более понятен и обыденен, тем труднее характеризуется в точных логических категориях. Что может быть понятнее цвета — красного, зеленого, синего, — и как же трудно формулировать цвет в точных понятиях! Для знака прежде всего не-

обходим акт полагания того, что обозначается. Но то, что обозначается, может иметь значение только для мысли, а вовсе не для вещей. Сказав: «Юпитер гневается», мы вовсе не высказали своей веры в существование Юпитера и, следовательно, в существование его гнева. Это пока еще только мысленный акт полагания, 8 а) *тетический акт* (thesis, «положение», или, точнее, «полагание»). Этот тетический акт вполне обеспечивает и сумму необходимых понятий для предложения и возможность самого предложения, так как понятие и суждение или слово и предложение могут совершенно не отражать никакой действительности и в то же самое время быть вполне закономерными моментами мышления и языка, образуя собою самый настоящий предмет науки, и логики, и морфологии, и синтаксиса.

Наоборот, мы часто пользуемся языком вовсе не для того, чтобы отражать или воспроизводить действительность, но для того, чтобы ее исказить, извращать и уродовать. Если бы всякое грамматическое предложение было отражением действительности, то любое предложение было бы истинным. Сказать «Все быки летают» вполне можно, и это есть самое настоящее грамматическое предложение, которое может и должно изучаться в самой настоящей науке, а именно в языкознании. Точно так же мы можем сказать «цилиндрический шар»; и это будет употреблением самого настоящего слова, и можно сколько угодно размышлять о понятии цилиндрического шара. Все это очевиднейшим образом свидетельствует о том, что ни мышление, ни язык, ни изображение, ни картина, взятые сами по себе, отнюдь еще не указывают на свою подлинную объективность, а могут сводиться на свои чисто мыслительные комбинации. Поэтому, прежде чем говорить о знаке и символе в нужном для нас смысле слова, мы должны отгородиться от чистой мыслительности и грамматической правильности, которые в объективном смысле слова часто вполне соответствуют какой-нибудь действительности, а часто и не соответствуют никакой действительности, а наоборот, ее извращают и отстраняют. Поэтому одна только тетическая предметность, взятая сама по себе, покамест еще вполне нейтральна для построения понятия символа.

Отсюда ясно: кроме тетического акта во всяком символе, претендующем на объективную значимость, необходим еще 8 б) *объективирующий акт*, который впервые обеспечивает для знака его отнесенность к реальным вещам. Но и этого акта мало для знака, потому что эта отнесенность может иметь чисто физический или физиологический смысл

и вовсе не преследовать целей обозначения. Всякий физиологический рефлекс основан на объективирующем акте нервной системы или сознания или на обратном его отражении, и никаких символов здесь нет. Можно смотреть на небо или на заходящее солнце и даже любоваться тем и другим и все-таки иметь в это время такое сознание, которое ровно ничего не обозначает, а преследует только цели внимательного рассматривания. Для знака необходимо, чтобы его предмет был именно тем, что обозначается, обозначаемым предметом. Необходима специальная направленность сознания на этот предмет с целью его выделения из других предметов, с целью отвлечения его от всего прочего, с целью фиксирования его как такового. Мало одного объективирования, которое было бы объективированием вообще. Необходима специальная направленность объективирующего акта именно на данный предмет, а не вообще на какие угодно предметы. Необходим 8 в) *интенциональный акт* сознания (*intentio* — «намерение», «направление», «направленность»). Но и этот акт еще не есть последняя характеристика знака.

Когда мы что-нибудь обозначаем, мы отличаем предмет обозначения и то, что мы в нем обозначаем. Ведь обозначать в предмете мы можем и не весь предмет, хотя в то же самое время иметь в виду и весь предмет. Например, немцы обозначают человека при помощи слова «Mensch», но «Mensch» связан с латинским словом «mens», что значит «ум», «разум». Этот же корень слова для обозначения человека мы имеем и во многих других индоевропейских языках. Следовательно, «Mensch» хотя и обозначает здесь всего человека, тем не менее фиксирует в нем только разумную способность, как бы желая показать, что человек есть по преимуществу только разумное существо. Римляне пользовались для обозначения человека словом «homo», которое некоторые этимологи сравнивали с «humus» что значит «почва», «земля»; и тогда «homo» означало бы «земной», «происшедший из земли». Но уже во всяком случае «humanus», «человеческий», откуда и слово во всех европейских языках «гуманизм», несомненно, связывает человека с землей, в противоположность германским языкам, связывающим его с интеллектом.

Следовательно, предмет обозначения, фиксируемый при помощи интенционального акта, еще не есть весь предмет обозначения, а только известный его момент, хотя в других случаях интенциональный акт может охватить и весь предмет обозначения. Но даже и в этом последнем случае

становится ясным, что интенциональный акт требует еще другого акта сознания, который бы полагал в предмете именно то, что он обозначает, будь то весь предмет целиком или будь то какой-нибудь его отдельный момент, замещающий собою цельную предметность. Интенциональный акт сознания фиксирует собою только самый факт существования этого предмета, но пока еще ничего не говорит о смысловом содержании этого факта. Поэтому для знака необходим еще 8 г) *ноэватический акт* (греч. ποῆπα — «мысль», точнее, «мысль о предмете», «мысль, обрабатывающая предмет в целях включения его в систему мысли или в процесс мысли»).

Так как ноэватический акт конструирует в предмете его означаемую предметность, то естественно, что имеется и вообще 8 д) *ноэватический акт* (греч. ποῆσις, «мышление»), то есть тот акт обозначающей мысли, который конкретизируется в ноэватическом акте.

Все эти акты сознания, которые необходимы для структуры символа, то есть акты тетический, объективирующий, интенциональный, ноэватический и ноэватический, как это совершенно очевидно, вовсе еще не составляют всего символа. Тетический акт превращал бы его в нечто только мысленное, противостоящее действительности, чем символ вовсе не является, поскольку возможны символы самой настоящей действительности. Объективирующий акт также для него недостаточен, поскольку возможны чисто фантастические символы. Ноэватический и ноэватический акты вносят в символ его смысловую определенность; но ясно, что не всякая смысловая определенность есть обязательно символ, хотя смысловая определенность в данном случае значительно углубляет идейную образность символа, препятствуя ей быть буквальным и слепым фотоснимком.

5. *Символ и сигнификативный акт.* Правда, только после всех этих актов сознания мы можем говорить о самом акте обозначения, который, однако, тоже не существует изолированно от прочего сознания.

Для акта обозначения необходимо, чтобы был тот, кто обозначает, а не только то, что обозначается; и притом обозначающий вовсе не является только обозначающим, но он имеет и разные другие акты сознания. Из всех актов сознания, которые ему свойственны, он, в случае обозначения чего-нибудь, выбирает именно акт обозначения, отбрасывая все другие свои акты, хотя принципиально они ему свойственны, и в других случаях он пользуется именно ими, а не актом обозначения. То, что мы сейчас назвали

поэтическим актом, является как раз общим названием для всех актов сознания так же, как и акт ноэматический. Для того чтобы они стали актами обозначения, необходима еще известная их модификация или спецификация. Эта спецификация требует известного уточнения общепоэтического акта, известного его ограничения. В чем оно заключается?

Оно заключается в том, что обозначающее сознание входит в настолько близкое соприкосновение с обозначаемым предметом, что между тем и другим уже исчезает всякое различие. Поэтическое сознание при этом, конечно, остается самим собою, поскольку оно не только обозначает, но обладает и всеми другими актами сознания. Однако тот его момент, который является обозначающим, обязательно входит в полное тождество с обозначаемым, иначе он будет обозначать не то, что фактически обозначается, но что-нибудь совсем иное; другими словами, разрушится и самый акт обозначения. Назовем тот момент поэтический-ноэматического акта, который отождествляется с обозначаемым, оставляя все другие моменты этого акта свободными от этого отождествления, 8 е) *актом сигнификативным*, в котором впервые только и осуществляется полноценный акт обозначения. Устойчивая структура этого акта, или его закон, и есть знак (*signum*). Поэтому в акте обозначения содержится немало подчиненных актов, которые в обывательском сознании и словоупотреблении часто понимаются как обозначения, хотя таковыми они вовсе не являются. Сигнификация, или обозначение, не есть ни полагание предмета, даже если бы он был и объективным, ни его воспроизведение, даже если бы оно было правильным, ни мышление о предмете, ни сознание предмета вообще. Это — совершенно специфический акт; и потому знак, его результат и внешнее выражение вовсе не есть ни чувственное познание или мысленное утверждение предмета, ни сознание о нем, ни просто отнесенность к нему, ни его представление, ни его понятие, ни слово о нем. Слово, например, может пониматься как знак. Но, конечно, далеко не всякий знак есть слово. Следовательно, если символ есть, как мы установили, знак, то ему присущи и все свойства знака. Он — не чувственное ощущение вещи, не чувственное представление вещи и не ее сверхчувственное представление, не мышление вещи, не понятие вещи, не объективирующее ее полагание, не мысленное ее утверждение, не слово о вещи.

Символ есть арена встречи обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собою, но

в то же самое время он есть сигнификация вещи, в которой отождествляется то, что по своему непосредственному содержанию не имеет ничего общего между собою, а именно — символизирующее и символизируемое. Этим путем намеченная у нас в начале идейная образность символа приобретает теперь еще большую конкретность.

Чтобы иллюстрировать эту удивительную специфику обозначения, не сводимую ни к каким другим актам сознания, мы приведем то, что Гёте говорит о разных цветах. Именно то, что приписывается Гёте разным цветам, и не субъективно, потому что объективные цвета мы ощущаем именно такими, и не объективно, потому что для такой объективности трудно подыскать соответствующий материальный субстрат. Все это есть именно сфера значения, которая и не есть субъект со всеми своими специфически субъективными знаками, и не объект со всеми своими физическими свойствами.

Вот что пишет Гёте, например, о желтом цвете: «В своей высшей чистоте желтый всегда обладает светлой природой и отличается ясностью, веселостью и мягкой прелестью. На этой ступени он приятен в качестве окружения, будь то в виде одежды, занавесей, обоев. Золото в совершенно чистом виде дает нам, особенно если еще присоединяется блеск, новое и высокое представление об этом цвете; так же и яркий желтый оттенок, выступающий на блестящем шелке, например на атласе, производит великодушное и благородное впечатление.

Опыт показывает, что желтый цвет производит исключительно теплое и приятное впечатление. Поэтому и в живописи он соответствует освещенной и действенной стороне картины. Это теплое впечатление можно живее всего почувствовать, если посмотреть на какую-нибудь местность сквозь желтое стекло, особенно в серые зимние дни. Глаз обрадуется, расширится сердце, на душе станет веселее; кажется, что на нас непосредственно веет теплом».

Вся изображаемая здесь у Гёте специфика желтого цвета не есть ни его субъективность, ни его объективность, но его символическая значимость.

Прочитаем, что пишет тот же Гёте о синем цвете: «Как желтый цвет всегда несет с собой свет, так про синий можно сказать, что он всегда несет с собой что-то темное. Этот цвет оказывает на глаз странное и почти невыразимое воздействие. Как цвет — это энергия; однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет из себя как бы волнуемое ничто. В нем совмеща-

ется какое-то противоречие возбуждения и покоя. Как высь небес и даль гор мы видим синими, так и синяя поверхность кажется как бы уходящей от нас. Подобно тому как охотно мы преследуем приятный предмет, который от нас ускользает, так же охотно мы смотрим на синее, не потому, что оно проникает в нас, а потому, что оно влечет нас за собою. Синее в нас чувство холода, так же как оно напоминает нам о тени. Мы знаем, как оно выводится из черного. Комнаты, отделанные в чисто синий цвет, кажутся до известной степени просторными, но, в сущности, пустыми и холодными. Синее стекло показывает предметы в печальном виде. Нельзя назвать неприятным, когда к синему в известной мере добавлять положительные цвета. Зеленоватый цвет морской волны скорее приятная краска».

Прочитаем еще оттуда же о зеленом цвете: «Если желтый и синий, которые мы считаем первыми и простейшими цветами, при первом их появлении на первой ступени их действия соединить вместе, то возникает тот цвет, который мы называем зеленым. Наш глаз находит в нем действительное удовлетворение. Когда оба материнских цвета находятся в смеси как раз в равновесии таким образом, что ни один из них не замечается, то глаз и душа отдыхают на этой смеси как на простом цвете. Не хочется и нельзя идти дальше. Поэтому для комнат, в которых постоянно находишься, обычно выбирают зеленый цвет»*.

Во всех этих характеристиках цветов у Гёте (за правильность этих характеристик мы, конечно, не ответственны) ясно можно проследить указанные у нас выше акты, связанные с областью обозначения. Все эти цвета, несомненно, предстают перед нами как нечто прежде всего тегическое. Правда, обывательское сознание, которое ничего не знает кроме субъекта и объекта, назовет эти характеристики цветов у Гёте только субъективными особенностями чувственного восприятия самого Гёте. Однако уже одно то, что здесь будет говорить о субъективных особенностях, указывает на то, что цвет характеризуется здесь не просто сам по себе, но как нечто специфически окрашенное; и эта специфика дается здесь прежде всего как нечто мысленно воспринимаемое, то есть как своя особенная предметность, как тегическая предметность. Но разве можно миновать в этих характеристиках то, что мы выше

* Цит. по: И.-В. Гёте, Избранные сочинения по естествознанию, перев. и комм. И. И. Канаева, ред. акад. Е. Н. Павловского, Изд-во АН СССР, 1957, стр. 313—320.

называли объективирующим актом? Ведь все эти цветовые свойства Гёте, конечно, мыслит как объективно существующее. То же самое мы должны сказать и о других указанных у нас выше актах, или, вернее сказать, предварительных актах полагания и особенно о сигнификативном акте. В том, что все эти цвета у Гёте как-то обозначены и в своей обозначенности выделены, в этом уже никто сомневаться не может. А эта выделенная и строго обозначенная предметность цвета и есть результат того, что мы выше назвали сигнификацией.

6. *Символ и некоторые детальные моменты семантической области.* Каждый из указанных актов сознания, входящих в обозначение и тем самым в символ, имеет огромное значение, о котором можно было бы говорить гораздо подробнее и обстоятельнее. При всей краткости настоящего изложения все же необходимо несколько подробнее сказать о сигнификативном и интенциональном акте.

Сигнификативный акт есть не только синтез обозначения и обозначаемого, но и акт полагания самого знака, то есть самого результата и завершения сигнификации. Об «Евгении Онегине» Пушкина можно очень много говорить — и о содержании этого романа, и о его форме, и о том, кто занимается здесь обозначением, об авторе, и о том, какое обозначение здесь получается (например, о главном герое этого романа, о том, что это молодой человек 20—30-х годов прошлого века, об его разочарованности, пресыщенности, о его бездельи, об его беспринципности и т. д. и т. д.; обо всем этом нам подробно расскажут историки литературы). Но ведь этот роман есть еще и рукописное или печатное произведение, то есть система тех или других знаков, условных или общепризнанных, и притом вполне физических. Полагание всех этих знаков отнюдь не есть сама сигнификация, которая относится к смыслу произведения, а не к его физической фактуре. А эта последняя как раз и есть знак, который для своего полагания требует не просто сигнификации, а требует чисто внешнего, чисто физического полагания, не имеющего ничего общего с тем, что в нем выражается и для чего он служит обозначением. Используя греческие слова *sēmeion*, «знак», «значок»; «признак», «сигнал», а также *sēmaino*, «обозначаю», «указываю», «отмечаю», «даю знак», «объявляю», «приказываю», назовем акт полагания самого знака 8 ж) *семиотическим актом*. Крик торговца о своем товаре, гудок отходящего поезда, звонки, обозначающие начало или конец какого-нибудь занятия или дела, и даже вообще физиче-

ская сторона языка требуют для себя не только чего-нибудь обозначающего или обозначаемого, но такого физического акта или действия, которое и создавало бы подобного рода физические знаки. С другой стороны, все указанные нами акты сознания, необходимые для обозначения и символизации, не могут рассматриваться в отдельности, а, наоборот, взятые в отдельности, совершенно не имеют никакого отношения к самому знаку или символу. Иначе получится знак, который ничего не обозначает, или символ, который ничего не символизирует. Чтобы гудок при отходе поезда или для начала и конца фабрично-заводской работы был не просто физическим явлением, но именно знаком, необходимо функционирование всех тех актов, о которых мы до сих пор говорили.

Все эти акты есть только результат нашего научного, то есть чисто умственного, анализа. В своем реальном функционировании они вовсе не существуют в отдельности, и никто о них даже и не думает, когда имеет дело со знаком. Все они фактически и неизменно есть нечто одно. Ведь ни одна из трех линий, составляющих треугольник, не есть треугольник, который вовсе не является механической суммой трех линий, но есть нечто единое и нераздельное, вовсе даже не состоящее из каких-нибудь трех предметов. Если же мы возьмем красивый букет цветов, то, рассматривая его, мы затратим, вероятно, десятки, если не сотни, разного рода осмысленных актов сознания. И тем не менее букет цветов есть именно букет цветов, и не что-нибудь иное; и чтобы понять его именно как букет цветов, мы должны затратить единый и нераздельный смысловой акт, который отнюдь не делится на акты восприятия отдельных составляющих его цветов и уже тем более отдельных свойств каждого цветка. Можно ли после этого разбить акт обозначения на целый десяток отдельных актов сознания, ничего не имеющих общего между собою?

Для обозначения и, следовательно, для символизации должен существовать еще какой-то общий акт, охватывающий все формулируемые нами выше акты в одно единое и нераздельное целое. Этот недифференцированный акт символизации, но зато *implicite*, то есть в неразвернутом виде, содержащий в себе решительно все необходимые для получения знака акты, *explicite*, то есть в развернутом виде, назовем 8) *семантическим актом*. Этот акт не есть не обозначающее и не обозначаемое, но значащее. Ведь если нет чего-нибудь значащего, то нет, и ничего обозначающего, так как сначала нужно, чтобы предмет нечто значил, а

уже потом можно будет его обозначать; и нет ничего обозначаемого, потому что сначала существует значащее, а уже потом мы будем применять его к тому или иному предмету, чтобы он стал предметом обозначения. Без подобного рода семантических актов совершенно немислимо понятие символа.

Скажем несколько слов также и об интенциональном акте. Как мы видели выше, этот акт обеспечивает нам возможность фиксирования того или иного, но уже определенного предмета, которому мы нечто приписали, чтобы выделить его из других предметов и тем самым как-нибудь его обозначить. **Интенциональный акт как бы закрепляет собою нашу направленность на обозначаемый нами предмет.** Поскольку, однако, обозначений существует бесконечное количество, то и видов интенционального акта очень много. Везде он закрепляет собою данный тип символизации. Например, тот символ, на котором строится поэтический образ, имеет много общего с самим поэтическим образом, хотя символ здесь и не есть этот поэтический образ. Однако та автономная созерцательность и та наглядная и бескорыстная ценность, которой обладает всякий поэтический образ и который вовсе не обязателен для символа, закрепляется соответствующим интенциональным актом, который мешает поэтическому образу переходить в какой-нибудь другой тип выражения. Аллегория, олицетворение и механическая связанность идеи и образа, диспаратных друг в отношении друга, а также и все прочие типы выражения закрепляются именно соответствующим интенциональным актом, поскольку он фиксирует самый факт выраженной предметности. Ниже мы увидим много разных типов функционирования этого интенционального акта, который в символе закрепляет его символичность, в художественном образе его художественность, в аллегории — ее аллегоричность и т. д. Все это суть только разные типы общего интенционального акта, без которого вообще не существует сознания предмета.

7. Символ, знаковая природа символа, тождество и различие символа с его предметом. С понятием знака мы входим в центральную область всего учения о символе. Однако точность описательного метода требует от нас и здесь еще очень многих четких разграничений. Символ есть знак, но отнюдь не всякий знак есть символ. Что такое знак?

Знак вещи или события есть их смысл, но не просто смысл, а такой, который осуществлен, воплощен или дан

на каком-нибудь другом субстрате, не на том, который является субстратом осмысляемых вещей или событий. Кипарис или можжевельник у древних является символом смерти или разных обстоятельств, связанных со смертью (например, погребение, оплакивание умершего, память о нем и пр.). Но кипарис, взятый сам по себе, никак не связан у нас с представлением о смерти. Наоборот, это — красивое дерево в расцвете своих растительных сил. Следовательно, субстрат его вовсе не есть смерть человека, а есть живая растительная ткань. То же самое нужно сказать и о митре или клобуке, камилавке, мантии, сутане, которые являются символами разных званий у духовенства, о короне, скипетре, державе, которые являются символами королевской или царской власти, о фате, которая является символом вступления женщины в брак, обручальных кольцах — символе состояния в браке, о трагической маске у древних — символе застывшего ужаса, о преподнесении цветов, как о символе значительного события в жизни человека (рождение и смерть, годовщина или юбилей, та или другая памятная дата или вообще добрые отношения между людьми). Везде в этих случаях символы являются либо вещами неорганической природы, либо растениями, либо животными, то есть по своему субстрату не имеют ничего общего с тем, что они обозначают, а обозначают они человека в разные моменты его жизни. Следовательно, если символ есть знак, то и символ базируется совсем на другом субстрате и вовсе не на том, который он символизирует. В символе смысл некоего предмета переносится на совсем другой предмет, и только в таком случае этот последний может оказаться символом первичного предмета.

Но самое интересное здесь то, что смысл, перенесенный с одного предмета на другой, настолько глубоко и всесторонне сливается с этим вторым предметом, что их уже становится невозможно отделять один от другого. Символ в этом смысле есть полное взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью. В символе мы обязательно находим 9) *тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности*. Тут, однако, особенно упорно вступает в свои права обывательская терминологическая путаница.

Предложенный выше анализ понятия знака охраняет от той путаницы в представлениях о символе, которая обычно имеет место. Именно этот анализ обнаруживает как различие в символе символизирующего момента с предметом символизируемым, так и их тождество. Не продумывая са-

мого понятия знака, мы констатировали полное различие в символе обозначающего момента и обозначаемого предмета. И это было совершенно правильно. В специальном анализе понятия «знак» мы натолкнулись на сигнификативный момент, требующий как раз полного отождествления того и другого. Спрашивается: как же быть? Этот вопрос, однако, возникает только на путях формально-логической и метафизической методологии, не понимающей диалектического единства противоположностей. Конечно, об этом необходимо говорить особо, что мы делаем ниже. Но факт остается фактом: в символе означающее и означаемое обязательно смыкаются в одной точке, как бы они различны ни были сами по себе. По своему субстрату они — разные, а по своему смыслу — одно и то же. Только подробная теория знака может здесь помочь установить точное понятие символа.

Учение об обозначающем и обозначаемом в символе уточняет понятие символа также и в других отношениях.

Мы бы хотели привести несколько примеров того, как обозначаемая вещь (или событие) и обозначающий образ сливаются в одно целое, когда речь заходит у нас о символе. До какого-то предела обозначаемое и обозначающее в символе остаются отдельными и как бы диспаратными. Но в таком случае обозначаемое не получало бы никакого обозначения, а обозначающее не давало бы никакого обозначения. В конце концов, а иной раз и очень быстро, то и другое оказывается вполне тождественным, и это само тождественное различие обозначаемого и обозначающего впервые как раз и делает символ именно символом.

В «Вечном муже» Достоевского Павел Павлович ухаживает за больным Вельчаниновым, который был любовником его покойной жены. Во время этого тщательнейшего ухода за больным он пытается зарезать спящего Вельчанинова бритвой, причем раньше никаких подобных мыслей у Павла Павловича не было и в помине. «Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить, — думал Вельчанинов». «Гм! Он приехал сюда, чтобы «обняться со мной и заплакать», — как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет «обняться и заплакать». Заплакать и обняться — это нечто противоположное желанию зарезать. Тем не менее оно здесь является символом зарезывания и впервые только через него осмысливается.

В «Двойнике» г-н Голядкин не хочет идти в департамент ввиду опоздания. Достоевский так пишет, изображая

настроения Голядкина: «Ведь вот уже половина десятого, да и к тому же он и болен, кто же скажет, что нет; и спина болит, кашель, насморк, да, наконец, нельзя идти, никак нельзя идти по этой погоде; можно заболеть, а потом и умереть; вообще, во всех подобных обстоятельствах крайне любил наш герой оправдывать себя в собственных глазах своих разными неотразимыми резонами и успокаивать таким образом свою совесть». Однако в дальнейшем оказывается: «Успокоив теперь вполне свою совесть, взялся он за трубку, набил ее и только что начал порядочно раскуривать,— быстро вскочил с дивана, трубку отбросил, живо умылся, обрился, пригладился, натянул на себя вицмундир и все прочее, захватил кое-какие бумаги и полетел в департамент». И это с Голядкиным случается не раз. Везде предварительное действие противоречит здесь последующим. Тем не менее они являются их бессознательными символами одно в отношении другого и оба в отношении Голядкина.

В «Записках из подполья» герой, оскорбленный офицером в бильярдной, хочет ему отомстить, для чего он подробнейшим образом и до последней мелочи продумывает месть, которая должна заключаться, между прочим, в том, чтобы не уступить своему обидчику дороги при встрече с ним на Невском. После всех этих приготовлений он, однако, решает не делать этого и, решившись не делать этого, в самый последний момент вдруг меняет свое решение. Все это есть не что иное, как бессознательный символ личности героя.

Приведем для символической характеристики этого героя еще два места. Товарищи оскорбили его в ресторане, по поводу чего он говорит: «Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презрения! А завтра хоть на дуэль. Подлецы! Ведь не семи же рублей мне жалеть. Пожалуй, подумают... черт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту ухожу!.. Разумеется, я остануся». В этом «разумеется» как раз и выражен у Достоевского данный герой как символ, в котором совпадают противоречащие друг другу обозначающие и обозначаемые моменты. Другое место такое: «Да, конечно, бросить его! Ведь совсем уж пьян!» — с омерзением проговорил Трудолюбов. «Никогда не прощу себе, что его записал», — проворчал опять Симонов. «Вот теперь бы и пустить бутылкой во всех, подумал я, взял бутылку и... налил себе полный стакан». Обозначаемое здесь — обида, которую нанесли «человеку из подполья» Трудолюбов и Симо-

нов. Обозначающее здесь — приготовление запустить в них бутылкой. Законченный же символ — внезапное решение героя вместо запускания бутылкой мирным образом выпить ее содержимое.

Свидригайлов назначает свидание Раскольникову в определенный час в трактире на Забалканском проспекте. Два дня после этого Раскольников ходит погруженный в страшные глубины своего духа, ничего не помня ни о месте свидания, ни об его часе. Но вот, бродя по Сенной, он почему-то вдруг сворачивает на Забалканский и почему-то вдруг видит Свидригайлова в окне трактира. По этому поводу Свидригайлов говорит: «И насчет чуда скажу вам, что вы, кажется, эти последние два дня проспали. Я вам сам назначил этот трактир и никакого тут чуда не было, что вы прямо пришли; сам растолковал всю дорогу, рассказал место, где он стоит, и часы, в которые можно меня здесь застать, помните?» — «Забыл», — отвечал с удивлением Раскольников. — «Верю. Два раза я вам говорил. Адрес отчеканился у вас в памяти механически. Вы и повернули сюда механически, а между тем строго по адресу, сами того не зная. Я, и говоря-то вам тогда, не надеялся, что вы меня поняли. Очень уж вы себя выдаете, Родион Романович». Личность Раскольникова вместе со всем его поведением и переживаниями есть символ, то есть та основная функция, которая в романе «Преступление и наказание», выражаясь математически, раскладывается в бесконечный ряд поступков Раскольникова. Один из членов этого ряда — бессознательная встреча Раскольникова со Свидригайловым при полной беспамятности одного из них.

В «Идиоте» Ипполит в своей исповеди одновременно и хочет, чтобы его пожалела Аглая, и не подозревает об этом желании. По этому поводу Аглая говорит: «Этого уж я не понимаю совсем: имел в виду и не знал, что имел в виду. А впрочем, я, кажется, понимаю».

В «Бесах» об отношении Петра Степановича и Лизы сам Петр Степанович говорит, между прочим, следующее: «Да неужто вправду уезжает? Отчего бы это могло произойти?.. Догадалась как-нибудь в эту ночь, что я вовсе ее не люблю... О чем, конечно, всегда знала». Здесь — опять единство противоположностей в символе: «только что догадалась» и — «всегда знала».

То же самое и в «Подростке» о Версилове: «знает, да не хочет знать». В том же романе о своем проступке князь говорит: «Знал». «Т. е., видите ли, и знал и не знал». Об Анне Андреевне подросток говорит: «О, я чувствовал,

что она лжет (хоть и искренно, потому что лгать можно искренно)».

В «Братьях Карамазовых» по поводу разговора о любви ко всему человечеству с маловой бестолковой г-жой Хохлаковой Зосима говорит: «И то уж много и хорошо, что ум ваш мечтает об этом, а не о чем ином. Нет нет да невзначай и в самом деле сделаете какое-нибудь доброе дело». Символ в своем развертывании указывает на полную вздорность мечтаний Хохлаковой, а также и на возможность действительного выполнения того, о чем она глупо мечтает.

В этом же романе штабс-капитан после оскорбления его Дмитрием Карамазовым как будто согласен принять денежную помощь от Алеши и даже мечтает о том, как он потратит эти деньги. А потом в разгаре этих мечтаний он вдруг бросает деньги на пол и начинает их топтать, по поводу чего Алеша в разговоре с Лизой говорит, что штабс-капитан до последнего мгновения не знал, что растопчет деньги, «но все-таки это предчувствовал, это уж непременно».

Анализируя состояние духа Ивана Карамазова, Достоевский настойчиво утверждает, что Иван сам не знал о причине своего скверного настроения, подобно тому как люди часто раздражаются по поводу какого-нибудь пустяка, — уроненного на пол платка или не поставленной в шкаф книги, сами не сознавая этой причины. На этот раз оказалось, что Иван, подойдя к родительскому дому и увидя здесь лакея Смердякова, сразу понял, что в душе своей он сам является этим лакеем и что это-то как раз его и раздражает. Увидев Смердякова, Иван чуть было не стал его всячески поносить, но вместо этого он вдруг сел с ним на скамейку и начал разговаривать совершенно по-иному.

Знаменитый поклон Зосимы перед Дмитрием Карамазовым как символ будущего страдания Дмитрия именно в этом смысле и анализируется Ракитиным, что это символ будущей уголовщины в семье Карамазовых. Что черт, с которым разговаривает Иван Карамазов, есть определенно-го рода символ, ясно даже самому Ивану, который говорит черту: «Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых». «Только все скверные мои мысли беречь, а главное, — глупые».

Обратим внимание также и на то, что романы Достоевского перегружены описанием разного рода событий, которые как будто бы совершенно не связаны между собою и

которые сам Достоевский часто так и квалифицирует, как случайные, бессвязные и нелепые. Потом вдруг оказывается, что эти нелепые случайности как раз и приводят все действие к роковому исходу. Считать ли эти разрозненные случайные действия символами рокового конца, то есть тем, что его обозначает, а самый этот роковой конец как осуществление символов, как то, на что они указывают, на обозначаемое, или, наоборот, считать ли роковой конец символом, а все подготавливающие его действия только членами разложения в бесконечный ряд, тем, что он обозначает, это все равно. Тут важно только самотождественное различие обозначаемого и обозначающего в символе и важно разложение единого символа в бесконечный ряд, о чем мы будем говорить сейчас подробнее.

8. *Общая структура символа, или символ как принцип конструирования, то есть порождающая модель.* До сих пор мы рассматривали символ со стороны составляющих его смысловых элементов, но еще не привели все эти элементы в ту их подлинную единораздельную целость, которая только впервые и рисует его нам как специфическую структуру.

Прежде всего, символ есть символ чего-нибудь, то есть указывает на нечто такое, чем сам он не является. Кроме того, он есть также и то общее, частности которого он должен нам указать. Здесь, однако, мы встречаемся с очень тяжелыми и цепкими правилами школьной логики, которые восходят еще к Аристотелю и которые постепенно преодолевались в истории философии и науки, и физико-математической и гуманитарной, и которые уже давно преодолены в логике, но ввиду своей элементарной понятности все еще фигурируют,— правда, не везде,— в школьных учебниках логики.

Дело касается того, как возникает научное родовое понятие, поскольку эмпирически мы имеем дело не с понятиями, но с отдельными вещами и событиями, которые требуют для своего осознания, а уж тем более для своей научной обработки, правильно создаваемых обобщений. Символ, говорили мы выше, всегда есть обобщение. Поэтому правильная теория символа может возникнуть только тогда, когда есть правильная теория обобщения.

Обывательский взгляд таков. Мы наблюдаем отдельные вещи, запоминаем то, что в них есть общего; и — это общее мы и трактуем как родовое понятие. Наблюдая синие цветы, синее море, синее небо, синие костюмы, синие глаза, синюю бумагу, синие чернила, мы отвлекаем эту синеву от

всех наблюдаемых нами синих предметов и получаем общее родовое понятие синевы.

Этот, казалось бы, понятный и элементарный процесс возникновения родового понятия никаких возражений не встречает, как раз и являясь тем продуктом научной абстракции, которым оперирует наука. Так рассуждал Аристотель, но уже и Аристотелю процесс получения родового понятия кое-где казался если не ложным, то во всяком случае неполным. Ему приходилось гипостазировать эти общие понятия и понимать их в виде таких форм, которые существуют хотя и в вещах, но существуют самостоятельно, субстанционально, откуда и все антично-средневековое учение о субстанциональных формах, которое в нетронутым виде продолжает функционировать еще у Фр. Бэкона, несмотря на эмпиризм, сенсуализм и индуктивизм этого мыслителя.

На самом деле, что мы получаем, отвлекая то или другое свойство вещи от самой вещи, и как мы это производим? Можно ли сказать, что родовое понятие синевы получается у нас только после рассмотрения известного множества синих предметов? Этого никак нельзя сказать, потому что если и в первом, и во втором, и в третьем из наблюдаемых нами предметов содержится для нашего восприятия всего только нуль синевы, то, сколько бы мы синих предметов ни наблюдали, из суммы этих нулей синевы никогда не может получиться какая-нибудь единица синевы, то есть синева как таковая. Наблюдая уже первый синий предмет, мы необходимым образом видим его именно как синий, то есть эту синеву как родовое понятие мы наблюдаем уже в первом из воспринимаемых нами синих предметов. Синева получается вовсе не из сложения признаков синевы того или иного множества предметов; и если мы хотим обратить внимание именно на признак синевы, то он виден нам уже на первом синем предмете, без всякого перехода в какое-нибудь огромное количество синих предметов. И если мы хотим действительно извлечь синеву из синих предметов и на ней сосредоточить наше внимание, то это значит, что мы отбросили все прочие признаки предметов, кроме их синевы, и забыли, чем, собственно говоря, являются наблюдаемые нами синие предметы в их конкретности. Синеву как родовое понятие мы при этом действительно получим. Но такое родовое понятие будет настолько бедным, пустым и бесплодным, что из него мы ровно ничего вывести не сможем.

Школьная логика учит при этом, что одновременно с убылью содержания наблюдаемых предметов растет объем

классов всех подобного рода предметов. Можно от француза перейти к человеку, от человека к живому существу, от живого существа к его бытию, потом к бытию вообще и закончить понятием «нечто», объем которого действительно будет очень широк, так как он будет относиться ко множеству классов всяких предметов, но содержание которого будет настолько ничтожным, что его можно будет приравнять нулю. Это высшее родовое понятие максимально бессодержательно, максимально пусто и максимально бесплодно. Можно ли считать, что мы стояли на правильном пути, когда получали высшее родовое понятие путем отвлечения однородных признаков от отдельных предметов и отбрасывания данных предметов как цельных и живых вещей?

Математика учит нас совсем другому образованию общих понятий, а математика именно и есть самая точная наука. Можно ли сказать, что какое-нибудь уравнение есть результат отвлечения тех или иных признаков от эмпирически наблюдаемых предметов? Наоборот, математика решает свои уравнения без всякой оглядки на эмпирические предметы, соблюдая только строгую последовательность своего рассуждения. Но интереснее всего то, что теоретически решенное математиком уравнение не только соответствует действительности, но как раз учитывает все мельчайшие подробности предметов, от которых отвлекалась школьная логика, создавая свои родовые понятия. Математическое уравнение действительно есть нечто общее и устойчивое в связи с единично-текущей действительностью. Однако это такое общее, которое не отбросило предметы в их цельной данности, но вместило их в себе, однако не в их грубой разделенности, но в виде закона протекания этой действительности. Родовые понятия школьной логики чем больше по своему объему, тем беднее по своему содержанию; математические же родовые понятия чем больше по своему объему, тем большее количество единичных фактов в себе содержат, то есть в них чем больше объем понятия, тем больше и его содержание.

Возьмите простое квадратное уравнение в алгебре. Под « x », который входит в такое уравнение, можно подставить любое количество, любые объемы, любые содержания, любые вещи. И все равно это квадратное уравнение будет правильным, везде и во всех случаях, его общность не будет бояться никакого содержания. Достигается это, повторяем, только тем, что общность математических понятий не есть общность пустых родовых понятий школьной логики, но она содержит в себе закон для получения любых содержа-

ний и любых единичных вещей, то есть эта общность получена не путем отвлечения от конкретных содержаний и конкретных вещей, но путем установления закономерного протекания этих содержаний и этих вещей.

Ленин вполне отдавал себе отчет в том, что для получения общего необходимо наблюдать в огромном количестве и все отдельное. Тем не менее отдельное он никак не отделял от общего. Любое суждение («Листья дерева зеленые», «Иван есть человек», «Жучка есть собака») уже предполагает, по Ленину, отождествление единичного с общим*. «Отдельное—всеобщему»**. «Прекрасная формула: «Не только абстрактно всеобщее, но всеобщее такое, которое воплощает в себе богатство особенного, индивидуального, отдельного (все богатство особого и отдельного!)»***. «Родовое понятие есть сущность природы, есть закон»****.

Таким образом, на примере математики, точнейшей из наук, и из рассуждений Ленина мы учимся понимать общее так, чтобы оно не было пустым и бесплодным, но было законом и принципом для конструирования всего единичного, что подпадает под это общее. Это общее содержит в себе закономерность для соответствующего единичного и обязательно разлагается в ряд отдельных явлений и фактов, конечный, а может быть, даже и бесконечный. Так математика занимается разложением, например, тригонометрических функций в бесконечные ряды. А это, повторяем, точнейшая из наук и, значит, максимально выражает собою смысловую сущность мышления. В этом смысле общее есть не уединенная и от всего иного изолированная структура, но она есть *Закон*, повелительно указывающий на протекание всего соответствующего единичного. Но если мы выше говорили, что символ нечто обозначает и есть знак в семантическом смысле слова, то ясно, что к нему вполне применимы математические приемы разложения данной функции в бесконечный ряд. Вот это-то и есть его подлинная *Структура*. Он существует не просто сам по себе, но он есть принцип конструирования и всего иного, что под него подпадает. Но это общее, которым символ является, конечно, мы не будем понимать только количественно, как это понимает математика, но и качественно, то есть в

* См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 318.

** Там же, стр. 181.

*** Там же, стр. 90.

**** Там же, стр. 240.

нем может быть и своя идея и образное воплощение этой идеи, но только с одним условием: эта идейная образность в символе обязательно есть *Общность, закономерно разлагаемая в ряд отдельных единичностей*. Для этих единичностей указанная общность и является символом. Точно так же и отдельные единичности, поскольку они порождены известной общностью, в которой они *implicite* заключались, тоже являются символами порождающей их общности. И только вводя эту структуру в понятие символа, мы впервые определили его по существу. Все предыдущие элементы символа были только именно его элементами, но не конструировали его в его цельности. Вот в этом-то и заключается та значительность выражаемой в символе предметности, о которой мы говорили выше. Символ есть та обобщенная смысловая мощь предмета, которая, разлагаясь в бесконечный ряд, осмысливает собою и всю бесконечность частных предметов, смыслом которых она является.

9. *Сводка предыдущего*. В свете сформулированного нами символа вещи как принципа ее конструирования или как ее порождающей модели необходимо понимать и те моменты в определении символа, о которых мы говорили выше, в отдельности стремясь дать описательную картину символа.

1) Символ вещи действительно есть ее смысл. Однако это такой смысл, который ее конструирует и модельно порождает. При этом невозможно останавливаться ни на том, что символ вещи есть ее отражение, ни на том, что символ вещи порождает самое вещь. И в том и в другом случае теряется специфика символа и его соотношение с вещью трактуется в стиле метафизического дуализма или логичизма, давно ушедших в историю. Символ вещи есть ее отражение, однако не пассивное, не мертвое, а такое, которое несет в себе силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но их внутренней закономерности. В этом смысле и надо понимать, что символ вещи порождает вещь. «Порождает» в этом случае значит «понимает ту же самую объективную вещь, но в ее внутренней закономерности, а не в хаосе случайных нагромождений». Это порождение есть только проникновение в глубинную и закономерную основу самих же вещей, представленную в чувственном отражении, только весьма смутно, неопределенно и хаотично.

2) Символ вещи есть ее обобщение. Однако это обобщение не мертвое, не пустое, не абстрактное и не бесплодное, но такое, которое позволяет, а вернее, даже повелевает вернуться к обобщаемым вещам, внося в них смысловую закономерность. Другими словами, та общность, которая имеется в символе, *implicite* уже содержит в себе все символизируемое, хотя бы оно и было бесконечно.

3) Символ вещи есть ее закон, но такой закон, который смысловым образом порождает вещи, оставляя нетронутой всю их эмпирическую конкретность.

4) Символ вещи есть закономерная упорядоченность вещи, однако данная в виде общего принципа смыслового конструирования, в виде порождающей ее модели.

5) Символ вещи есть ее внутренне-внешнее выражение, но — оформленное, согласно общему принципу ее конструирования.

6) Символ вещи есть ее структура, но не уединенная или изолированная, а заряженная конечным или бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений этой структуры.

7) Символ вещи есть ее знак, однако не мертвый и неподвижный, а рождающий собою многочисленные, а может быть, и бесчисленные закономерные и единичные структуры, обозначенные им в общем виде как отвлеченно-данная идейная образность.

8) Символ вещи есть ее знак, не имеющий ничего общего с непосредственным содержанием тех единичностей, которые тут обозначаются, но эти различные и противостоящие друг другу обозначенные единичности определены здесь тем общим конструктивным принципом, который превращает их в единораздельную цельность, определенным образом направленную.

9) Символ вещи есть тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности, но это символическое тождество есть единораздельная цельность, определенная тем или другим единым принципом, его порождающим и превращающим его в конечный или бесконечный ряд различных закономерно получаемых единичностей, которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них *предел*.

Эти девять пунктов примерно рисуют общесмысловую структуру символа. Так как они общие и так как они смысловые, то в них преследуется покамест только логическая природа самого символа. Многие из этих пунктов характе-

ризуют собой также и соседние категории, которыми обычно занимается теория литературы и искусства. Не должна казаться странной и излишней эта намеренная отвлеченность девяти основных пунктов символической структуры, потому что все культурные языки, как это мы уже указывали выше, упорнейшим образом хватаются за этот термин и никак не хотят с ним расстаться, хотя прочих структурно-семантических категорий во всякой теории литературы и искусства достаточно. Следовательно, возникает настоятельная необходимость поставить вопрос о символе, что называется, ребром. Ведь отличается же символ в самом деле чем-нибудь от соседних категорий? Но когда мы начинаем задумываться над этой смысловой спецификой символа, тщательно отличая его от всех соседних структур, то поневоле остается констатировать в нем только более или менее отвлеченные принципы, которые большей частью выступают и в других соседних категориях, но выступают каждый раз с разным структурным оформлением. Этим и объясняется существующая в этой области неимоверная путаница понятий. Под этой путаницей залегает весьма солидное основание, а именно то, что символ действительно пронизывает собою многие искусствоведческие и литературоведческие принципы и что выделять его для целей точного определения приходится с некоторым усилием и напряженностью в области анализа этих соседних категорий.

Итак, необходимо перейти к сопоставлению символа с другими соседними категориями искусства и литературы, чтобы наша общая смысловая и структурная характеристика символа стала более конкретной и получила свое законное место среди прочих принципов и категорий литературы и искусства.

ГЛАВА II

От знака к символу

В настоящее время получил весьма большую популярность термин «знак». Логические основания для такой популярности весьма глубоки и обширны. Можно даже сказать, что современное литературоведение, искусствоведение и языковедение никак не могут обойтись без этого термина. Но слишком большая его популярность имеет также и свою отрицательную сторону. Именно слишком частое использование этого термина постоянно вносит в него некоторого рода путаницу, так что значения этого термина иной раз даже противоречат одно другому.

Когда под знаком понимается простейшее, вполне примитивное и элементарное указание на какой-нибудь предмет, то такого рода значение данного термина является вполне бытовым и обывательским, и тут не требуется никаких разъяснений. Литературоведы и языковеды весьма часто употребляют этот термин именно в таком обывательском значении. Но, повторяем, такое положение дела ввиду своей общепонятности и вненаучности или, попросту говоря, ввиду своей общечеловечности не доставляет никаких забот ни представителям литературоведения и языковедения, ни нам в нашей настоящей работе.

Но как только мы отступаем от этого обывательского значения термина «знак» и хотим вскрыть его научное значение, мы испытываем необходимость входить уже в серьезный анализ этого термина и соответствующего ему понятия. А так как среди разного рода значений термина «знак» встречается также и символическое значение, так что «знак» уже ничем не отличается от «символа», то сама собой возникает необходимость разобраться во всей этой терминологической неразберихе и установить в самом точном смысле слова, что же такое в конце концов «знак» и

что такое «символ». В науке эти термины, безусловно, являются прямыми конкурентами. Тут же выясняется, что между знаком и символом существует масса промежуточных звеньев, которые тоже поддаются формулировке только с большим трудом. Что каждый знак в какой-то мере является символом или зародышем символа и что всякий символ, по крайней мере в некоторой степени, тоже является знаком или развитым знаком, с этим мы уже встречались выше. Точно так же обозначительную функцию или знаковое отношение к предмету в предыдущем изложении мы тоже пытались характеризовать специфически, тщательно отделяя его от других мыслительных и языковых актов. Однако все наши предыдущие рассуждения о знаке были совершенно недостаточны, поскольку установление самого понятия знака мы отнюдь не ставили предметом своего изложения и касались только самых общих функций знака, поскольку они необходимы для вскрытия понятия символа. В настоящем пункте нашего исследования мы и хотели бы по возможности точнее установить и то, что такое знак, и то, что такое символ, и то, что такое промежуточные конструкции между знаком и символом.

Сначала нам хотелось бы остановиться на тех пониманиях знака, которые мы считаем неправильными или недостаточными и которые мы, после их установления, уже с самого начала отбросим при выработке окончательного и завершительного понятия символа.

Некоторые из негативных концепций в этой области давно уже устарели, и о них можно было бы в настоящее время даже и не говорить, если бы в виде непродуманных и бессознательных отзвуков они все еще не появлялись даже и в изложениях положительной концепции. Ввиду краткости настоящей работы все эти негативные концепции тоже будут перечислены кратко, без того необходимого для них большого аппарата ссылок, который имеется у автора, но который невозможно здесь воспроизвести. До какой сложности дошло современное учение о знаках и значениях, можно судить по тому, что, например, Ч. Пирс* насчитывает 76 разных типа знаков. К. Огден и И. Ричардс** насчитывают 23 значения слова «значение»,

* Ch. Peirce, *Logic as Semiotic: the theory of signs.*— «Philosophical writings of Peirce». Selected and ed. with an introduction by J. Buchler, New-York, 1955, p. 115—119.

** C. K. Ogden, I. A. Richards, *The meaning of meaning*, London, 1953¹⁰, p. 186—187 (1923¹ 1969).

А. Ф. Лосев* насчитывает 34 значения слова «модель». Из этого видно, что в небольшой статье, посвященной негативным концепциям знака или значения, речь может идти только о главнейших теориях, а вернее сказать, только о некоторых главнейших теориях**.

Укажем сначала на некоторые негативные теории, которые отличаются особенной наивностью, но от которых, к сожалению, часто бывают несвободны даже теоретики большого масштаба.

1. *Внеструктурные теории*. Несомненно 1) *агностицизм* содержится в тех заявлениях, которые объявляют значение слова чем-то непознаваемым и не нуждающимся в определении. Большой знаток древних языков, покойный С. И. Соболевский, сказал однажды, выступая оппонентом по диссертации о винительном падеже в латинском языке: «Я знаю винительные падежи только в каждом отдельном и специальных текстах. Сам же винительный падеж, взятый в общем и самостоятельном виде, для меня непознаваем». Получается, таким образом, что нельзя будет понять даже и такого простого суждения, как «Иван есть человек» или «Жучка есть собака», потому что единичное никак не может отождествиться с общим; и это — вопреки известному рассуждению В. И. Ленина на эту тему с приведением этих же примеров***.

Такая концепция часто опирается на излишний 2) *интуитивизм*, заявляющий, что значение слова понятно всякому и без какого-нибудь его определенного логического раскрытия, так что всякое такое логическое раскрытие объявляется ненужной схоластикой или далеким от языкознания упражнением в чистой логике. С этим весьма легко объединяется тот семантический 3) *индифферентизм*, который вообще равнодушен к установлению тонких и мелких оттенков значений слова, опять-таки опираясь на общеизвестность и общедоступность всех этих оттенков всякому человеку, владеющему данным языком. Значения слова, как говорится в этих случаях, толкуются каждым, как

* А. Ф. Лосев, Введение в общую теорию языковых моделей, М., 1968, стр. 16—18.

** Некоторые сводки этих теорий (правда, совершенно недостаточные) у нас уже имелись. Ср.: А. Ф. Лосев, Критические замечания по поводу современных знаковых теорий языка.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», № 403, М., 1970, стр. 26—40; особенно: Н. Г. Комлев. Компоненты содержательной структуры слова, М., 1969, стр. 5—23.

*** В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 316—322.

ему угодно, а общая и для всех обязательная теория невозможна. Некоторые языковеды проявляют большую первозность при попытках других языковедов найти, например, так называемое основное значение слова, выставляя такой рискованный постулат, что никаких таких основных значений не существует и что их можно только произвольно конструировать из отдельных и реальных значений слова в живой речи. Однако все эти примитивные теории, с нашей точки зрения, едва ли подлежат какому-нибудь опровержению или даже просто изучению. В частности, что нужно понимать под основным значением слова, — это требует глубокого анализа; и возможно, что такая семантическая общность является вовсе не тем, что обыкновенно думают, исходя, например, только из этимологии слова или из комбинаций тех конкретных значений слова, которые указываются в словарях. А тем не менее очень трудно отказаться от того, что каждое слово имеет значение в каком-то смысле основное, в каком-то смысле центральное и в каком-то смысле находящее для себя отражение в отдельных и конкретных значениях, зависящих от контекста, интонации или каких-нибудь других языковых или неязыковых функций.

4) *Номинализм* — явление, весьма характерное для многих современных концепций языкового знака. Можно сказать, что он вообще соответствует исконной потребности буржуазной филологии сводить все человеческое знание только на одни слова с полным отрывом от всякой внесубъективной предметности. Этот номинализм уходит своими корнями в отдаленные века гносеологической науки, имея свое происхождение еще от античных софистов и получая свое существенное развитие также и во многих средневековых философских школах*. Ставился вопрос о том, существует ли что-нибудь общее или не существует. То, что общее необходимо, этого отрицать никто не посмел, так как уже всякое предложение предполагает, что сказуемое обязательно есть нечто более общее, чем подлежащее. Произнося простейшую фразу «Иван есть человек», мы уже тем самым единичность Ивана поясняем при помощи общего и родового понятия человека. Но, не отрицая наличия этих общностей в человеческом сознании, средневековые номиналисты утверждали, что эти общно-

* Ср.: О. В. Трахтенберг, Очерки по истории западноевропейской средневековой философии, М., 1957, стр. 28—45; 181—223.

сти вовсе не существуют реально, вне и независимо от человека, от его сознания. Общие понятия, говорили тогда, есть не что иное, как наши слова. Слово и есть то обобщение, которое необходимо для мышления. А ничего реально-го этим словам совершенно не соответствует.

В такой грубой форме номинализм не очень долго мог удержаться в средневековой философии. Желая во что бы то ни стало свести всякую общность на субъективный словесный знак, постепенно стали приходить к некоей особой предметности, которая и не объективна, но и не грубо субъективна. Позднейшие номиналисты уже в самом мышлении стали находить такое бытие, которое было и не объективным и не субъективным. Стали приходить к учению о смысловой стороне мышления и сознания. А эту смысловую сторону уже трудно было свести только на субъект и только на объект. Никто не сомневался в истинности таблицы умножения, но свести ее только на субъективный произвол — это значило войти в противоречие с самой обыкновенной и реальной человеческой жизнью, которая ни при каких условиях (кроме, конечно, психического расстройства человека), никогда не могла прийти к выводу, что дважды два не четыре, но, например, 24. Сводить, однако, таблицу умножения на обыкновенные чувственные восприятия также было невозможно ввиду того, что если можно было говорить о двух ногах или о двух руках, то уж никак нельзя было говорить о самой двойке, взятой без вещей, как о чем-то вещественном. Поэтому номинализм, добросовестно продумываемый до конца, никак не мог оставаться на почве только субъективизма, а должен был постулировать какое-то нейтральное бытие, описать и проанализировать которое составляло огромные трудности.

Такие же трудности возникали и в последние десятилетия, когда *неопозитивисты*, отбрасывая объективную и материальную реальность, хотели свести все человеческое знание только на одни языковые функции. Так или иначе, но эта номиналистическая теория знаков и понятия, вообще говоря, безнадежно провалилась в глазах непредубежденно мыслящего лингвиста и литературоведа, и таким многочисленным номиналистам-субъективистам волей-неволей приходилось искать новых путей для теоремы знака, значения и стоящей за ними реальной предметности.

Современный провал номинализма отнюдь не означает того, что в отдаленные эпохи своего возникновения он тоже не имел никакого значения. Наоборот, по мысли

основоположников марксизма-ленинизма, средневековый, например, номинализм имел даже и передовое значение, будучи отдаленным предшественником материализма нового времени*.

Однако само собою ясно, что отнюдь не все, что было передовым 2500 лет назад или хотя бы 1000 лет назад, обязательно является передовым также и в настоящее время. Энгельс, например, считал рабство явлением передовым в сравнении с общинно-родовой формацией. Но, по его мнению, рабство было передовым только в свое время, для своего времени, для времени перехода от общинно-родовой формации к формации рабовладельческой. Но это не значит, что рабство является передовым для нас, для настоящего времени, то есть для XX века. Поэтому, если даже мы и сочли бы необходимым констатировать в языке и в мысли такую предметность, которая и не объективна, и не субъективна, а является чем-то иррелевантным (т. е. безразличным) к тому и другому, то такая иррелевантность могла бы признаваться нами в качестве только одного из смысловых слоев языкового мышления и оперирования символами вообще. Этот иррелевантный слой мы, конечно, должны были бы увязать и с реальным языковым мышлением, и с реальными функциями языка, и с реальными функциями объективно существующей материи вне и независимо от нашего сознания и, конечно, с реально функционирующими символами. Иначе подобного рода иррелевантность привела бы нас к чистейшему махизму, о котором в настоящее время, после его ниспровергающей критики у Ленина, не может быть никакого разговора при построении нашей гносеологии и гносеологических функций знака и символа,— в языке ли, в литературном ли творчестве, в искусствознании ли или вообще в теории разумно-жизненного общения одного человека с другим.

Едва ли может претендовать на правильную теорию современнейший 5) *психологизм*, пытающийся свести все знаковые функции на общеизвестные и ввиду своего механицизма совершенно неприемлемые процессы ассоциации по смежности, по сходству или по контрасту. Такие процессы в раздельном виде вообще не существуют в психике, не говоря уже о той психической активности, которая игнорируется сторонниками ассоциативной психологии. Сложность понятий знака и значения не имеет ничего общего

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 142; В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 173.

с этими совершенно устаревшими в настоящее время теориями. Сказать, что представление о предмете соединяется со знаком предмета только ассоциативно или что знак, значение и их предметность тоже связаны путем только одних психических ассоциаций,— это в настоящее время представляет собой малоинтересный и ни в каком случае неприемлемый исторический хлам. При этом заметим, что речь идет у нас сейчас только о психологизме, то есть только об абсолютизации психического, но никак не о самой психологии. Попытки антипсихологического употребления психологических понятий в языкознании и, в частности, в учении о языковых знаках проводятся в советской науке весьма основательно*.

Вообще же языковедческий 6) *субъективизм* ушел в далекое прошлое, поскольку язык, будучи орудием жизненно-смыслового общения людей, прежде всего фиксирует ту предметность, для общения с которой он вообще существует и без которой он перестает быть знаком предмета, значением слова и вообще орудием человеческого общения. В крайнем случае субъективистские теории могут более или менее (да и то большей частью плохо) обосновать общение субъекта с самим же собой, но ни с чем другим; а это в настоящее время может вызывать только смех.

Близкой к субъективизму, но уже не вполне субъективистской теорией является, к сожалению, общераспространенная теория 7) *произвольной и чисто условной связи знака (и, конечно, символа) с его значением и с означаемой предметностью*. Подавляющее большинство думает, что если один и тот же предмет, например «дерево», называется по-гречески «dendron», по-латыни «arbor», по-немецки «Baum» и по-английски «tree», то как будто бы произвольность словесного обозначения становится сама собой ясной. Эта теория, хотя она и общераспространена, нашла в советском языкознании убийственную критику, опровергающую механицизм, антиобщественность и антитрадиционность языка в понимании этой теории, его антиисторизм при такой убежденности в чисто условном характере знака. Знак, и особенно языковой знак, вовсе не обладает каким-то изолированным и внесистемным существованием. Он несет на себе функции разумно-жизненного

* Приведем, например, сб. «Язык и мышление», М., 1967; сб. «Семантическая структура слова», М., 1971; А. А. Леонтьев, Слово в речевой деятельности, М., 1965; Его же, Языкознание и психология, М., 1966; ср. «Психолингвистика за рубежом». Сб. перев. под ред. А. А. Леонтьева и Л. В. Сахарного, М., 1972.

общения людей между собой и не может быть заменяем произвольно любым другим знаком и относиться к другому какому-нибудь произвольно выбранному значению. Если же такие смысловые сдвиги языкового знака и имеют свое место в истории языков и особенно в таких, например, областях, как художественная литература, то здесь осуществляется произвольность совсем другого типа. Она — не продукт механической связи знака, значения и означаемой предметности, но их творческая переработка, имеющая своей целью расширять наше познание мира и углублять людские отношения. В настоящее время прямо можно сказать, что языковый знак (да, вероятно, и все другие типы знаков) обязательно *детерминирован*, пусть не во всех отношениях, пусть не во всех проявлениях языка и пусть не во все исторические периоды его развития*.

2. *Структурные теории и подготовка к ним.* Если отбросить все эти шесть «теорий», то сам собой возникает вопрос о логической или, вообще говоря, о смысловой структуре знака, значения и той предметности, к которой они относятся. Но и в этих логических теориях в настоящее время накопилось достаточно много всякого рода предрассудков, которые в нашем обзоре негативных теорий обязательно должны быть отмечены.

Теория 8) *тождества* гласит, что значение слова есть попросту выражаемое им понятие. Это совершенно неверно. Слово может выражать не только понятие, но и любые образы, представления, любые чувства и эмоции и любую внесубъективную предметность. Кроме того, если значение приравнивается к понятию, то язык оказывается излишним, то есть он попросту превращается в абстрактное мышление понятиями. Однако кроме специальных научных дисциплин, где понятия играют главную роль, чистые логические понятия в чистом виде, вообще говоря, редко употребляются нами, если иметь в виду реальное общение людей между собой. Если же приравнивать понятия, выражаемые словами, к их значению, то значения слов потеряли бы всякий свой понятийный смысл, то есть перестали бы быть значениями, а в таком случае обыкновенная человеческая коммуникация тоже была бы невозможной.

* Этот анализ детерминированности языкового знака в общедоступной форме обсуждает В. А. Звегинцев в своей работе «Проблема знаковости языка», М., 1956, с приведением примеров как из истории языков, так и из истории языкознания. Ср. также: Т. В. Гамкрелидзе, К проблеме «произвольности» языкового знака.— «Вопросы языкознания», М., 1972, № 6, стр. 33—39.

Можно говорить только о *моментах* тождества между значением, или словом, и понятием, так как здесь кроме тождественности имеется еще и многое другое. Самое главное здесь — это сохранить специфику значения в его отличии как от знака, так и от обозначаемой предметности, хотя, правда, анализ этой специфики и относительной самостоятельности значения представляет весьма существенные трудности.

Наиболее грубым тождеством является в данном случае тождество значения предмета и самого предмета, не говоря уже о тождестве значения и знака. Сказать, что значения слов отличаются друг от друга только теми предметами, о которых гласят слова, это значит не только уничтожить специфику значения, но и выводить какую-то бессмысленную теорию знака, лишенного всякого значения, или значения, лишенного всякой предметности, или предметности, которая ничего не значит. Установление всех подобного рода тождеств для настоящего времени является чрезвычайно примитивным и наивным способом мыслить языковые связи. История знаков не совпадает с историей значений, история знаков предмета не совпадает с историей самих предметов и, наконец, история значений предметов тоже ни в каком случае не есть история самих предметов. Здесь везде проступает явная необходимость кроме тождеств говорить также еще и о различиях.

Теория 9) *различия* между значением слова и понятием, которое выражается данным словом, тоже никуда не годится, если это различие брать в чистом виде. Иначе слово со своим значением оказалось бы целиком оторванным от всякого понятия или смысла, то есть оказалось бы бессмысленным; а понятие, выраженное в слове, было бы безнадежно оторвано от своих выразительных функций, то есть тоже перестало бы играть свою роль в языке, и в данном случае язык тоже оказался бы бессмысленным. Следовательно, и различие здесь тоже только один из моментов соотношения знака и значения, и один из моментов соотношения знака и значения предмета, с одной стороны, и самого предмета — с другой. Кроме категорий различия здесь, очевидно, содержится еще многое другое.

Теоретикам общего языкознания волей-неволей приходится расстаться с этими взаимноизолированными теориями тождества и различия. В общем языкознании имеется тенденция заменить эти односторонние категории какой-нибудь более общей, но все еще пока не указывающей ни на какое содержание, категорией, правда, покамест все

еще далекой от фиксации содержательной стороны знака, значения и их предметности. Здесь очень повезло категории 10) *отношения*. Это отношение понималось весьма разнообразно. Минуя такие воззрения, в которых либо знак отождествляется с носителем знака, либо значение предмета отождествляется с самим предметом, мы указали бы на некоторые другие теории отношения, тоже пока еще недостаточные, но уже не столь грубые. Одни говорили о главенствующей роли а) *отношения представлений к знаку*. Эту теорию тоже нужно считать в настоящее время весьма слабой, хотя представителем ее был у нас такой глубокий лингвист, как Н. В. Крушевский. Ведь в этих словах «отношение представлений к знаку» ни одно слово не является понятным и отчетливым. Отношение может быть самым разнообразным. Какое же именно отношение имеется здесь в виду? Термины «знак» и «представление» тоже понятны только профанам или, точнее сказать, понимаются всеми в обиходном и некритическом смысле. То и другое имеет свою структуру, каждый раз вполне отличную. Тот и другой термин, кроме того, понимается весьма многозначно, начиная от самого простого и элементарного их содержания и кончая философским их заострением, которое уже много раз подвергалось весьма тонким исследованиям. Самое же главное — это то, что такая теория опять-таки сводится на чистейший психологизм, то есть говорит о психических процессах, но не о языке, который вовсе не есть только психический процесс, но разумно-жизненная коммуникация людей между собой. Все это опять сводится к старой ассоциативной психологии, которая уже давно дискредитировала себя своим механицизмом и вещьвизмом. б) *Отношение знака к понятию* тоже является для настоящего времени теорией весьма слабой. Ее защищали очень многие, например Е. М. Галкина-Федорук. Значение вовсе не есть только отношение знака к понятиям. Не говоря уже о невыясненности самого термина «отношение», эта теория опять-таки оставляет нас в пределах субъективистского понимания языка. Значение, действительно, коренится где-то между знаком предмета и понятием предмета, но эта связь значения со знаком вещи и вещью как предметом тоже требует весьма тонкого и углубленного анализа и вовсе не является такой уж понятной, чтобы ее можно было принимать без всякой критики.

В настоящее время некоторые утверждают, что значение есть в) *отношение знака к другим знакам*. Эта теория сильна тем, что она не берет знак в изолированном виде, но

пытается определить его в системе других знаков, устанавливая те или другие отношения между этими знаками. Попросту говоря, мы бы здесь сказали, что значение знака предполагает определенный текстовый или смысловой контекст, без которого, действительно, знак теряет свое специфическое значение в языке и речи. Но можно ли свести значение только к одной категории отношения или вообще понимать только как систему? В последнее время было много охотников понимать и вообще весь язык как систему отношений. Не говоря уже о том, что самый термин «отношение» чрезвычайно многозначен, язык, лишенный всякого содержания, а представляющий собой только систему отношений, есть понятие пустое и непродуманное. Ведь для того чтобы существовало отношение, необходимы еще и те члены, между которыми и устанавливается отношение. Если каждый из таких членов есть по содержанию своему ничто, то есть по содержанию своему отсутствует и не обязателен, то явно рушится и само понятие отношения. Могут сказать, что отношения в языке являются отношениями между такими членами, каждый из которых тоже есть отношение. На это необходимо возразить, что если каждый элемент в языке есть тоже результат каких-нибудь отношений, то, во всяком случае, само-то отношение предполагает эти элементы взятыми в самостоятельном виде, то есть вне тех отношений, которые в них имеются с другими языковыми элементами. В момент установления нами какого-нибудь отношения эти элементы, между которыми мы устанавливаем наши отношения, во всяком случае мыслятся безотносительными. Иначе всякое языковое отношение расплывается в дурной бесконечности отношений, то есть перестает быть ясным, устойчивым и говорящим само за себя отношением.

Бихевиористы, а также Витгенштейн и многие другие пытались понять значение как г) *отношение знака к действию*, и этот момент при установлении нами категории значения никак не может нами игнорироваться. Ему, несомненно, принадлежит в языке большая роль. Но если говорят, что о значении употребляемого слова можно судить только по тому, как человек оперирует с данным словом в действительности, на практике, то подобного рода установка, взятая сама по себе и в абсолютном виде, часто бывает совершенно неверна. Не все внешнее может выражать собой внутреннее, и не все внутреннее может выражаться вовне. Когда мы произносим слово «человек», то остается неизвестным, понимаем ли мы это слово в смысле

самостоятельной и внутренне живущей личности, или понимаем его в общественном смысле, или понимаем его биологически, как один из видов животного царства. Другими словами, если наши «действия» или «поведение» действительно играют здесь большую роль, то эта роль едва ли отлична просто от контекстуальной значимости каждого слова, то есть мы опять возвращаемся к понятию контекста, которое, конечно, ставит перед собой очень важную языковедческую проблему, до сих пор тоже еще не вполне выясненную.

Правда, в понимании значения как активного начала бессознательно кроется одна из самых важных языковых теорий, которую можно назвать д) *теорией практики*. Значение знака с такой точки зрения действительно можно усмотреть только в его практической заостренности и в основной тенденции каждого знака служить общечеловеческой коммуникации и в связи с этим переделыванию самой действительности. Для этого, однако, бихевиоризм никуда не годится, а подлинно научные результаты получены нашими исследователями только на путях марксистско-ленинской теории познания. При этом необходимо сказать, что деятельная, или, точнее, деятельностная теория знака находится у нас пока не на таком уровне, чтобы можно было говорить о проработанных и законченных систематических теориях. Здесь предстоит большая работа*.

Таким образом, ни одна из этих пяти теорий отношения (число этих теорий легко можно было бы значительно увеличить) не отвечает требованиям последовательно развиваемой логики, причем каждая из этих теорий выставляет тот или другой весьма важный для языка принцип, но принцип этот мыслится в таких теориях слишком изолированно и односторонне. А его настойчивая абсолютизация в корне разрушает самую специфику языковедческого предмета. Кроме того, сама категория отношения (мы сюда присоединили бы также теорию языка как системы) большей частью оставляет не раскрытым самое это отношение, а взятое в общем смысле такого рода понятие обязательно предполагает те или иные свои спецификации, о которых тоже еще нельзя прямо и без предварительных больших усилий мысли сказать, что они такое, сколько их и как они относятся к родовому понятию отношения. Недостатки этой теории не только были давно замечены, но и не раз

* Ср. для первоначального ознакомления с этим предметом: А. Полторацкий и Б. Швырев, *Знак и деятельность*, М., 1970.

подвергались у нас уничтожающей критике. Уничтожать теорию отношений, конечно, не следует, потому что как-никак, но язык в некотором роде все же является той или другой системой смысловых отношений. Это — односторонне, но при условии понимания такой односторонности мы можем и должны, во всяком случае, воспользоваться этой теорией, дополняя другими сторонами языка, не столь формальными. Обратим внимание на одну работу И. С. Нарского*, где подвергаются весьма топкой критике теории отношения, якобы лежащего в основе всякого значения. И. С. Нарский анализирует не только такие работы зарубежных ученых, как работы Витгенштейна (думавшего на эту тему в разные периоды своей работы по-разному) или Марковича, но и труд польского ученого А. Шаффа**. И это, несмотря на то, что А. Шафф в общем гораздо правильнее, чем все другие, понимает внутриязыковые отношения прежде всего как результат взаимного общения людей и пытается использовать результаты современного исторического материализма. Много недостатков И. С. Нарский находит и в работах советских ученых, например Л. А. Абрамяна*** или Д. П. Горского****. Несмотря на всю глубину и полезность этой критики, мы все-таки не стали бы отрицать в значении момент отношения, а только предложили бы рассматривать это отношение как некоторого рода абстрактно-идеальную предметность и как факт наличия своеобразных абстрактно-идеальных объектов, исключаящих как платоническое их гипостазирование, так и их субъективистский номинализм. Это, однако, относится уже к позитивному конструированию теории знака и значения, то есть совсем не относится к предмету настоящего раздела нашей книги*****.

3. *Подготовка к диалектическим теориям.* Разновидностью и уточнением указанной общей теории отношений является теория 11) *языковых функций*. Эти функции без-

* И. С. Нарский, Проблема значения «значения» в теории познания.— Сб. «Проблема знака и значения», М., 1969, стр. 5—54.

** А. Шафф, Введение в семантику, М., 1963, стр. 218—307.

*** Л. А. Абрамян, Гносеологические проблемы теории знаков, Ереван, 1965; Его же, Значение как категория семиотики.— «Вопросы философии», 1965, № 1.

**** Д. П. Горский, Проблема значения смысла знаковых выражений как проблема их понимания.— Сб. «Логическая семантика и модальная логика», М., 1967.

***** Попытку правильного подхода к такого рода теории см.: Д. П. Горский, Вопросы абстракции и образование понятий, М., 1961, стр. 276—291.

условно являются чем-то гораздо более конкретным и более близким к языку. Чтобы соблюсти эту ясность и конкретность, нужно посмотреть, как пользуются этой категорией математики. Под функцией здесь понимается совокупность всех операций, которые произведены под независимым переменным или, как говорят в математике, над аргументом. Это гораздо ближе к языковой действительности, чем просто отношение. Ведь языковые элементы связаны между собой и не просто как тождественные, и не просто как различные, и не просто как соотносящиеся, и меньше всего здесь идет речь о родовой общности и специфическом различии. Ведь кроме отношения общего к частному и единичному и кроме отношения единичного и частного к общему существует еще множество других отношений, сконцентрированных в каком-нибудь переходе между соотносящимися элементами, то есть в нашем случае между знаком, значением и означаемой предметностью. Так, совершенно неправильно говорят, что фонема есть не что иное, как общее языковое понятие, обобщающее собой все оттенки данного звука в реальной человеческой речи. На самом деле, отношение между фонемой и фонемой гораздо сложнее, чем отношение между родовым и видовым понятием. Но если мы скажем, что всякий фонемойд есть *функция* соответствующей фонемы, то мы, конечно, зайдем гораздо более реалистическую позицию в языкознании, чем просто отношение рода, вида, действия, контекста или даже системы. Очень важным является то обстоятельство, что функция того или другого аргумента вовсе не является только его формой, но, будучи системой разных операций над аргументом, указывает на значение как на некоторого рода смысловую структуру. В частности, языковая функция не есть только грамматическое отношение, поскольку грамматика не есть самый язык, а пока только еще наука о языке. Поэтому, когда Айдукевич уже сорок лет назад говорил о том, что значение есть семантическая функция знака, то такого рода определение, конечно, гораздо богаче простой теории отношения. К сожалению, Айдукевич не избежал здесь логической ошибки *idem per idem*. Ведь тут еще нужно определить, что такое знак и что такое семантика. И понятие знака и понятие семантики многие тоже определяют при помощи понятия значения. Тут остается неясным, знак ли является функцией значения или значение является функцией знака. И притом если говорится о семантической функции знака, то, очевидно, категории значения и семап-

тики мыслятся разными. Но в таком случае как же можно говорить о значении слова, находясь вне семантической области, и как можно говорить о знаке, находясь тоже вне всякой семантики. Поэтому в указанной нами теории языковых функций имеет значение только самый принцип функции, но, как мы им можем воспользоваться,— этот вопрос для своего разрешения требует от нас очень больших усилий мысли. Принцип этот, повторяем, весьма значителен, поскольку от вышеприведенных общелогических теорий знака и значения он отличается математической ясностью и необходимой для языка спецификой.

Между прочим, в советской науке уже высказывалась мысль о том, что значение есть не что иное, как структура знаковой операции*. И это — очень важный момент для понимания как знака, так и значения. С другими столь же важными моментами мы встретимся ниже. О невозможности понимать знак атомарно, вне его реляционной связи как в отношении выражения, так и в отношении содержания слова удачно рассуждает Ю. Лотман**.

В поисках специфики знака, значения и означаемой предметности немалую роль сыграли в последние десятилетия 12) *описательно-смысловые* теории языка. Исследователи уже давно стали обращать внимание на то, что язык не только в своих разновременных, но и в своих одновременных системах чрезвычайно текуч и неустойчив, и поэтому заключить его в какие-нибудь неподвижные теоретические рамки совершенно невозможно. Осмысленное в одно время является бессмысленным или неузнаваемым по своему новому смыслу в другом случае и в другое время. Самое большее, говорили в этом случае, на что может рассчитывать лингвистика, это только на описание той или другой языковой данности лишь в данное время, лишь в данном контексте, лишь в данной речевой, смысловой или культурной ситуации. При таком положении дела и знак, и значение, и обозначенная предметность не являются бытием в обычном смысле слова. Тут, говорили, столько же бытия, сколько и небытия. Конструировали какой-то результат человеческого мышления, который оказывался уже и не просто субъективным и не просто объективным. Вместо категорий бытия или небытия выдвигалась категория

* А. А. Леонтьев, Слово в речевой деятельности, М., 1965, стр. 212—215.

** Ю. М. Лотман, О проблеме значений во вторичных моделирующих системах.— «Труды по знаковым системам» («Ученые записки Тартуского гос. ун-та», т. II, Тарту, 1965, стр. 32 и др.).

смысла, о котором уже нельзя было говорить, есть ли он бытие или он есть небытие.

Действительно, если не грамматические, то, во всяком случае, математические формулы, с одной стороны, как будто бы создаются субъективно самими же математиками, ни разу эмпирически не наблюдавшими движения солнечной системы. А с другой стороны, оказывается, что применение этих формул и уравнений к движению всей солнечной системы дает возможность устанавливать это движение с точностью до долей секунды. По этому поводу спрашивали: что же такое есть математическое уравнение, субъективно оно или объективно? Напрашивалась мысль о том, что и математика, и логика, и всякая наука вообще, а в том числе и языкознание и литературоведение, если их строить научно и строго методически, являются областью чисто смысловой, которая если и осуществляется в действительности, то заслуживает только чистой описательности. Сегодня у нас такое описание солнечной системы, а завтра, возможно, будет совсем другое. Гуссерль и неопозитивисты вообще отказывались от всяких объективных установок и от всякого мировоззрения, считая это вненаучной установкой, отдельной для каждого данного случая, отдельной для данного момента времени и даже отдельной для каждого данного субъективного психического акта.

По этому поводу необходимо сказать, что какая-то нейтральная область, то есть нейтральная в отношении бытия или небытия, как мы уже отметили выше, несомненно имеется. Так, например, диалектическая категория становления, несомненно, не есть ни просто категория бытия, ни просто категория небытия. Во всяком непрерывном потоке или, вообще говоря, во всяком континууме, несомненно, имеются отдельные неподвижные точки, но каждая такая точка тотчас же снимается и переходит в другую, как только мы пытаемся ее фиксировать. Поэтому описательность отдельных категорий языкознания и отдельных моментов или ситуаций языка и речи всегда останется одним из достаточно значительных методов. Но ясно также и то, что в языке имеются не только ситуативные моменты, но и моменты устойчивые, причем устойчивость эта исчисляется иной раз целыми столетиями, если не тысячелетиями. Тут уже трудно обходиться методами только одного описания. В языковедческих исследованиях тут сама собой напрашивается также и та или иная объяснительная теория. Знаки предметов все время находятся в движении, и значение слов или предметов постоянно меняется, по это

не должно мешать, а скорее, должно делать необходимым точное определение и того, что такое знак, и того, что такое значение, и того, что такое означаемая предметность. И знак, и значение, и обозначаемую предметность пужно так уметь установить и описать, чтобы не получалось ни платонического гипостазирования понятий, ни номиналистического их субъективизма, ни той предельной (а мы бы, скорее, сказали, беспредельной) формализации языка, с которой многие современные формалисты вообще отождествляют всю теорию языка целиком*.

В. И. Ленин дал настолько убийственную критику подобного рода махизма, что она у нас стала общеизвестной, почему и излагать эту критику здесь мы не будем.

Наконец, из теорий, уже близко подходящих к положительному и реалистическому охвату изучаемой проблематики, некоторые наши исследователи придают большое значение теории значения как 13) *информационного инварианта*. На большую роль этой теории указывают у нас Л. О. Резников, И. С. Нарский и Н. Г. Комлев**. На первый взгляд здесь как будто бы дается настоящее решение вопроса о знаке, значении и обозначаемой предметности. Информация — это извещение или сообщение, а инвариант — это то, что остается постоянным среди текущих показаний и многообразных извещений, которые выражаются обозначенным предметом для внешнего восприятия. Правда, ука-

* Этот крайний и абсолютизированный формализм, породивший большую литературу и в теории знаков, и в теории функций, и в теории структуры, подвергается у нас принципиальной критике: А. Ф. Лосев, О пределах применимости математических методов в языкознании (О сравнительной характеристике языкового и математического знака).—Сб. «Ленинизм и теоретические проблемы языкознания», М., 1970, стр. 184—194; П. В. Палиевский, Мера научности.—«Знамя», 1966, № 4, стр. 229—236 (эта статья вошла в сборник того же автора «Пути реализма. Литература и теория», М., 1974, стр. 57—71); Э. Г. Аветян, Природа лингвистического знака, Ереван, 1968 (где формалистический абсолютизм снимается теорией эволюции самой категории знака, особенно стр. 89—217). В самое последнее время о вздорности абсолютного формализма в языкознании талантливо писал Р. А. Будагов (Р. А. Будагов, О предмете языкознания.—«Известия Академии наук СССР», серия литературы и языка, т. XXXI, вып. 5, М., 1972, стр. 406—409).

** Л. О. Резников, Гносеологические вопросы семиотики, Л., 1964; Е го же, Понятие и слово, Л., 1958; И. С. Нарский, Проблема значения «значения» в теории познания, стр. 34—39; Н. Г. Комлев, Компоненты содержательной структуры слова, стр. 22—24 (стр. 23, прим. 73 — указана также огромная литература по этому предмету, существующая в советской науке).

занные исследователи обращают наше внимание на математический формализм, свойственный современному пониманию информации, на частое равнодушие этой теории к семантике и на приложимость ее по преимуществу к максимально элементарным моментам в языке. Но, несомненно, эта теория во многом уже перестает быть только негативной и представляет собой переход к положительному учению о нашем предмете.

В заключение необходимо сказать, что все указанные у нас негативные теории так или иначе, пусть косвенно и непоследовательно, являются все же искажением какой-то истинной теории и тем самым невольно на нее указывают. Общелогические теории тождества, различий, отношения, функции, чистой описательности и информационной инвариантности, как и многие другие теории, здесь пока еще у нас не сформулированные, — все они при условии нашего критического осознания их односторонности и неправомерности абсолютизации обязательно должны найти свое место и играть соответствующую им смысловую роль в той истинной теории, которая пока еще только создается и, вероятно, еще не скоро будет создана в окончательной форме. Основой для этой намечающейся у нас истинной теории должна явиться марксистско-ленинская теория отражения, понимающая под этим последним не механистический, но диалектически-творческий процесс * вместо господствовавших до сих пор теорий сосюррианского формализма и неогумбольдтианского выдвижения на первый план «этнического» «видения» мира **.

Много положительных элементов для построения удовлетворительной теории языкового знака дала одна из конференций по специфике языкового знака, именно конференция 1967 года в Москве ***. Для определения сущности

* Одним из хороших примеров творческого толкования процесса отражения может служить исследование А. М. Коршунова «Теория отражения и творчество», М., 1971, особенно стр. 173—193.

** Эти две последние семантические теории критикует С. Д. Кацнельсон в своей работе «Содержание слова, значение и обозначение», М.—Л., 1965, с правильным выдвижением других моментов языка, искаженно представленных в этих двух теориях.

*** Материалы к конференции «Язык как языковая система особого рода», М., 1967. Из множества ценнейших докладов на этой конференции мы бы указали на доклады Г. В. Колшанского, стр. 30—32; В. Г. Гака, стр. 14—17; А. А. Уфимцевой, стр. 30—33; что касается самого определения природы языкового знака, см.: А. А. Ветров, Семантика и ее основные проблемы, М., 1968 (тут важны рассуждения о языковой ситуации, стр. 98—185); А. Г. Волков, Язык как система знаков, М., 1966; Ю. С. Степанов, Семантика, М., 1971.

знака весьма плодотворным оказался 1974 года. Появилась работа А. А. Уфимцевой*, а также прошла Всесоюзная научная конференция по теоретическим вопросам языкознания (Москва), где для нас важны тезисы докладов В. З. Панфилова**, А. А. Уфимцевой, Р. С. Гинзбург и О. Селиверстовой.

4. *Предварительный положительный вывод из рассмотренных выше негативных теорий.* Уже последние из рассмотренных у нас работ по знаковым теориям не только косвенно, но во многих отношениях даже и положительно наводят нас на диалектическое определение знака, значения и связанного с ним понятия символа. Попробуем формулировать сейчас этот положительный вывод, который ни в каком случае не может считаться окончательным, но который, безусловно, свидетельствует о том, что многие из этих работ даже без употребления термина «диалектика», уже в силу огромного прогресса общего языкознания в нашей стране, дают многое для диалектического понимания всей этой огромной области — от знака до символа. Эти диалектические выводы о знаке и символе возникают сами собой, даже помимо воли самих исследователей, потому что даваемые у них недостаточные или неверные определения при их ближайшем анализе сами наталкивают нас на необходимость создать именно диалектическое определение знака и символа. Этот вывод из негативных или неокончательно диалектических определений мы могли бы дать в следующей форме.

Знак вещи есть 1) отражательно- 2) смысловая и 3) контекстуально- 4) демонстрирующая 5) функция 6) вещи (или действительности вообще), данная как 7) субъективно преломленный 8) предельно обобщенный и 9) обратно-отобразительный 10) инвариант 11) текуче-вариативных 12) показаний 13) предметной 14) информации.

* А. А. Уфимцева, Типы словесных знаков, М., 1974, где все языковые знаки делятся на характеризующие (стр. 90—156), индивидуализирующие (стр. 156—160); количественные (стр. 160—164), дейктические (стр. 164—199).

** В. З. Панфилов, Отражательная функция естественных языков и проблема языкового знака.— «Всесоюзная научная конференция по теоретическим вопросам языкознания. Тезисы докладов и сообщений пленарных заседаний», М., 1974, стр. 105—112; А. А. Уфимцева, Проблемы значения при исследовании языкового аспекта языка.— Там же, стр. 127—134; Р. С. Гинзбург, К вопросу о типологии значения.— Там же, Тезисы докладов секционных заседаний, стр. 151—154; О. Селиверстова, К вопросу об определении значения и методах его описания.— Там же, стр. 166—169.

К этой сводной формуле сделаем несколько замечаний для устранения возможных недоразумений.

Мы утверждаем, что знак есть прежде всего система отношений. Это совершенно правильно. Но не нужно хвататься за одно это определение и отбрасывать все прочее. Ведь всякое отношение существует между чем-нибудь одним и чем-нибудь другим. И если этого «чего-нибудь» у нас не будет, то не будет и отношений между этими несуществующими нулями. Поэтому наша «система отношений» предполагает, что во всяком знаке есть то, что не есть отношение и что знак вовсе не сводим только на отношение, хотя бы этих отношений и была целая система. Взятая сама по себе и в чистом виде, «система отношений» уже предполагает те или другие члены отношения, которые, взятые сами по себе, уже не являются отношениями. Поэтому не нужно хвататься только за нашу «систему отношений», поскольку дальше ведь и говорится, что эта знаковая система отношений является не чем иным, как *отражением* того или иного предмета и той или другой вещи. Если нет никакого предмета, то нет и никакого знака предмета, а следовательно, нет и никакой системы отношений внутри знака или между разными знаками. Знак вещи как ее отражение не является поэтому пустой формой, но всегда в той или иной мере наполнен содержанием, которое он позаимствовал от той вещи, знаком которой он является. Такие наши термины, как «вещь», «предмет», «действительность», в корпе упичтожают всякий формализм, которым часто страдают многочисленные теории знака.

Далее, если о значении контекста теперь уже едва ли кто-нибудь спорит, то может вызвать некоторое недоразумение такой наш термин, как «демонстрирующий». Да, знак вещи всегда именно демонстрирует эту вещь, вырывает ее из смутного и непознаваемого (потому что нерасчлененного) потока действительности. Если мы обозначили данную вещь и если мы назвали данную вещь, то уже тем самым сделали ее предметом нашего ясного и расчлененного как ощущения, так и мышления. В этом смысле значение языка в истории мышления огромно. Едва ли даже вообще возможна история мышления, да и само мышление, если оно не оперирует обозначенными предметами. Если предмет никак не обозначен, то это значит, что он для нас остается чем-то весьма туманным, расплывчатым и неясным, а может быть, и вообще несуществующим. Ведь разумно ощущать и мыслить — это обязательно значит опе-

рировать с какими-нибудь пусть еще недостаточно определенными и недостаточно ясными, но уже во всяком случае так или иначе обозначенными предметами. Вот почему знак вещи или знак предмета как бы взывает к нам о существовании этих вещей и предметов, как бы повелительно требует их признания, демонстрирует их перед нами. Можно сказать даже больше. Знак вещи *манифестирует* нам эту вещь, впервые *повелевает* признать ее существование. А уже дальше наше сознание и наша мысль могут как угодно глубоко анализировать эту вещь и как угодно далеко отходить от ее непосредственного называния. Наше сознание и наша мысль в результате нашего исследования могут даже переименовать нашу вещь, дать ей другое название, употребить другой термин и вместо первичного и непосредственного называния вещи прийти к необходимости употребить здесь целое множество разных названий и терминов, то есть разных знаков. Но, как бы мы ни анализировали данную вещь, без ее обозначения, пусть различного, пусть переменчивого, пусть ясного или неясного, никакой вещи для нашего сознания и мышления ни в каком смысле не может существовать. Или это существование будет для нас непознаваемым. Но это будет равносильно тому, что такой вещи или предмета опять-таки для нас не существует без обозначения. Итак, если вещь существует, то она обязательно является для нас обозначаемым предметом. Конечно, такое обозначение и по своему количеству, и по своему качеству, и по количеству своих разновидностей может быть самым разнообразным и, вероятно, бесконечным. Только эта бесконечность, теоретически постулируемая как нечто необходимое, в данное время и в данном месте, конечно, предстает перед нами в виде некоего вполне конечного семантического комплекса.

Мы здесь не будем полностью доказывать истину предложенного у нас сейчас определения знака. Ведь все моменты этого определения возникли отнюдь не в плане систематического исследования, а только в плане перечисления негативных теорий знака: указывая на тот или иной недостаточный характер какого-нибудь определения знака, мы волей-неволей сталкивались с каким-нибудь позитивным элементом правильного определения знака. Чтобы наше определение знака было более или менее удовлетворительным, необходимо не просто случайное, но именно систематическое перечисление главнейших моментов определения.

Этим мы займемся сейчас специально.

5. *Введение в аксиоматику теории знака и символа.* Доказывать необходимость, очередной характер и популярность знаковой теории языка в настоящее время не приходится. Можно сказать, что все передовое советское языкознание в значительной мере заполнено рассуждениями о языковых знаках. С одной стороны, это безусловно нужно приветствовать. То, что слово и язык вообще являются знаковой сферой, — это всегда знали все и повторяли на разные лады. Изучение языковых знаков в этом отношении является не только своевременной, но, пожалуй, даже одной из самых значительных и постоянных проблем науки о языке вообще. С другой стороны, современное развитие языкознания, логики, учения о структурах дошло до такой степени тонкости и глубины, что изучение знаковой теории в такой лингвистической атмосфере является делом чрезвычайно трудным и малопонятным. Казалось бы, что может быть проще того, что слово есть знак? Но вот оказывается, что знаковое понимание языка требует в настоящее время огромных усилий и теоретической мысли и практических наблюдений, так что, в конце концов, лингвисты уже теряют точное представление о том, что же такое знак и что же такое слово как орудие знака. Оказалось, что само понятие знака окружено десятками разных других понятий, очень близких к теории знака, но отнюдь не совпадающих с нею. Оказалось, что в головах и лингвистов и нелингвистов царит огромная путаница по поводу всей этой терминологии; может быть, только обыватель продолжает понимать, что такое знак, а специалисты уже давно утратили точное и единообразное понятие знака, в результате чего возникают споры в тех областях науки, которые раньше казались самоочевидными. Для выяснения понятия знака приходится входить в разные глубины логики и теоретического языкознания, которые раньше имели свое глубокое, но самостоятельное значение и ни в какой мере не связывались с понятием знака.

Путаница в употреблении термина «знак» — огромная. Но как раз это обстоятельство и побуждает, пусть предварительно и не вполне своевременно, попытаться ставить и решать вопросы о том, что же тут, в конце концов, является более или менее ясным, более или менее очевидным и что именно представляется запутанным, неясным и требующим немедленного исследования.

В математике, да и не только в ней, уже давно установилась традиция различать основное и очевидное, с одной стороны, и с другой стороны, то, что не очевидно, а пока

требует еще специальных доказательств. И в геометрии и в алгебре уже давно выработаны такие суждения или, по крайней мере, такие проблемы, без которых эти науки никак обойтись не могут. Выяснилось, что с применением одних аксиом и исключением других возникает каждый раз также и другая наука. Например, геометрия Евклида, то есть наша современная школьная геометрия, основана на соблюдении определенного рода самоочевидных суждений, не требующих никаких доказательств; а геометрия Лобачевского или Римана тоже является точнейшей наукой, но основанной уже на совсем другом наборе этих исходных и самоочевидных истин и на исключении других, которые фигурируют в геометрии Евклида. Такое положение дел в математике не может не быть заманчивым для языковеда, для литературоведа и вообще для работника в области гуманитарных наук. Кто изучил теории, например, Гильберта о геометрических аксиомах, тот, конечно, не переставал завидовать точности анализа и ясности построения разного типа пространств в зависимости от разного признания того или другого списка аксиом.

Однако с самого же начала необходимо сказать, что такого рода математическая точность совершенно невозможна в настоящее время для гуманитарных наук. Всякого рода аксиоматика дается математикам без особого труда потому, что они оперируют с точными числами и величинами, раз навсегда обладающими определенным и бесспорным содержанием. Таблицей умножения мы пользуемся не только на земной поверхности, но даже в наших попытках летать на Луну и на ближайшие планеты. Все равно эта таблица умножения остается одной и той же, единообразной и не допускающей никаких сомнений или споров. Но возьмите любое понятие, например, из исторических дисциплин, хотя бы, например, понятие римского сепата, понятие Возрождения, понятие послереволюционной буржуазии, — и вы всегда встречаетесь здесь с трудноисчислимым множеством разных подходов, разных оттенков мысли, разных субъективных тенденций и набором объективных факторов, и, наконец, вообще с такими трудностями, разрешать которые весьма нелегко, а тем не менее без их разрешения невозможна никакая историография как точная дисциплина. Поэтому при современном состоянии гуманитарных наук, в том числе и языкознания, приходится совершенно отказываться от аксиоматики этих дисциплин в точном смысле слова.

Правда, в языкознании есть нечто более понятное и не-

что менее понятное, нечто не вызывающее никаких сомнений и нечто сомнительное, трудное для формулировки и упорно не поддающееся никакой классификации. В таких условиях многозначности употребляемых в науке терминов аксиоматика, повторяем, в этом смысле слова, здесь совершенно невыполнима. С другой стороны, однако, и в языкознании и в литературоведении накопилось достаточное количество факторов, спорить о которых вполне бесполезно ввиду их ясности, точности и очевидности. Зачем же нам пренебрегать такого рода фактами? Пусть их сводка будет далека от полноты, и пусть значительная часть языкознания и литературоведения останется пока нами не охваченной, и пусть еще много нужно будет работать над такой аксиоматикой, которая хотя бы отдаленно приближалась к математической.

Перечислим в хронологическом порядке главнейшие работы на русском языке за последние два десятилетия, когда знаковая теория языка стала развиваться особенно бурно. В значительной мере наше исследование будет основываться на этой литературе, хотя по многим вопросам придется произвести логическую работу заново, имея в виду огромную сложность предмета.

А. Ф. Лосев, Критические замечания по поводу современных знаковых теорий языка.— «Ученые записки МГПИ им. Ленина», № 403, М., 1970, стр. 26—40 (здесь критический обзор знаковой литературы до начала 60-х гг.).

О. С. Ахманова и др., О точных методах исследования языка, М., 1961.

Э. Геллнер, Слова и вещи, М., 1962.

А. Шафф, Введение в семантику, М., 1963.

Э. Бенвенист, О природе языкового знака.— А. А. Звгинцев, История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, ч. 1, М., 1964, стр. 457—464.

«Научная конференция. Проблемы формализации семантики языка. Тезисы докладов», М., 1964.

«Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965 (для нашей темы особенно важны статьи Ю. М. Лотмана, Б. Л. Огибенина, В. В. Иванова и В. Н. Топорова, Т. В. Цивьяна).

Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров, Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1965.

А. А. Леонтьев, Слово в речевой деятельности, М., 1965.

С. Д. Кацнельсон, Содержание слова, значение и обозначение, М.—Л., 1965.

А. Г. Волков, Язык как система знаков, М., 1966.

«Язык и мышление», М., 1967 (в этом сборнике особенно важны статьи В. И. Кодухова, И. Ф. Вардуль, Н. З. Котеловой, В. С. Юрченко, Д. П. Горского, Н. Г. Комлева, Г. В. Колшанского,

- Э. В. Кузнецова, Н. Г. Крушельницкой, А. Н. Савченко, В. А. Полущкина, Н. А. Слюсаревой, Ю. С. Маслова).
- Л. В. Уваров, Образ, символ, знак (анализ современного гносеологического символизма), Минск, 1967.
- «Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967 (особенно важны для нашей темы статьи Б. А. Успенского, X. Удам).
- В. Г. Варина, К проблеме семантики слова (автореферат диссертации), М., 1967.
- Симпозиум «Методы исследования семантики лингвистических единиц» (тезисы докладов), М., 1967 (важны тезисы Ю. С. Степанова, Е. С. Кароляка, С. И. Сятковского, А. Г. Волкова, З. Д. Поповой, Ю. Н. Караулова).
- Материалы к конференции «Язык как знаковая система особого рода», М., 1967.
- А. Ф. Лосев, Введение в общую теорию языковых моделей, М., 1968.
- Э. Аветян, Природа лингвистического знака, Ереван, 1968.
- А. А. Петров, Семиотика и ее основные проблемы, М., 1968.
- Научный симпозиум «Место терминологии в системе современных наук» (тезисы докладов), М., 1969.
- Н. Г. Комлев, Компоненты содержательной структуры слова, М., 1969.
- «Проблемы языка и значения» под ред. И. С. Нарского, М., 1969.
- «Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам 17—24 авг. 1970 г.», Тарту, 1970.
- А. Ф. Лосев, О нецелесообразности математических обозначений в лингвистике для лингвистов.— «Ученые записки Гос. педагогического института им. В. И. Ленина», М., 1970, стр. 5—25.
- А. Полторацкий, В. Швырев, Знак и деятельность, М., 1970.
- А. Ф. Лосев, О пределах применимости математических методов в языкознании (О сравнительной характеристике языкового и математического знаков).— «Ленинизм и теоретические проблемы языкознания», М., 1970.
- Л. В. Уваров, Символизация в познании, Минск, 1971.
- «Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования под ред. А. А. Леонтьева», М., 1971.
- А. М. Коршунов, Теория отражения и творчество., 1971.
- «Вопросы семантики». Тезисы докладов, М., 1971.
- Научный симпозиум «Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики», ч. 1, М., 1971.
- Ю. С. Степанов, Семиотика, М., 1971.
- «Тезисы научной конференции «Глубинные и поверхностные структуры в языке», М., 1972.
- С. Р. Вартазарян, От знака к образу, Ереван, 1973.
- «Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам», VI, Тарту, 1973 (статья Вяч. Всев. Иванова).
- А. М. Коршунов, В. В. Мантатов, Теория отражения и эвристическая роль знаков, М., 1974.
- А. А. Уфимцева, Типы словесных знаков, М., 1974.
- «Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам», I (5), Тарту, 1974 (статьи Ю. М. Лотмана, И. А. Чернова и др.).

Нам кажется, что все это современное обилие работ по знаковой теории языка вполне дает нам право поставить кардинальный вопрос о том, что же такое, в конце концов, сам языковой знак, пусть не во всем его объеме, но, по крайней мере, в том его объеме, который состоит из истин простейших и очевиднейших. Думается, что при всех трудностях такого рода работы она все же оказывается небесполезной, поскольку хотя бы отмечает то, что пока еще не очевидно, сомнительно, спорно и пока требует разного рода мало совместимых между собой решений.

Аксиома есть простое и самоочевидное суждение, не требующее для себя никаких доказательств и, наоборот, само лежащее в основе всяких доказательств определенной области знания. Сводка такого рода аксиом есть аксиоматика. Возможна ли такого рода аксиоматика в языкознании вообще и, в частности, в области знаковой теории языка? Нам думается, что при условии сознания предварительности такой аксиоматики, при условии логической скромности ее определений и при условии необходимости и желательности ее исправления, ее дальнейших пополнений и покамест еще временной и не очень надежной условности входящих в нее аксиом такая знаковая аксиоматика не только возможна, но и необходима. Окончательная аксиоматика и в языкознании и в знаковой теории языка и литературы возникнет еще очень и очень нескоро. Ставить и решать здесь какие-нибудь окончательные вопросы было бы весьма легкомысленным и вполне дилетантским занятием. Автор настоящей работы, вероятно, допустит много разного рода погрешностей, неточностей и неясностей, но в абсолютных решениях и дилетантстве этот автор, во всяком случае, не будет повинен.

6. *Аксиомы общей информации. Вступительные замечания.* К сожалению, единственный имеющийся на русском языке словарь по информатике * не только не ставит никаких аксиоматических целей, перечисляя все виды информатики в разбросанном виде, но и виды этих аксиом большей частью основаны на логической ошибке *idem per idem*. Документальная информация основана «на использовании документов»; устная информация выражена «при помощи устной речи»; письменная информация выражена «в письменном виде»; цифровая информация выражена «при помощи цифр». Таковы же определения в этом сло-

* Словарь терминов по информатике на русском и английском языках под ред. А. И. Михайлова, М., 1971.

варе семантической, входящей, выходящей, эконолической, политической, библиографической информации и т. д. Везде здесь только *idem per idem*.

Это заставляет нас пользоваться по преимуществу основным определением информации в данном словаре: информация — это «содержание какого-либо сообщения; сведения о чем-либо, рассматриваемые в аспекте их передачи в пространстве и времени». «В более общем смысле информация — это содержание связи между материальными объектами, проявляющееся в изменении состояний этих объектов» * Тут тоже не вполне понятно, почему речь идет только о пространстве и времени, почему имеются в виду только материальные объекты, а не какие-нибудь другие (например, умственные), что такое «содержание» и что такое «сообщение». Никак нельзя сказать, что употребленные термины вполне очевидны и являются первичными.

Однако составители этого словаря, вероятно, не преследовали логических целей, а больше ориентировались на общедоступный и обывательский язык, что тоже имеет свое огромное значение и не снижает ценности данного словаря. Ясно только то, что знаковая аксиоматика должна начинаться с чего-то более первичного, пусть хотя бы и банального, но зато в логическом смысле первичного и не требующего никаких доказательств. У нас могут иметь место разве только некоторые разъяснения и уточнения терминов, но никак не система доказательств смысловой теории языка, каковая система, конечно, уже не есть аксиоматика, а только то, что на этой аксиоматике основано и чем, кстати сказать, мы здесь вовсе не собираемся заниматься. Из предыдущего мы сделаем только один вывод, который и ляжет в основу нашей аксиоматики знаковой теории языка. А именно, уже с самого начала мы будем относить язык к знаковой сфере, а эту последнюю к *информации*, информацию же — к сфере *сообщения* или *содержания сообщения*. Все эти исходные понятия аксиоматики останутся у нас вначале без всякого определения. Информация — «сведения, содержащиеся в данном речевом сообщении и рассматриваемые как объект передачи, хранения и переработки» **. Насколько трудно обойтись без логической ошибки *idem per idem* в определении слова «знак», показывает также словарь О. С. Ахмановой, у которой знак есть «показатель, выразитель данного языкового

* Словарь терминов по информатике, стр. 29.

** О. С. А х м а н о в а, Словарь лингвистических терминов. М., 1966, стр. 184.

значения»^{*}, где «знак» определяется через «значение», в то время как логически нужно было бы идти в обратном порядке. Это просто означает то, что такие слова, как «знак» и «значение» в своих логических истоках просто неопределимы. Если уже и аксиомы являются такими принципами, которые не требуют доказательства, то тем более не требуют доказательства те категории, которые лежат в основе этих принципов. Так, собственно говоря, мы не определяем, что такое язык, считая такое определение излишним и слишком уж очевидным. Точно так же мы не будем определять и то, что такое сообщение или его содержание, а тем самым и то, что такое вообще информация.

Однако вернее будет сказать, что определение всех этих исходных первичных и далее же не определимых понятий не то чтобы осталось у нас решительно безо всякого определения, точнее будет сказать, что неопределимыми останутся здесь только исходные пункты всех этих категорий. Это существенно необходимо и для всякой науки вообще и для избежания ухода в дурную бесконечность в поисках окончательных определений. Но вместе с развитием аксиоматики знаковой теории все эти категории будут все больше и больше наполняться определенным смысловым содержанием и потому в конце концов получают необходимое для них логическое определение. Одно только необходимо сказать: не нужно гнаться за моментальным и немедленным определением. В результате нашего исследования, возможно, такого рода определение и будет простым и выразимым только при помощи одной небольшой фразы. Но эта последняя краткость и ясность потребует от нас большого напряжения мысли и, главное, внесения логического порядка в хаотический и достаточно случайный набор мыслей по этому предмету, имеющих хождение у языковедов и тем более у неязыковедов. И только после всего этого можно будет надеяться на получение кратких и ясных определений. Да и то это явится делом едва ли какого-нибудь одного научного работника, а потребует больших усилий от большого числа работников в этой области.

7. *Первичные аксиомы знаковой теории языка.* Казалось бы, такие термины, как «первичность» или «аксиома», не должны были бы вызывать никакого сомнения у читателей. К сожалению, однако, дело обстоит совсем иначе. То, что мы считаем первичным, может показаться слишком

* О. С. А х м а н о в а, Словарь лингвистических терминов, стр. 158.

банальным. Но ведь аксиома потому и первична, что она банальна, то есть всем понятная и не требует доказательства. Вопрос может стоять только о том, ставить ли такого рода аксиомы вначале, или ставить их в дальнейшем, или, может быть, совсем не ставить. Так как нам хотелось бы все же так или иначе распутать этот клубок первичных установок для знаковой теории, мы все же попробуем выставить на первый план эти «банальные» утверждения, хотя читатель тут же увидит, что банальность эта здесь только внешняя, а на самом деле она определяет собою целое направление в знаковой теории; и, пожалуй, даже не всякий с этим согласится, несмотря на всю банальность наших первых утверждений.

8. *Аксиомы общей информации в собственном смысле.* Здесь мы имеем в виду те три первичные аксиомы, без которых, как нам кажется, совершенно невозможна не только материалистическая, но и вообще реалистическая знаковая аксиоматика.

Аксиома I. *Всякий знак предполагает, что существует нечто внезнаковое обозначаемое, и уж тем более нечто означаемое или значащее.* Казалось бы, тут и думать не о чем. Раз есть знак, значит, есть и тот предмет, который он обозначает. Однако философы и логики умудрились даже и это самоочевиднейшее утверждение подвергнуть таким интерпретациям, после которых сама эта аксиома теряет всякий смысл. Те, кто вращается в области только чистого мышления, конечно, затруднятся понимать это «означаемое», да еще если мы прибавим, что под «означаемым» мы понимаем *внезнаковое* означаемое. Дело заключается в том, что всякое A существует только тогда, когда есть какое-нибудь и $не = A$, от которого оно чем-нибудь отличается. То, что ничем ни от чего не отличается или существует, но в таком случае оно не познаваемо, или, точнее будет сказать, оно совсем не будет существовать. Если для знака не существует никакого предмета, который бы он обозначал, это попросту значит, что знак вовсе не функционирует как имено знак, то есть никакого знака вообще не существует. Но могут сказать, что существует и вообще много всяких предметов, отличных от знака, и все-таки эти предметы вовсе пока еще не есть означаемое. Разумеется, кроме знака существуют краски и цвета, зрительные и слуховые предметы и вообще много всего другого. Противопоставлять знак всем этим внезнаковым предметам, конечно, можно сколько угодно, но при таком условии мы зайдем слишком далеко. Мы совсем выйдем из знаковой области,

и наш знак вовсе не получит или не станет получать своего именно знакового существа. Кроме того, отвергая существование означаемого, мы рискуем впасть в субъективный идеализм, который вовсе не является основой для нашей настоящей работы и который хотя бы в минимальной степени, но все же обеспечивает собою или, по крайней мере, начинает обеспечивать собою реалистический, то есть вполне здравый и общедоступный, подход к предмету.

Аксиома II. *Всякое обозначаемое и уж тем более означаемое предполагает, что есть знак, которым оно обозначено.* Эта аксиома, как это ясно само собой, является обратной в отношении аксиомы I. Тут тоже, казалось бы, разговаривать не о чем. Однако нежелание размышлять на эту тему может быть только тогда, когда либо признается реальное существование обозначаемого, но оно в таком случае будет непознаваемым, либо требует таких знаков, которые ничего не обозначают. Под этим, невинным с первого взгляда, отрицанием первичности нашей аксиомы II кроется, попросту говоря, самый настоящий агностицизм, то есть учение о непознаваемости вещей в себе, либо субъективизм, для которого знаки есть только внутрилогическая или внутриспихологическая игра понятий, не имеющих никакой объективной направленности, либо учение Канта об идеях, которые хотя и необходимы для полноты знания, но которые недоказуемы и противоречивы ввиду отсутствия для них такого же объективно-реального предмета. Таким образом, отрицание аксиомы II является уже не таким невинным предприятием. Под этим последним кроется определенного рода абстрактная метафизика, которая вовсе не для всех обязательна, а особенно для автора настоящей работы.

Аксиома III. *Всякий знак функционирует как акт обозначения для чего-нибудь обозначаемого, и уж тем более для всякого означаемого.* Тут тоже многие могут сказать, что мы занимаемся пустословием. И действительно, что же это за знак, который совсем не функционирует как знак?

Раз имеется знак, следовательно, он нечто обозначает и, следовательно, между знаком и обозначаемым происходит какой-то определенного рода процесс. Но какой же здесь может быть процесс, кроме акта обозначения? И все-таки имеются языковеды и философы, которые не считают нужным говорить об актах обозначения. И хорошо, если это только результат сознания самоочевидности акта обозначения и результат сознания, что нечего тратить время и бумагу на такие пустые темы, как тема, касающаяся акта

обозначения. Однако часто бывает гораздо хуже. Об акте обозначения часто не говорят потому, что не считают нужным разговаривать о каких-нибудь предметах, которые обозначаются. Это уж совсем плохо. Это указывает собой просто на тот же самый метафизический дуализм, о котором мы говорили в первых двух аксиомах. Ведь, казалось бы, такая простая вещь, что знак нечто обозначает и что для знака необходим тот внезаковый предмет, который им обозначается. И все же идут бесконечные споры о том, что это за внезаковый предмет, какие его свойства, да и существует ли он вообще. Может быть, для понятия знака достаточно только кружения или верчения предмета в голове и никаких других внезаковых предметов даже и представить себе невозможно? Или представление о них — всего только пустая и бессодержательная, вполне субъективная и даже вполне произвольная метафизика отдельных мыслителей? Вот для избежания как раз именно этой субъективной метафизики, которая как раз и хочет свести язык на субъективное кружение понятий, а логику свести только на язык, для избежания именно такого рода метафизики и для освобождения языка от логических пут, ради вольного проявления своей специфической сущности мы и ввели эти наши первые аксиомы I—III. Ясно также и то, что без этих аксиом I—III, в конце концов, не может обойтись даже самая оголтелая абстрактная метафизика, потому что ведь и она тоже нечто произносит, нечто означает или обозначает и всегда имеет какой-то предмет обозначения, пусть хотя бы самый извращенный.

Аксиома IV. Всякий знак предполагает для себя того или иного внезакового, но вполне специфического носителя. Не будем удивляться и этой, казалось бы, очевидной аксиоме. Скажут: как же это возможен язык без языкового аппарата артикуляции? Казалось бы, тут и говорить не о чем. Но мы и здесь будем настаивать на том, что говорить здесь есть о чем и что здесь кроется вполне определенный и притом необходимый предмет для размышления. В самом деле, когда мы что-нибудь говорим кому-нибудь, ведь мы же не думаем о своем языке, как органе произношения, о своих губах или зубах, о своем нёбе, переднем, среднем или заднем, или о своей гортани. Зачем же в таком случае в число аксиом знаковой теории языка вводить аксиому о носителях произношения? Однако вводить это нужно и вполне необходимо.

Во-первых, знаки могут создаваться вовсе не только одним нашим артикуляционным аппаратом. Когда гремит

гром и блещит молния, это тоже нечто значит, тем не менее ни о каком человеческом языке тут нет и речи. Когда раздается громкий звук выстрела или хотя бы торжественного салюта, ведь это тоже нечто значит. Но где же тут человеческая артикуляция? Мало ли лягушек, которые квакают, соловьев или канареек, которые тоже поют; шумов и стуков, гудков и звуков, которые издаются паровозами, электровозами, самолетами и простыми извозчиками, и нигде здесь нет человеческой речи. По крайней мере, артикулированной. Следовательно, указание на то, что знаковая природа человеческого языка требует также и своего, тоже вполне человеческого, носителя, а именно органов артикуляции, уже это одно вовсе не такая пустая истина, она является принципом отличия человеческого членораздельного языка от всяких других шумов, криков, стуков и даже таких, например, членораздельных звуков, которые издает попугай.

Однако аксиома о внезаковом носителе знака имеет гораздо более широкое и даже гораздо более глубокое и специфическое значение. Спросим себя: может ли знак языка быть знаком, если его носитель, его, так сказать, субстанция только и сводится к нему же самому? Ведь если такой знак действительно существовал, то он был бы только знаком вообще, пусть и человеческим, но не имел бы никаких различий внутри самого себя и был бы всегда одним и тем же. Представим себе, что на свете существует только один белый цвет, что все предметы и вещи, все существа и люди, все растения и животные, все человеческие изделия, наконец, вся земля, все реки и небо обладают только одним цветом, а именно неподвижно белым цветом, лишенным всякого различия внутри самого себя. Представим себе, что нет ничего серого, близкого к белому цвету; и нет ничего серого, близкого к черному цвету; и, наконец, уже тем более нет никаких хроматических цветов. Имея такое представление о всеобщей неподвижной и абсолютной белизне, могли бы мы говорить о белом цвете вообще, о тех или других цветах, да и вообще о цвете? Повторим суждение, которое мы высказали выше: если что-нибудь есть, оно чем-нибудь отличается от другого; а если оно ничем не отличается ни от чего другого, то оно не имеет никаких свойств или качеств, и можно ли будет в таком случае говорить об его существовании вообще? Ведь придется говорить о том, что не имеет никаких свойств и, следовательно, о том, о чем мы ничего не знаем. Будь это человеческая речь, — не будет ли она мертвой пустотой и непозна-

ваемой бездной? Следовательно, если человеческая речь есть именно человеческая речь, то есть если она что-нибудь значит, она должна быть прежде всего самой собой. А для этого она должна чем-нибудь отличаться от всего другого, так как иначе она не будет иметь никаких свойств или качеств и, в частности, не будет ничего значить и ничего означать, то есть не будет самой собой. Но как же это может быть, чтобы речь оставалась сама собой и чтобы ее знаковая природа была именно знаковой природой, а не пустым и незначащим ничто?

Это возможно только в том случае, если при ней или, если угодно, под ней имеется тот или иной, но уже внезнаковый носитель знака. Артикуляционный аппарат человеческой речи как раз и является этим внезнаковым носителем человеческих речевых знаков. Шлепание губами, взятое само по себе, вовсе не есть ни человеческая речь, ни даже внезнаковый носитель. Движение зубами или языком тоже не есть ни то, ни другое, как не является ни тем и ни другим также издавание голосовых звуков. Ведь все это есть у животных, вовсе не обладающих никакой человеческой речью.

Другими словами, отсутствие в языке его внезнакового носителя лишило бы язык этой возможности вообще быть человеческим языком. Внезнаковый носитель языка, отличный от языка как такового, лишил бы его возможности быть носителем *разной степени* его знаковости, как и существование всего мира в условиях однородной и лишенной всяких различий абсолютной белизны лишило бы этот мир не только обладания разными цветами и красками, но и цветом вообще. Следовательно, вполне очевидна та аксиома, которая требует для всякого знака обязательно также и носителя этого знака, вполне определенного, вполне специфического, но обязательно уже внезнакового.

Аксиома V. *Всякое обозначение требует для себя своего собственного и специфического, а главное, своего собственного внезнакового носителя.* Едва ли требует больших разъяснений эта аксиома. Ведь уже всякий физик знает, что не только человеческая речь, но и всякое вообще издавание звуков приводит в движение воздушную среду; и это движение воздушных волн не только специфично, но даже математически исчисляется. Едва ли кто-нибудь станет утверждать, что в знаковой теории языка дело только и кончается этими математически исчисляемыми воздушными волнами. Ведь, взятые сами по себе, эти волны вовсе ничего не обозначают, кроме как только самих себя. Ни о

человеке, ни о человеческом языке или речи тут даже и не возникает никакого вопроса. Это — физика или, в крайнем случае, физиология. Но ведь произнося свои слова и общаясь с другими людьми, мы не только ничего не помним о воздушных волнах, вызываемых нашей речью, но мы можем даже и вовсе ничего не знать о существовании этих воздушных волн. Человек, не изучавший физики, акустики или физиологии, ничего и не знает о самом существовании этих воздушных волн, тем не менее он говорит нечто осмысленное или пусть даже бессмысленное, но зато понимаемое другими как именно бессмысленное. Он осмысленно (или пусть даже бессмысленно) общается с другими людьми при помощи произносимых им слов. И в этом случае он тоже ничего не знает ни из физики или акустики и ничего не знает из физиологии. Значит, существует взвучиваемой, внеязычный, внезнаковый, несознаваемый и даже совсем бессмысленный носитель речи или языка. Тем не менее осмысленная (или пусть даже бессмысленная) речь и такой же язык не могут не обладать знаковой природой, а существовать без этой взвучиваемой материальной стихии они все равно не могут, как знаковая сфера.

Аксиома VI. Всякий обозначаемый и уже тем самым всякий означаемый предмет необходимо требует для себя своего собственного и специфического, а главное, своего собственного внезнакового, носителя. Мы нечто обозначаем. Существует ли это нечто? Во всяком случае, и при любых предположениях оно обязательно существует. Иначе что же именно мы тогда обозначаем? Существуют предметы, пока нами не обозначенные и даже пока нами не опознанные. Но можно ли сказать, что их существование возникает только в связи с нашим обозначением и находится в какой-то зависимости от него? Пусть пока мы еще не знаем точно средней температуры Марса, значит ли это, что на Марсе вовсе нет никакой температуры? Самое большее, что мы можем здесь сказать, это то, что мы пока еще не установили среднюю температуру Марса, что пока еще не существует точно установленной нами температуры Марса. Но ведь что-нибудь утверждать вовсе не значит это впервые создавать, или что оно впервые только начинает существовать в связи с нашим утверждением, в зависимости только от наших исследований. Ведь это было бы чистейшим пустословием — думать, что предметы существуют только по причине того, что мы их сознаем. До последнего времени мы, например, не знали, какова обратная поверхность луны. А теперь многое из этого знаем. Так значит

ли, что до наших заключений о луне в целом и до наших ее исследований никакой задней стороны луны совсем не существовало?

Но в таком случае можно ли обозначенное нами признавать без всякой, пока еще не обозначенной нами, стороны обозначенного? Если что-нибудь обозначено, значит оно существует. Иначе что же мы в таком случае обозначили? Допустим, что обозначенное нами вовсе не то, что мы обозначили, то есть допустим, что мы обозначили свой предмет неправильно. Но и в этом случае обозначенное нами неправильно было только одной стороной всего предмета, подлежащего обозначению. Однако допустим самый крайний случай, что в данном предмете мы не только все обозначили, но что все наше обозначение совершенно правильно. Даже и в этом случае наше правильное и окончательное обозначение предмета обязательно будет предполагать то нечто, что мы обозначим, потому что и здесь возникает все тот же вопрос: что же именно мы правильно и окончательно обозначили? Ведь если обозначенное есть только обозначенное и не имеет никакого своего внезакового носителя, тогда получится, что все на свете уже обозначено нами и что обозначенное нами вовсе не есть какая-нибудь вещь, какой-нибудь предмет, какая-нибудь субстанция, какой-нибудь носитель нашего обозначения. Другими словами, обозначить что-нибудь можно только тогда, когда это что-нибудь существует.

Итак, обозначенное может иметь самые разные виды и способы своего обозначения, правильные и неправильные, глубокие и поверхностные, цельные или частичные, ярко выраженные. Все это возможно только потому, что обозначенное не есть только просто обозначенное, оно имеет самую разнообразную степень и стороны своей обозначенности. А это значит, что под всем этим разнообразием бесконечных обозначений существует какой-то определенный носитель этих обозначений. А ведь если бы не было этого общего носителя разнообразных обозначений, если бы не было этого предмета, который с разных сторон правильно или неправильно обозначается, если бы не было внезакового носителя всех этих бесконечных обозначений, возникающих в результате знакового функционирования, то не существовало бы никакого и обозначения. Ведь всякое обозначение в этих условиях было бы субстанциально оторвано от другого обозначения; и тогда получилось бы, что у нас вовсе не один определенный предмет обозначения, пусть разнообразного, пусть правильного или неправиль-

пого, а было бы столько же разных предметов обозначения, не имеющих ничего общего между собою, сколько и самих обозначений.

Другими словами, нарушение этой аксиомы разрушило бы самый предмет обозначения и рассекло бы его на бесконечное множество разных предметов, пусть много или мало имеющих общего между собою, но уж во всяком случае дискретных. Наш единый и общий предмет обозначения просто исчез бы.

9. *Аксиомы отражения.* До сих пор мы касались значения или обозначения, собственно говоря, только с их фактической стороны и со стороны их фактического взаимоотношения, но мы еще не входили в содержание знака, а брали его лишь как таковой, между тем как далеко не всякое тело и вещество и далеко не всякая материя или субстрат могут считаться знаками. Может быть, они что-нибудь и значат, но это их значение относится к совсем другим сферам и не вскрывает нашего знака в его содержательном отношении и в его специфическом отношении, то есть они не обозначают знак именно как этот самый знак, а не какой-нибудь другой. Кроме фактической стороны вся область обозначения еще имеет и свою специфику, а именно свою смысловую специфику. Чертежник определенным образом и вполне специфически относится к своему чертежу. А то, что чертежник тоже относится или соотносится с вычислителем, маляром, каменщиком и т. д., это нас здесь не может интересовать, поскольку такого рода соотношения хотя и фактичны, тем не менее имеют совсем другой смысл, другую логику и вовсе не относятся к сфере нашего рассмотрения.

Для характеристики понятия знака необходимо вскрыть именно знаковое содержание. Чтобы знак был знаком и именно специфическим знаком для того, что он обозначает, необходимо, чтобы он имел свое собственное, внутренне присущее только ему специфическое содержание. Это последнее может быть и более общим и менее общим. Отсюда вытекают следующие аксиомы, по нашему мнению, тоже не нуждающиеся ни в каких доказательствах.

Аксиома VII. Всякий знак предмета есть отражение предмета.

Аксиома VIII. Все обозначаемое есть то, на чем отразился определенный знак.

Аксиома IX. Соотношение между знаком и обозначаемым, кроме их фактического соотношения, находится еще в состоянии взаимного самоотражения.

Ясно, что с понятием отражения мы впервые начинаем входить в область знака по его смыслу. О каких бы соотношениях знака и обозначаемого, числовых, психологических, физических, физиологических и вообще фактических, мы ни говорили, пока знак не несет с собой какого-нибудь определенного смысла и пока обозначаемое не получило того нового смысла, которого оно не имело до акта обозначения, а это касается и самого акта обозначения, до тех пор наш знак вовсе не есть знак и в своем предмете, как бы близко он к нему ни относился, фактически ничего нового не привносит. Только обозначив данный предмет в том или ином смысле, мы действительно воспользовались и знаком как именно знаком, и обозначенное нами получило то или иное значение или, другими словами, пока знак, обозначаемое и акт обозначения не наполнились определенным смыслом, до тех пор мы находимся вне сферы обозначения.

Отражение того или иного предмета в его знаке, то есть отражение по самому его смыслу, пока знак не стал именно смысловым знаком, не есть знаковое отношение, и мы вообще до тех пор находимся вне сферы обозначения и даже вне сферы значения, или значимости. Бочка с водой и ведро являются предметами, которые, прежде всего, вполне самостоятельны и не имеют друг к другу никакого отношения. Например, ведро с красильным веществом не имеет ничего общего с бочкой, которая наполнена водой. Мы это можем заменить и более близким соотношением. Мы можем, например, сказать, что ведро меньше бочки, а бочка больше ведра, или что оба они должны наполняться каким-нибудь то более жидким, то менее жидким веществом, то более густым, то менее густым. Это обстоятельство уже больше вскрывает соотношение между бочкой и ведром. Но если мы скажем, что бочка наполнена только водой, а наше ведро имеет своей единственной целью только почерпать воду из бочки, то тем самым мы коснулись уже самого смысла существования этих двух предметов, самого их назначения. Бочка будет уже по своему содержанию и смыслу указывать на то, что она существует для сохранения воды и для вычерпывания этой воды ведром; а наше ведро будет иметь тот смысл, что его содержимым является только вода, почерпнутая из более обширного водоема, например из бочки. Поэтому недостаточно говорить только о каком-то необходимом соотношении знака и обозначаемого. Нужно говорить о каком-нибудь определенном соотношении этих предметов, причем содержание это должно быть

однородным по своему смыслу для обоих предметов. Отсюда еще три очевиднейших утверждения, которые являются только повторением предыдущих трех, но с подчеркиванием именно их смысловой стороны.

Аксиома X. Всякий знак есть смысловое отражение предмета.

Аксиома XI. Все обозначаемое есть то, на чем смысловым образом отразился определенный знак.

Аксиома XII. Соотношение между знаком и обозначаемым, кроме их фактического соотношения, находится еще в состоянии смыслового взаимного самоотражения. Уже понятие отражения значительно обогатило наше представление о знаке или обозначаемом в их фактическом соотношении. В самом деле, если в знаке никак не отражается обозначаемое, а обозначение ничего нового не получает от наименования его тем или другим знаком, то тут, конечно, нет ни какого-нибудь знака, ни какого-нибудь обозначенного предмета. Только в том случае, когда по самому своему смыслу знак выделяет в предмете обозначаемую им область в виде определенного содержания и если эта последняя тоже по самому своему смыслу свидетельствует о знаке как о том, что в нем отразилось, ни знак, ни обозначаемое не будут относиться к сфере обозначения. Всякий знак есть смысл или носитель смысла; и всякое обозначаемое есть тот предмет, который при помощи того или иного осмысленного знака также и сам получил осмысленное содержание. Махать руками туда и сюда можно как угодно. Это вовсе ничего не будет значить. Но если рука заканчивается сжатым кулаком и этот кулак направлен к тому, чтобы кого-нибудь побить или что-нибудь выбить, то эта рука и этот кулак уже значимы, и значимы не вообще, но в сфере своего собственного специфического соотношения. Также шлепанье губами или издавание тех или других бессмысленных звуков тоже не имеет никакого языкового содержания. Только в том единственном случае, если движение губами, зубами, языком или звучание какого-либо голоса, когда они имеют какой-нибудь определенный смысл или какой-нибудь вполне специфический или даже не только специфический, но именно словесный, только в этом единственном случае, то есть в случае выражения и отражения всем этим какого-нибудь предмета, то есть только в случае своей определенной осмысленности, все эти движения человеческого артикуляционного аппарата могут стать человеческим языком или, по крайней мере, войти в виде так или иначе понимаемого существенного момента.

Все что-нибудь значит, но далеко не всякое тело или вещество значит именно то, что мы хотели бы, и только в том единственном случае, когда тело отражает смысл какого-нибудь другого тела, оно является (или может явиться) знаком этого тела. Не вводя понятие отражения в аксиоматику смысловой теории языка, мы теряем из виду и самый язык и уж тем более ничего не говорим о теории языка.

Язык — это прежде всего смысловая сфера; и знаки языка есть прежде всего смысловые знаки, а свой смысл они получают от тех предметов, которые они обозначают; так что предметы эти, бывшие до тех пор предметами неизвестными, малоопределенными и для человеческого сознания туманными, только здесь впервые получают для себя свой смысл, хотя смысл этот был свойствен им еще и раньше, до человеческого их обозначения и даже до самого человека, но только был не языковым смыслом и, можно даже сказать, человеческим смыслом, никем из людей не осознанным и не обозначенным, а смыслом реально-материальным.

10. *Аксиомы специальной информации. Общая и специальная информатика.* То, что мы выше рассматривали в разделе общей информации, было чрезвычайно важно для понятия знака, поскольку языковой знак, как и знак вообще, как раз относится к сфере информации. Это рассмотрение знака в рамках общей информации имеет и свои положительные и свои отрицательные свойства. Безусловно положительным является здесь уже то, что знак анализируется здесь как сфера смысла, а не просто сфера никак не осмысленного вещества. Кроме того, языковой знак предмета мы находили в том, что в этом знаке отражается сам предмет, что для знака предмета необходим сам предмет и что благодаря выраженности той или другой предметности в языке последний и является смысловой сферой или относится к смысловой сфере. Противоположение знака предмета к самому предмету было безусловно необходимо для определения того, что такое знак. Без такого содержательного наполнения знака он не был бы сообщением о предмете, не был бы указанием на содержание предмета, не был бы выражением этого последнего и, следовательно, вообще не был бы знаком. Ведь каждый знак всегда есть знак чего-нибудь; а знак, который не является знаком чего-нибудь, вовсе не есть знак. Эту простейшую истину как раз и должны были формулировать наши аксиомы общей информации.

Вместе с тем, однако, отнесение языкового знака к сфере смысла все еще далеко от исчерпания того, что такое языковой знак. Ведь смысл имеют вообще все вещи, окружающие нас. Дерево есть дерево, а не собака, которая сидит под этим деревом. И собака есть именно собака, а не кошка, с которой она дерется. Ясно, что ни общесмысловая сфера языкового знака, ни тем более внезнаковый носитель этого знака вовсе не являются окончательным определением языкового знака, а, скорее, только его началом, только его необходимыми предпосылками. Возникает целая дисциплина, которую удобно назвать уже не общей, а специальной аксиоматикой, где как раз и будут рассматриваться аксиомы более специфичные для языка, да и более специфичные для знака вообще. Среди отчаянного нагромождения философских, логических и языковедческих понятий в этой области нам необходимо проложить какой-нибудь определенный путь исследования, чтобы не уклоняться и не путаться среди слишком близких друг к другу, но тем не менее совершенно разных категорий.

Этот путь специальной информатики в нашем изучении языкового знака представляется нам в следующем виде. Выше мы говорили о языковых знаках в их ориентации среди внезнаковых областей. Ориентация эта была у нас, однако, слишком общей, теперь необходимо будет ее специфицировать. Да и самый знак, хотя бы даже и языковой, тоже понимался нами, как этого требовал от нас избранный нами метод исследования, в слишком общей форме, без всякой его внутренней реальности и оформленности и без всякого его внешнего функционирования. Самое же главное то, что знак мы отличили от беззнакового бытия тем, что он обладает определенного рода смыслом, так что нам уже и теперь ясно, что тело смысла или материя смысла не есть самый смысл, хотя бы и телесный, хотя бы и материальный. Но этот знаковый смысл в порядке общей информатики тоже признавался нами, скорее, в виде некоторого факта без всякого внутреннего значения и без всякой его специально знаковой структуры. Все эти проблемы, не вошедшие в область общей информатики, и должны определить собою путь нашей специальной информатики, сначала тоже пока еще достаточно общей, но потом уже непосредственно близкой к специфике знаковой теории языка, а в конце концов, как мы надеемся, и к идентичной с нею.

11. *Знак и смысл знака.* Итак, знак мы могли выше понимать именно как знак при помощи противоположения

его внеязыковой сфере. Так, носитель знака не есть сам знак, как и сам знак еще пока не есть просто его носитель. Тем самым мы вторглись в смысловую область знака, без которой он не может быть определен даже как просто знаковый факт. Но раз уж мы вторглись в область знаковой теории, она тотчас же требует логического анализа, поскольку смысловой знак есть область очень широкая, из которой нас в этой работе далеко не все будет интересовать. Очевидно, если тело или субстанция знака, или его носитель есть самый знак, то в известной мере необходимо констатировать наличие и самого знака как такового в области смысла. Мы сказали, что всякий знак нечто обозначает (аксиома I). Но такого рода формулировка, если сосредоточиться на смысловой стороне знака, не есть в подлинном смысле первичное, а только указывает на известное противоположение знака в области самого же первичного. Если же сосредоточиться на самом знаке как на некоторого рода смысле в первичном значении слова, то есть без противопоставления другим моментам в области смысла, то нужно сосредоточиться просто на знаковой природе знака именно как таковой. Точно так же и обозначаемое рассматривалось нами раньше как нечто противоположное знаку, поскольку иначе вообще нельзя было отделить знак от обозначаемого и рассматривать их в их условной реальности. Отсюда возникают три аксиомы, которые относятся к значимости как таковой и говорят только о знаке как о знаке:

Аксиома чистой знаковости I (XIII). Всякий знак нечто значит.

Аксиома чистой обозначенности II (XIV). Все, что является осмысленно обозначенным, есть результат функции смыслового знака.

Аксиома чистого акта обозначения III (XV). Всякий акт обозначения есть акт смыслового обозначения.

Эти три аксиомы обеспечивают для нас существование знака в его чисто знаковой, то есть чисто смысловой природе. К этому необходимо прибавить еще следующее.

Мы отделили знак от его носителя и знаковость от ее телесности. Это дало нам возможность, отделив знак от всего внезнакового, сосредоточиться на нем самом. И хотя никакой знак невозможен без носителя знака, без его материи, без его субстанции или без его субстрата (тут возможны самые разнообразные термины, обозначающие внезнаковое окружение языка), тем не менее, и об этом

мы тоже достаточно говорили, ни носитель знака не есть сам знак, ни его субстанция не есть сам знак и т. д. Для того чтобы зафиксировать эту нематериальность знака (возможную, как мы еще и еще раз говорим, только в условиях материального носительства знака), приходится и относящиеся сюда принципы тоже выдвинуть как необходимые и очевидные.

К сожалению, существует очень твердая и почти непреодолимая обывательская тенденция все смысловое и все идеальное толковать как материальное и только как физическое. Думают, что если физические вещи являются материальными и физическими, то и все на свете обязательно материально и физично. Но это пошлое и антимакистское предубеждение основано на отсутствии как анализа элементарных фактов сознания, так и марксистского учения об отражении. Все смысловое и, следовательно, все идеальное, с марксистской точки зрения, вовсе не отсутствует и вовсе не есть ничто. Идеальное, с точки зрения марксизма, есть отражение материального. Но марксизм вовсе никогда не утверждал, что ничего идеального не существует. Если оно есть отражение материального, то это значит, что оно тоже есть, тоже существует и тоже действует, но только при одном условии, при условии своей отраженности из сферы материального, или реального. Отражение предмета вовсе не есть отсутствие предмета, а наоборот, предполагает существование этого предмета, так как иначе чего же именно отражением является само-то отражение?

Здесь имеется в виду только специфическое бытие отражения, а вовсе не полное отсутствие того бытия, которое именно отражается, и вовсе уже не утверждается отсутствие самого отражения. Ведь иначе пришлось бы отменить и всю математику, и прежде всего таблицу умножения, которая ведь не есть ни карандаши, ни перья, ни ручки, ни яблоки, ни вишни и вообще не есть что-нибудь материальное. Тем не менее таблица умножения отражает собою именно материальное, но только не просто поверхностно материальное, не просто карандаши или ручки, но нечто такое, что лежит в глубине самого материального, и потому-то для таблицы умножения и безразлично, какие вообще предметы умножаются. Умножается и делится вообще все на свете, и поэтому таблица умножения является чрезвычайно обобщенным отражением всеобщей делимости или нераздельности, всеобщего уменьшения или увеличения. Поэтому, если уж пугаются того, что смысло-

вой знак не есть просто само по себе какое-нибудь тело или субстанция, не есть арбуз или дыня, то уж никак нельзя говорить о нематериальной природе знака. Когда мы говорим об этой последней, мы просто имеем в виду максимальную обобщенность и всеприсутствие знака, подобно тому как суждение $5 \times 5 = 25$ не ограничено никаким временем и никаким пространством. И когда мы долетим до Марса и высадимся на нем, все равно это равенство останется там вполне пезыблемым, так что минимальная ошибка, допущенная здесь, будет грозить катастрофами. Поэтому и знак вовсе не связан обязательно с тем физическим предметом, который он обозначает, и хотя фактически знак и эта вещь друг от друга неотделимы, мы все же о знаке можем говорить отдельно, подобно тому как мы говорим в математике о числах или величинах и даже строим и неоспоримо решаем основанные на них уравнения. Отсюда возникает следующая аксиома чистой знаковойности.

Аксиома чистой бессубстратности IV (XVI). Всякий знак, всякое обозначенное и всякий акт обозначения возможен только как область чистого смысла, освобожденная от всякой материи и какой бы то ни было субстанции.

Заметим, впрочем, что в истории философии многие мыслители, замечая очевиднейшую нематериальность знака или числа, так же как и вообще идеи вещи и ее отражения, представляли себе отдельный и сверхъестественный мир, наполненный этими чистыми идеями, числами, понятиями и знаками. Такова вся платоновская и аристотелевская философия с ее бесчисленными разновидностями, оттенками и компромиссами. Но построение такого рода сверхматериальной действительности является делом слишком уж необязательным и даже личным, слишком уж произвольным. Такую философию можно оспаривать с бесконечно разных сторон, но то, что смысловая природа знака не есть материя,— это оспаривать нельзя, если не отменить всю арифметику, то есть если не впасть в прямое сумасшествие.

12. *Аксиомы конструктивных элементов.* Имея в виду все вышеизложенное, необходимо сказать, что до сих пор языковой знак рассматривался нами вне всякой своей структуры, то есть рассматривался как таковой. Чтобы продвинуться на пути специальной информатики, мы теперь должны специфицировать и самый этот языковой знак, то есть исследовать, действительно ли он является чем-то безраздельным, безразличным и бесформенным це-

лым или ему тоже свойственна какая-нибудь своя собственная внутренняя структура.

Аксиома неделимой единичности I (XVII). Всякий знак есть неделимая единичность. Всякий предмет есть нечто, а именно он сам. И всякий знак тоже есть нечто, а именно он сам. Знак есть знак и ничто другое. Можно ли в этом смысле говорить об его делимости, раздельности или структуре? Едва ли. Ведь даже и любое число из натурального ряда чисел, хотя оно и складывается из определенного числа единиц (например, 3 есть сумма трех единиц, 4 есть сумма четырех единиц и т. д.), тем не менее тройка есть нечто целое и совсем никак неделимое; она есть неделимая единичность. Это видно из тех больших чисел, число единиц которых мы не можем даже и перечислить и которые просто называем каким-нибудь общим именем, сразу охватывающим все входящие сюда единицы в одно нераздельное целое. Пусть скажут, что тройка состоит из трех единиц, которые можно тут же перечислить, то есть представить их в отдельности, и тут же их суммировать. Но когда мы говорим «сто», «тысяча», «миллион», то при всех таких обозначениях мы уж во всяком случае не можем тут же перечислить здесь и не можем даже и представить себе все входящие сюда отдельные единицы, и уж тем более не можем их суммировать. И все-таки каждый знает, что такое 1000 и какое отличие этого числа от 999 и от 1001. Следовательно, сама тысяча эмпирически, конечно, составляется из тысячи отдельных единиц, но фактически не только бухгалтер или кассир, но и самый обыкновенный человек, не имеющий никакого дела со счетоводной работой, представляет себе свои цифры как обозначение тех или других вполне самоочевидных, но обязательно единичных данностей. Тысяча есть тысяча, а не просто сумма тысячи единиц. Иначе и не понадобилось бы для этого создавать специальные термины.

В этом смысле и каждый знак тоже есть знак, тоже по своей идее неделим и тоже не имеет внутри себя никаких различий, хотя фактически каждый знак можно изменить, можно составить его из отдельных частей и можно производить внутри него любые числовые операции. Всякую единицу можно дробить на то или другое количество частей, на те или иные дроби, и этих дробей — бесконечное количество.

Отсюда две необходимые аксиомы конструктивных элементов языкового (да и всякого смыслового) знака, не менее необходимые, чем указанная выше аксиома I (XVII).

Аксиома раздельности II (XVIII). Всякий знак обязательно есть та или иная раздельность, то есть обладает разными частями, элементами, моментами, способными дробиться и вырывать до бесконечности. В банальной форме эта аксиома самоочевидна, но, ввиду своей самоочевидности даже как будто бы и бесполезна. Очевидна-то она, действительно, очевидна, поскольку всякую вещь можно бесконечно дробить; если мы какую-нибудь вещь не дробим бесконечно, то вовсе не потому, что такая бесконечная операция для человека физически невозможна. Ведь никакой жизни не хватит на то, чтобы дробить данную вещь бесконечно и получать все более и более малые ее части. Однако это только фактически. Принципиально нет данных утверждать, что из единицы, бесконечно дробимой, нельзя получить бесконечное число дробей.

Но для нас в этой работе важно даже не это, то есть не эта возможная бесконечность дробления. Для нас важно то, что языковые знаки могут действительно получать бесконечное число значений. Если вдуматься во все те смысловые оттенки, которые мы придаем издаваемым нами звукам, произносимым словам, составляемым предложениям, а значит, и всему тому, что на этом строится, то есть целым речевым периодам, целым рассказам или стихотворениям и вообще целым произведениям слова, то, действительно, словесный знак получит для нас такое огромное количество значений, что вовсе будет не так уж худо и вовсе не так уж безграмотно, даже и в математическом смысле безграмотно, говорить здесь о бесконечности. Языковой знак, о неделимой бесконечности которого мы замечали в предыдущей аксиоме, оказывается сейчас в этой аксиоме II (XVIII) настолько делимым, что прямо нужно говорить о его бесконечной делимости. Ведь нельзя исчислить не только семантику, но даже и простую фонетику человеческой речи. Один и тот же звук, который есть именно он сам, а не что-нибудь другое, как будто есть нечто неделимое, так как иначе он перестанет быть звуком, и тем не менее попробуйте учесть все индивидуальные признаки произношения данного звука, все групповые, районные, областные, сословные и профессиональные, классовые, национальные и межнациональные оттенки произношения данного звука, и вы не ошибетесь в том, что количество этих оттенков неисчислимо и число их, в буквальном смысле слова, практически бесконечно. Это и заставляет нас признавать эту аксиому II (XVIII) как самоочевидную и не требующую никаких доказательств.

Аксиома цельности III (XIX). Всякий знак есть единая раздельная цельность. То, что знак есть знак, доказывать является пустым делом ввиду самоочевидности такого суждения. Но всякий знак представляет собою некоторого рода раздельность, об этом тоже говорить нечего ввиду очевидности такого утверждения. Оттого мы и называем подобного рода утверждения аксиомами. Но вот теперь оказывается, что всякий знак и, значит, языковой знак, и не разделен и является раздельностью, сразу и одновременно. И это тоже не требует доказательства, потому что всякому известно. И тут тоже языковой звук как будто бы и остается сам собой и в то же самое время бесконечно разнообразится в своем произношении. Во всяком случае, при любом его произношении мы все же его узнаем. Значит, при всех своих звуковых вариациях он все-таки остается сам собою. А ведь иначе мы не могли бы и понимать друг друга. Если я скажу в одном случае «водный» и звук «о» будет услышан другими без всякого затруднения и полноценно, то, произнося слово «вода», я произношу «о» в данном случае уже несколько иначе, чем в слове «водный». Это будет какой-то новый звук, средний между «о» и «а», и вообще он может быть достаточно беззвучным, а иной раз и действительно беззвучным. Ведь когда мы произносим «лестный» или «известный», то звук «т», можно сказать, вовсе никак нами не произносится. И вообще полное или полноценное звучание данного звука обязательно смешивается в беглой речи или при беглом разговоре с таким произношением этого звука, который вовсе уж не настолько полноценен, а, может быть, даже и вообще отсутствует. Другими словами, принципиальная значимость данного звука и его фактическое звучание, или, употребляя термины специальных теорий, «фонема» и «фонемоид», представляют собою нечто единое и цельное, единое потому, что мы его везде узнаем, а цельное потому, что фактическое звучание совмещает в себе в едином и нераздельном целом теоретически данную и общую фонему, с одной стороны, и фактически произносимый всегда разный фонемоид, с другой стороны. Различны между собою фонема и фонемоид или неразличны? Для диалектически мыслящего человека это вовсе не есть вопрос, а только бессмысленный набор слов. Главное здесь то, что при слиянии фонемы и фонемоида (а оно является здесь жизненной необходимостью) мы получаем совершенно новое качество звука, которое нет никакой возможности разделить на фонему, взятую отдельно, и на отдельно существующий фонемоид.

Итак, нераздельность и раздельность одинаково присущи всякому знаку, если он действительно знак. И здесь мы говорим опять о самой обыкновенной банальности, не требующей никакого доказательства.

13. *Структура и модель.* Сейчас мы можем употребить два термина, которые получили в настоящее время весьма большое распространение, но ясность которых, мягко выражаясь, заставляет ожидать лучшего будущего. Можно прямо сказать, что каждый языковед и филолог понимают эти термины каждый раз в каком-нибудь специальном виде, так что в науке, можно сказать, воцарилась в этой проблеме невероятная путаница. Тем не менее в этой терминологии затрагиваются настолько важные предметы, что без того или иного употребления данных терминов наше исследование будет в значительной мере отставать от всего современного научного словоупотребления.

Проще будет сказать несколько слов о термине «структура». Уже самое элементарное значение этого термина указывает на какое-то построение, устройство, распределение. Употребляя этот термин, даже всякий ненаучный работник всегда мыслит какую-то раздельную ясность и какое-то яснейшим образом построенное единство. Скажем прямо: то, что мы сейчас назвали «единораздельная цельность», — это и есть то, что мы должны назвать структурой.

Нигде невозможно добиться определенного значения этого термина. Самое близкое к существу дела понимание заключается в указании на отношение или на систему отношений. Если угодно, автор настоящей работы вполне согласен с тем, чтобы структуру понимать как отношение или как систему отношений. Некоторые говорят здесь о связи отношений или пучке отношений.

Эта терминология — не плохая. Существенным недостатком ее является только то, что она или совсем не указывает на момент цельности, который заключается в самом понятии структуры, или указывает на него косвенно (в случае понимания структуры как системы связи или пучка отношений). Но структура предмета есть прежде всего некоторого рода цельность. Однако это такого рода цельность, которая в то же самое время содержит в себе в яснейшей форме и все элементы, из которых она составляется.

Нужно различать «часть» и «элемент». Часть — это та вещь, которая хотя и входит в состав другой вещи, но мыслится совершенно отдельно от нее. Ведь никто не мешает

мне стекло, входящее в дверцы шкафа, представить себе совершенно отдельно от самого шкафа и даже вовсе не думать о том, что тут имеется в виду именно только шкаф. Например, стекло, составляющее дверцу шкафа, может иметь самостоятельное художественное значение, может содержать в себе те или другие рисунки, может быть так или иначе окрашено или содержать те или другие чертежи. В этом случае, рассматривая данное стекло, я даже совсем забываю о том, что стекло относится к шкафу и к его составу. В таком случае стекло уже не будет для меня элементом понятия шкафа и не будет рассматриваться как элемент самого шкафа, а будет иметь совершенно самостоятельное значение, и, самое большее, я такое стекло назову частью шкафа, и никакого нового термина «элемент» мне совершенно не понадобится.

Другое дело, если я буду рассматривать шкаф в целом, куда войдет, конечно, и рассматривание составляющих его стекол. В этом случае стекло уже потеряет для меня самостоятельное значение, а будет рассматриваться в свете того целого, которое есть шкаф. Следовательно, часть вещи, хотя она и есть именно часть шкафа, однако, имеет для меня самостоятельное значение. Эта часть есть именно часть, а не элемент. Элемент же — это то, что, входя в целое, только и мыслится в связи с этим целым и делается конечным только в связи с целым.

Итак, структура есть прежде всего цельность, однако цельность раздельна внутри себя самой, так что, рассматривая все, что содержится в этой цельности, я никак не забываю о самой этой цельности. Цельность рассматривается мною в свете составляющих ее элементов, а элементы цельности рассматриваются мною в свете этой цельности. Это и есть единораздельная цельность, то есть структура.

Звук в этом смысле слова вовсе не может рассматриваться нами как часть чего-то. Ведь мы же говорим о звуках речи. Может ли каждый отдельный звук речи рассматриваться сам по себе? Если мы возьмем слово «дом», то можно ли сказать, что мы сначала помыслили звук «д» и тут же о нем забыли, потом стали отдельно рассматривать звук «о» в его самостоятельности и отдельности, то есть опять тут же его забыли при переходе к следующему звуку, а потом помыслили или представили себе звук «м» и опять, ради отделения его от соседних звуков, тут же о нем забыли? Можем ли мы в таком случае слово «дом» понимать именно как слово «дом»? Ведь ни звук «д» не есть «дом» и то же самое ни звук «о», ни звук «м». Как же это

вдруг случилось чудо, что из трех нулей составила́сь какая-то определенная единица, которую мы назвали «дом»? Ясно, что при такой дискретности не может образоваться ни какое-нибудь слово, ни какое-нибудь предложение, ни какая-нибудь связь предложения, периода, строфы, главы рассказа и т. д. Следовательно, употребляя звук «д» в слове «дом», мы в то же самое время мыслим и «о» и «м»; а во время произношения звуков «о» или «м» мы мыслим одновременно и два других звука, входящих в слово «дом». Целое, таким образом, решительно мыслится как таковое в каждом из составляющих его элементов, а каждый элемент мыслится одновременно и вполне решительно со всем целым, в которое оно входит. Для диалектики такое положение дела вполне элементарно. Но как обойтись здесь без диалектики, я не знаю.

Совершенно ясно, что аксиому III (XIX) о том, что знак есть единораздельная цельность, мы можем прочитать и так: знак предмета есть структура предмета, если только знак действительно обозначает предмет, а не беспредметен. Впрочем, если даже представить себе беспредметный знак, то и здесь мы либо вообще ни о чем не говорим, либо говорим о знаке чего-то такого, чего мы не знаем, о знаке неопределенного, туманного или вовсе не существующего предмета, только данного в нашей произвольной и капризной фантазии. Ясно, что даже в этом случае аксиома III (XIX) остается правильной.

Труднее обстоит дело с термином «*модель*».

Вероятно, значение этого термина в настоящее время еще более запутано. Однажды автор настоящей работы попробовал сосчитать количество разных значений этого термина *. Он нашел их 34. Однако эта цифра, несомненно, слишком мала. Даже при перечислении этих 34 оттенков значения слова «модель» автору приходили в свое время в голову еще новые значения, которые казались ему в тот момент менее принципиальными. Но, насколько можно судить сейчас, всего через несколько лет после появления нашей книги, несомненно, фактическое число семантических оттенков данного термина должно быть весьма и весьма увеличено. Не будем заниматься здесь этим довольно пустым делом, перечислять все семантические оттенки слова, как они употребляются в литературе разного рода. Мы дадим то простейшее и яснейшее определение слова «мо-

* А. Ф. Лосев, Введение в общую теорию языковых моделей, М., 1968, стр. 13—20.

дэль», которое постоянно употребляется в речи и сидит в голове каждого из нас.

Когда говорится о модельном платье или модельной обуви, то не только наши модницы, но и всякий понимает под этим нечто лучшее, образцовое, наиболее красивое и приятное, то, чему должны подражать или портные, или сапожники. Модель — это, попросту говоря, образец, и притом образец лучший, наилучший или, скажем, идеальный образец. При этом условии модель противоположна копии. Модель есть образец для копии, а копия есть снимок с модели, подражание модели, использование ее в качестве чего-нибудь лучшего, более красивого или более удобного.

Спросим себя теперь: может ли знаковая теория языка обойтись без понятия модели? То, что она не может обойтись без понятия структуры, это было нам ясно потому, что знак нельзя представлять себе чем-то изолированным и дискретным. Уже то одно, что всякий знак есть знак чего-нибудь, обязательно накладывает на него определенного рода построение, единство и раздельность, определенного рода структуру. Но это же самое рассуждение относится и к модели. Модель тоже ведь есть модель чего-то или для чего-то.

Обратимся опять-таки к тому простейшему, что имеется в языке, именно к звукам. Ведь звуки речи необходимым образом связаны между собою. Эта связь лишает всякий звук его изолированности, его дискретности, его оторванности от речи в целом. Поэтому мы и говорили, что звук есть элемент речи, то есть элемент речевой структуры. Но ту же ли самую мысль мы должны проводить и в вопросе о том, как понимать модель? Ведь если известный комплекс звуков накладывает на каждый входящий сюда звук свою определенную печать целого, так что звук речи оказывается не частью речевого отрезка, но уже его элементом, то так же и комплекс звуков, который является цельностью для каждого входящего в него звука, тоже отражается на каждом отдельном звуке и тоже является в известном смысле его моделью. Речевой звук есть элемент речевой структуры, а речевая структура есть модель для каждого входящего в нее звука.

Однако фонетика и фонология — это уж слишком элементарные области, где понятия структуры и модели уже нашли для себя обязательное и весьма плодотворное применение. Однако чем сложнее речь, тем более интенсивно функционируют в ней структурные и модельные принципы. Если мы возьмем, например, достаточно обширный от-

резок речи определенного содержания и определённой формы, то эти принципы структуры и модели могут получать совершенно неожиданное значение, далеко выходящее за рамки непосредственного содержания и формы в узком смысле слова. Если мы скажем, что физика твердого и неподвижного тела есть модель для геометрии Евклида, то есть возьмем модель из области, не входящей в непосредственное содержание фигур и тел геометрии Евклида, то всякому будет ясно, что понятие модели в данном случае стало весьма глубоким и неожиданным, а в то же самое время для науки самым простым и самым необходимым. И вообще, пользуясь своим языком и своей речью, мы непрестанно употребляем те или иные модели, часто даже сами не понимая, насколько эти модели далеки от обычного понимания слова «модель», и мы здесь то и дело пользуемся такими структурами, сложность которых не только не приходит никому в голову, но в них затруднится даже научный работник, специально изучающий область структурных соотношений.

Итак, структура и модель являются теми необходимыми принципами, без которых невозможно конструктивное понимание знака. А знак, лишенный всякой конструкции, то есть не соотносящийся определенным образом ни с другими знаками, ни даже с самим собою, вовсе не есть знак, а только та мысленная или мнимощутимая неопределенность, о которой ничего нельзя ни сказать, ни помыслить.

В заключение этого небольшого рассуждения о структуре и модели мы должны сказать, что многие считают эти понятия и соответствующие им термины чем-то вполне излишним и ненужным. Говорят так: если имеется такой общепонятный термин, как «форма», то для чего же еще придумывать такие термины, как «структура» или «модель»? На это необходимо ответить, что слово «форма» еще менее понятно, еще более запутанно, еще больше имеет всякого рода семантических оттенков, чем термины «модель» и «структура», и что поэтому указание на якобы понятность слова «форма» не может являться здесь никаким серьезным аргументом. Во-вторых же, эти два термина хороши именно тем, что они подчеркивают в языке тот более абстрактный элемент, который как раз весьма мало охватывается словом «форма». Всякий знак, и прежде всего языковой знак, содержит в себе множество всякого рода тончайших логических моментов, для которых термин «форма» является термином слишком грубым и слишком мало говорящим. Этот более тонкий момент изучаемой на-

ми терминологии заключается в том, что термины эти подчеркивают отстранение не просто только содержания, противоположного форме, но они выдвигают на первый план, мы бы сказали, *бессубстратность* формы. Модель противоположна не содержанию, но только копии, которая, возможно, входит в область какого-нибудь содержания. И копия противоположна не форме, но именно модели, которая, возможно, даже и совсем не входит непосредственным образом в то или иное содержание или в ту или иную форму. Я могу начертить треугольник на стене, но я могу его начертить также и на земле, я могу в своем саду сделать грядку в виде треугольника. Среди музыкальных инструментов ударного типа тоже есть такой инструмент, который так и называется — «треугольник». Облака на небе в известную минуту тоже могут расположиться так, что для меня они окажутся самым настоящим треугольником. Стена, земля, садовые грядки и т. д. являются в данном случае только разным субстратом для одной и той же формы треугольника. Сказать так можно, но это будет у нас только обыденной и повседневной речью. На самом же деле здесь идет речь не о форме, которая имела бы значение сама по себе, но именно о модели, которая предполагает для себя свое осуществление на том или ином субстрате. *Модель предполагает* для себя тот или иной субстрат, который может воплотить на себя эту модель как некоторого рода копию. Но модель, предполагающая тот или иной субстрат, сама по себе вовсе еще не есть этот субстрат. Поэтому модель в языке и нужно мыслить как бессубстратную категорию. Даже и копия известной модели, возникающая на том или другом субстрате, вовсе еще не есть самый субстрат, а только та или иная его структура, та или иная его копия, которая, по сути дела, тоже еще не есть субстрат вообще, а только определенным образом оформленный субстрат.

Это делает принципы модели и структуры чем-то гораздо более абстрактным, нежели понятие формы и содержания, к тому же для точного логического мышления тоже не очень ясные. Но если мы уже решились на создание аксиоматики знаковой теории языка, то мы не должны бояться и никаких абстракций или логических тонкостей, поскольку всякая аксиома, как нечто максимально общее и максимально далекое от того, что подпадает под аксиому, всегда окажется в той или иной мере тонким логическим и вполне абстрактным суждением, предполагающим такие же тонкие логические категории. Это не должно пугать

нас еще и потому, что и сам знак предмета, в сравнении с самим предметом, тоже есть нечто гораздо более абстрактное, чем сам предмет; а всякая абстракция всегда есть нечто более тонкое, чем те предметы, от которых она абстрагирована.

Отсюда вытекают две, тоже самоочевидные, аксиомы:
Аксиома структуры IV (XX). Всякий знак имеет свою собственную структуру, иначе он рассыпался бы в бесформенную и непознаваемую кучу неизвестно чего.

Аксиома модели V (XXI). Всякий знак является либо моделью для самого себя, либо для каких-нибудь других предметностей того же типа, иначе и сам знак, не содержащий в себе модели самого же себя, или все прочие единичные предметности, не зависящие ни от этой, ни от какой-нибудь другой модели, превратились бы тоже в бесформенную и непознаваемую кучу неизвестно чего.

14. *Контекст и значение.* До сих пор мы рассматривали понятие знака в его неподвижном, стабильном или, по крайней мере, устойчивом функционировании. Однако некоторый момент смысловой подвижности возник перед нашими глазами уже в анализе понятий структуры и модели. Ведь если каждый элемент структуры несет на себе всю ее целостность, то уже это одно значит, что от данного элемента структуры мы можем легко переходить и к другим элементам структуры и к самой структуре в целом. А ведь если структура и элемент структуры либо только тождественны, либо только различны, то это значит, что никакой структуры у нас не существует. Полное тождество всех элементов структуры с ее целым заставило бы слиться всю нашу структуру в одну неразличимую точку. А полное различие каждого элемента структуры с ней же самой заставило бы нас каждый такой элемент рассматривать только в его изолированной форме, то есть он перестал бы быть элементом структуры, и вся структура опять рассыпалась бы, но на этот раз уже без перехода только к одной и единственной точке, но и к целому ряду дискретных точек, не имеющих никакого отношения друг к другу, и, следовательно, тоже не образующих из себя ничего целого и, следовательно, никакой структуры. Это же рассуждение относится и к понятию модели. Или мы можем перейти от модели предмета к самому предмету, который в данном случае отразит на себе модель в виде ее определенной копии, и тогда наша модель для нашей копии действительно есть ее модель. Но если нет никакого смыслового перехода от модели к ее копии и обратно, тогда модель

копии вовсе не есть ее модель и копия модели вовсе не есть ее копия. Следовательно, уже в понятии модели и копии мы коснулись той категории подвижности, без которой немислим никакой язык, да и вообще немислим никакой знак.

Язык есть обязательно некоторого рода смысловая подвижность и даже непрерывность. Только допотопный механицизм заставляет сейчас многих из нас говорить, что слово состоит из звуков, а словопроизводство или словосочетание состоит из отдельных морфем или отдельных слов, или что предложение тоже состоит из нескольких слов. На самом же деле если брать язык, начиная с минимального звучания и кончая огромными структурами этих разнообразных звучаний, то, во-первых, придется опираться на новый принцип, который нами еще не был затронут,— это принцип движения или подвижности; а, во-вторых, поскольку речь идет о смысловом знаке, то этот принцип звуковой подвижности приведет нас к самым неожиданным семантическим построениям, которые уже не будут иметь ничего общего ни с изначальными звуками, ни с их разнообразными комплексами.

Возьмите любой более или менее подробный словарь, и притом любого языка, и вы поразитесь тем множеством значений, которым обладает то или другое и притом самое маленькое словечко, если его брать не статически, а динамически, то есть в процессе живого языка и живой речи.

В процессе изучения языкового контекста поражает это разнообразие значений каждого отдельного слова. Это значение может принимать самые разнообразные формы, начиная от нуля до бесконечности. Иной раз слово или даже отдельная морфема имеет целый десяток или, может быть, несколько десятков значений. Другой же раз это значение настолько разнообразно, что мы начинаем затрудняться даже как-нибудь перечислить все наличные семантические оттенки данного слова. А в третий раз изучаемый нами звуковой комплекс вдруг исчезает куда-то совсем, мы перестаем понимать его значение, и значение это доходит до какого-то нуля.

Если мы возьмем такие слова, как «розоватый», «синеватый», «мрачноватый», то всякому ясно, что в такой форме эти слова указывают на пониженную выраженность того или иного качества. «Розоватый» значит не то чтобы вполне розовый, но не вполне розовый, а более близкий к белому, серому или еще какому-нибудь другому цвету.

Спрашивается: чем же выражается в языке эта поппжещная интенсивность значения? Если кто-нибудь скажет, что тут все дело заключается в суффиксе «ат», то это будет совершенно неверно. Когда мы произносим слово «продолговатый» или «виноватый», то ни о каком поппжении интенсивности значения производящей основы в данном случае совершенно не идет речи. Это же самое относится к таким, например, словам, как «волосатый», «бородатый», «носатый», где «ат» вовсе не указывает ни на какое сниженное качество вещей, о которых говорят данные слова. А в слове «носатый» суффикс «ат» указывает, пожалуй, даже на более интенсивную семантику данного качества, а вовсе не на ее снижение. Но, может быть, эту сниженную семантическую значимость выражает суффикс «ов»? И это неправильно. Ведь не выражает же он этой пониженной семантики в таких словах, как «розовый», «лиловый», «бордовый» и т. д.

Остается только сказать, что указанная пониженная семантика зависит от звукового комплекса «оват», то есть от соединения двух суффиксов «ов» и «ат». Однако и подобного рода объяснение тоже никуда не годится, так как иначе «виноватый» обозначало бы собою «до некоторой степени виновный» или «очень мало виновный» и т. д. В таком случае чем же, в конце концов, выражается в слове «розоватый» эта свойственная ему низшая степень «розовости» или «неполная розовость»? Получается, таким образом, что указанная степень понижения семантики не выражается в данном слове совершенно никак, ни производящей основой этого слова, ни его суффиксами.

Ясно, что единственный способ объяснить указанную сниженную значимость слова «розовый» требует привлечения каких-нибудь других элементов, далеко выходящих за пределы слова «розовый». Но единственный способ этого объяснения заключается только в учете словесного контекста этого слова в известной группе аналогичных слов, в известном диалекте, где это слово употребляется в той или иной культурной обстановке, которая пользуется данным словом и, может быть, даже в более-менее широком, а может быть, даже широчайшем историко-культурном контексте. Таким образом, последним и окончательно решающим для употребления данного знака принципом является только контекст, а для языка — как языковой, так и внеязыковой контекст в широчайшем смысле этого слова. Можно ли в таком случае не считать аксиомой для знака тезис об его контекстовой значимости?

Аксиома контекста VI (XXII). Всякий знак получает свою полноценную значимость только в контексте других знаков, понимая под контекстом широчайший принцип.*

Однако в связи с этой аксиомой контекста возникает множество других вопросов, касающихся определения того, что такое знак. Ведь сразу же оказывается очевидным, что никакой знак немислим в абсолютной смысловой пустоте и что даже самое примитивное свое значение он только и получает в том или ином, но тоже смысловом окружении. Здесь можно было бы выдвинуть массу всякого рода очевиднейших аксиом, которые хотя, может быть, и не всегда формулируются, а то и совсем не формулируются, но уже, во всяком случае, бессознательно, предлагаются каждым языковедом, занятым теорией языка. Из всего этого множества проблем мы выбрали бы, пожалуй, только одну, да и то из-за одного термина, получившего большое распространение в языкознании и часто подвергающегося то малым, то большим исследованиям. Этот термин — «*значе-ние*».

Мы уже достаточно изучили то, что такое знак и что такое означаемое. Мы хорошо знаем, что всякий знак нечто значит, равно как и другие понятия, связанные со словом «знак». Спрашивается теперь: что же такое значение? Ведь всякий скажет, что знак является только тогда знаком, когда он нечто значит, то есть имеет значение. Всякий скажет, далее, что и означаемое тоже нечто значит в связи с тем знаком, который на нем осуществился, то есть означаемое тоже имеет некоторого рода значение, в отличие от тех вещей, которые никак не обозначены и ничего для нас не означают. Наконец, то же самое нужно сказать и о самом акте обозначения, который ведь тоже является не чем иным, как носителем некоторого значения, связанного и с соответствующим знаком, и с соответствующим значением, и с соответствующим обозначаемым.

Знак нечто значит и имеет значение. Но и значение тоже как будто бы предполагает существование знака, при помощи которого оно возникает. С удивлением мы убеж-

* Проблема языкового контекста отнюдь не нова и еще до сих пор разрабатывается многими учеными. Чтобы указать на сложность этой проблемы (а также и на существующую библиографию по этому вопросу), мы сошлемся на небольшую, но весьма содержательно и четко построенную работу А. В. Бондаренко «Грамматическая категория и контекст», Л., 1971. Работа эта будит мысль языковеда в самых разных направлениях, разработка которых, к сожалению, не входит в план нашего настоящего изложения.

даемся в том, что и обозначаемое тоже нечто значит и тоже имеет свое собственное значение. Что же такое значение, если его брать как самостоятельное целое? Ч.-К. Огден и И.-А. Ричардс * попробовали подсчитать все оттенки термина «значение». Этих оттенков они насчитали 23. Однако есть один смысл термина «значение», который в настоящее время для нас наиболее важен, поскольку мы заняты аксиоматикой знаковой теории языка.

Этот смысл термина «значение» заключается в том, что он выражает собою точку встречи знака и обозначаемого, ту смысловую арену, где они, встретившись, уже ничем не отличаются друг от друга. Возьмем какой-нибудь иностранный словарь. Он состоит из перечня слов данного языка с указанием тех значений, которыми обладает данное слово. Само собою ясно, что слово, рассматриваемое в нашем словаре, есть какой-то знак. Но чего именно знаком является данное слово, об этом как раз и говорят те значения данного слова, которые здесь перечислены. Чем же в таком случае отличается значение от знака? В первую очередь тем, что знак есть нечто более общее и более абстрактное, так что он гораздо меньше осмыслен, чем его конкретное значение. Знак осуществился на каком-то внезнаковом субстрате; и этот внезнаковый субстрат, получивший конкретное значение, оказался в смысловом отношении гораздо богаче самого знака. Но ведь этот внезнаковый субстрат есть не что иное, как контекст. Взяв данное слово вне всех его контекстов, мы, конечно, его чрезвычайно обедняем, если не прямо лишаем всякой значимости. Свой реальный смысл слово получает только в связи с теми или другими контекстами; а ведь этих контекстов существует, можно сказать, бесконечное количество. Греческое слово *areté* или латинское *virtus* по образцу поздней античности и моралистов как досредневекового, так и средневекового типа эти слова переводятся как «добродетель». И действительно, в контексте моральной проповеди или морального суждения это греческое и это латинское слово получает тоже моральное значение, то есть тут идет речь именно о «добродетели». Но вот по-гречески мы встречаем, например, такое словосочетание, как «*areté* лошадей». Можно ли здесь говорить «добродетели»? Конечно, нет. Здесь имеется в виду породистость лошади, ее физические качества, ее использование для тех или иных надобностей или ее

* C. H. Ogden and J. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, London, 1953.

годность в том или ином отношении. В таких греческих выражениях, как «agetē героя», в архаическом и классическом греческом языке тоже имеются в виду не столько моральные качества, сколько благородство происхождения, военные подвиги, сила воли, физическая сила или выносливость. Так, гомеровский Ахилл, который только и занимается пролитием крови своих врагов, трактуется как носитель именно этой agetē. И т. д. и т. д. Можно сказать, что оттенков значения этих слов столько же, сколько их контекстов. Латинское virtus, если иметь в виду слово vir, «муж», тоже вовсе не есть «добродетель», а, скорее, «доблесть» или «мужество». Все эти разнообразные и почти неперечислимые оттенки значения данных слов возможны только благодаря тому, что в живом языке эти слова берутся в связи с разнообразным контекстом речи или даже жизни вообще, культуры вообще. Отсюда само собой вытекают свои особые аксиомы значения. Их мы формулируем так.

Аксиома значения VII (XXIII). Значение знака есть знак, взятый в свете своего контекста. Само собой разумеется, что в связи с этой контекстуальной значимостью варьируется значение также и означаемого и акта обозначения.

Тут, следовательно, главное внимание нужно обращать на контекст, который может быть и очень бедным и очень богатым, очень разнообразным, противоречивым и в количественном отношении даже бесконечным. Даже если мы возьмем знак в его полной изоляции от его контекста, то есть от всякого окружения, то и в этом случае знак, если мы все еще продолжаем его трактовать как знак, тоже будет иметь свое значение. Но тогда, ввиду исключения всякого контекста, необходимо будет сравнивать знак с ним же самим, то есть он сам явится для нас не только знаком, но и тем, что обозначено. Если мы выставим такой, не подлежащий никакому сомнению тезис, что «знак есть именно знак», то и в данном случае мы неопределенную и непонятную для нас природу знака сопоставили с ней же самой, то есть отождествили знак с ним же самим. И это вовсе не пустословие. Когда говорится: «Война есть война», то это неопределенное слово «война» хотят разъяснить при помощи указания на необходимость, например, сражений, необходимость всякого рода лишений и страданий для населения и т. д. и т. д. Во всяком случае, такого рода тезис вовсе не есть пустословие, а является только попыткой уяснить, что же такое в самом деле война. Поэтому и

наша следующая аксиома тоже отнюдь не является в логическом отношении каким-нибудь пустословием, но тоже указывает на неопределенное, правда, в данном случае примитивное, но уж во всяком случае несомненное значение знака как такового.

Аксиома значения единичного знака VIII (XXIV). Всякий знак есть именно знак, а не что-нибудь другое, то есть имеет значение именно знака, а не чего-нибудь иного; и поскольку он в данном случае сравнивается с самим собою, он обязательно есть нечто, отличное от самого себя. Фактически, конечно, всякий языковой знак указывает на нечто иное, чем он сам. Однако чтобы продумать этот вопрос до его логического конца, приходится сказать, что даже если нет ничего иного, кроме данного знака, и не имеется в виду какого-нибудь внешнего для него контекста, то даже и в таком случае наличие контекста оказывается несомненным, поскольку таковым контекстом окажется для себя самого сам же знак. Можно поэтому и вообще сказать, додумывая эту проблему до ее логического конца, что всякий знак, покамест он остается для нас знаком, обязательно имеет значение, если даже нет ничего другого, кроме него, с чем мы могли бы его сравнивать.

Между прочим, здесь возникает та проблема, которую обычно не считают проблемой, потому что употребляют слово «смысл» хотя и в правильном, но в обывательском и вполне некритическом виде. Все в языкознании, и литературоведении, и в эстетике употребляют слово «смысл», но никто не ставит перед собой проблему смысла, поскольку самое понятие смысла считается общепонятным и не требующим никакого анализа. В настоящем пункте нашего исследования мы должны и поставить проблему смысла и решить ее, поскольку предыдущее исследование предоставляет нам для этого все необходимые данные.

Пусть мы имеем какую-нибудь фигуру, например геометрический круг. И пусть мы при помощи карандаша отмечаем все те точки, которые находятся в пределах нашего круга. Количество этих точек бесконечно, так что фактически мы, собственно говоря, никогда и не сможем отметить все эти точки. Для этого понадобился бы не какой-нибудь промежуток времени, но все время целиком, без начала и без конца, то есть целая вечность. Однако теоретически вовсе не так трудно представить себе, что мы действительно прошли всю бесконечность точек, содержащихся внутри круга. Мы исчерпали весь круг, и больше идти некуда, поскольку круг у нас начерчен на какой-то плоско-

сти, а никакого начала или конца этой плоскости не видно. Что нам остается дальше делать в поисках новых точек и в поисках нового предмета, на котором мы могли бы остановиться? Если мы действительно, двигаясь внутри круга, на самом деле просмотрели и прошли его целиком, а мысль папа не остается на месте и движется дальше, причем двигаться дальше некуда (у нас ведь при таком положении дела и нет ничего, кроме данного круга), то остается единственный выход — это зафиксировать весь пройденный нами круг, но уже как целое, как неделимое на отдельные точки, как нечто выходящее за пределы пройденного нами круга, хотя, как мы сказали, идти дальше в наших условиях вообще некуда. Остается только вернуться к самому этому кругу, внутри которого мы до сих пор двигались, и всей бесконечности точек, которые мы уже охватили, но к такому кругу, который дан уже как нечто целое и как нечто иное, совсем не похожее на отдельные точки, которые внутри него были рассыпаны в виде целой бесконечности.

Другими словами, мы в данном случае должны сказать: фигура, внутри которой мы двигались, есть круг или «круг есть именно круг, а не что-нибудь иное». Ясно, что покамест мы двигались внутри круга, мы еще не знали того, что движемся внутри именно круга. А когда мы охватили весь круг, то получили его уже как нечто целое, и притом отличное от того бесконечного фона, на котором он начерчен, или, рассуждая логически, мы должны сказать: мы теперь поняли круг как некоторого рода смысловую конструкцию. Круг получил для нас значение именно круга, а не чего-нибудь другого. Раньше, когда мы двигались внутри круга, этого вопроса у нас и не возникало, но когда мы охватили весь круг, то есть охватили всю бесконечность составляющих его точек, то круг стал для нас именно кругом и стал кругом впервые именно здесь.

Точнее же будет сказать, что именно здесь, после исчерпания всех бесконечных внутренних возможностей круга, мы узнали смысл самого круга, то есть, другими словами, в точнейшем логическом смысле слова мы должны сказать, что смысл данной вещи возникает только тогда, когда мы ее сравнили с ней же самой или когда мы эту вещь отождествили с ней же самой. И когда мы говорим: «Круг есть именно круг», то это не означает какой-нибудь пустой болтовни. Это означает, что круг как непонятную и только смутно данную фигуру мы поняли именно так, как она понимается в геометрии. Ведь когда во время войны говорят:

«Война есть война», то это ведь тоже не является пустой болтовней. Это является вполне определенным указанием на то, что войну как нечто смутное, неопределенное и слишком общее мы начинаем понимать как нечто вполне определенное, как нечто обладающее определенными признаками, как нечто дающее одним людям какие-нибудь права, а другим людям какие-нибудь обязанности и вообще как несущее с собой определенного рода направленность жизни и личной, и общественной, и политической, и исторической. Все это стало возможно только потому, что мы некое А отождествили с ним же самим.

Правда, это же самое значит также и то, что некое А мы в то же самое время и отличили от него же самого. Но только в первом случае, когда это А было подлежащим, оно было неясно. А во втором случае, когда мы его взяли как некое целое, создающее определенного рода свои особенности и вытекающие из этого факты, оно стало именно сказуемым, и само это суждение «А есть А», возможное только совместно с суждением «А не есть А», и явилось для нас принципом осмысления этого А*. Смысл вещи есть, таким образом, сама же вещь, но только взятая в тождестве сама с собой, а поскольку отождествлять можно только то, что различно, то смысл вещи есть сама же вещь, но взятая в то же самое время и в различии с самой собой. Ясно, что смысл вещи, формулированный таким образом, впервые делает возможным также и сопоставление всякой данной вещи со всякой другой, то есть наделение ее специфическими (но, возможно, также и неспецифическими) свойствами и качествами.

Поэтому, когда мы в нашей последней аксиоме постулировали отождествление знака с ним же самим, а это возможно было сделать только при различении знака с ним же самим, это и значило, что всякий знак есть некоторого рода смысл, или смысловая конструкция, система не каких бы то ни было отношений, но именно смысловых (и, в частности, отражательных).

Аксиома значения вообще IX (XXV). Всякий знак в любом случае имеет значение, понимать ли под контекстом нечто внезнаковое или понимать ли под контекстом знака самый знак, взятый сам по себе.

* О сущности диалектического перехода и об условиях возможности диалектического перехода от одной категории к другой автор настоящей работы трактует в статье «Логика диалектическая» в «Философской энциклопедии», т. III, М., 1964, стр. 219—220.

15. *Символ*. Мы установили, что всякий знак что-нибудь значит и что-нибудь обозначает, самого ли себя или нечто другое. Каждый знак поэтому имеет одно или несколько или даже большее количество значений. В заключение этой главы нам хотелось бы указать на тот интересный случай, когда знак имеет бесконечное число значений. На первый взгляд такой «бесконечный знак» как будто бы является чем-то невозможным, нелепым или бессмысленным. Но не нужно останавливаться только на первом взгляде. Ведь не требует же доказательства тот факт, что контекстов для любого текста может существовать сколько угодно. Когда в наших словарях или грамматиках перечисляются значения того или другого слова или грамматического термина, то всегда можно придумать такой контекст, который ведет нас дальше и шире указанной группы значений, как бы она ни была велика. Поэтому разве может что-нибудь помешать нам мыслить знак как принцип бесконечного количества значений. Автор настоящего очерка занимался, например, семантикой такой грамматической категории, как падеж*. Нам пришлось прийти к выводу, что обычное перечисление значений того или другого падежа, которое мы находим в русских или иностранных грамматиках, несравнимо с тем фактическим разнообразием этой падежной семантики, которое мы фактически находим в естественных языках. Перечислить все значения даже какого-нибудь одного падежа нет никакой возможности, как бы далеко мы ни шли по пути этого перечисления. Мы могли прийти только к одному выводу, а именно, что значений, например, родительного падежа данного слова столько же, сколько всех тех контекстов, в которых данное слово употребляется, то есть практически это бесконечность. Вполне понятно, что составители словарей и грамматик, а также строго научные исследователи падежной категории волей-неволей должны ограничиваться констатацией только определенного количества как значений данного падежа, так и падежей вообще. Однако достаточно наметить хотя бы основные вехи семантики данного падежа, чтобы тут же констатировать возможность возникновения еще новых и новых семантических оттенков между установленными основными вехами. Поэтому нет ничего странного или нелепого в нашем утверждении, что всякий падеж имеет бесконечное количество значений и что даже

* А. Ф. Лосев, Введение в общую теорию языковых моделей, стр. 229—246.

само количество падежей в окончательной форме перечислимо.

Ставление и текучесть внутри семантики отдельного падежа, а также между падежами вообще настолько непечислимы и для терминологии неуловимы (зато они весьма отчетливо уловимы для непосредственного «чувства языка»), что мы будем правы воспользоваться для этой непрерывной семантической текучести каким-нибудь специальным термином. Нам представляется подходящим для этого термин «символ». Опять-таки здесь необходимо отвлечься от разнообразного значения этого термина, которое в истории науки настолько велико, что даже едва ли перечислимо. В таких случаях приходится каждому автору использовать свой собственный лингвистический вкус и свое собственное «чувство языка» и терминологии. Ведь иначе нельзя будет употреблять даже и такие термины, как «смысл», «значение», «контекст» и даже самый термин «знак». Мы исходим здесь только из того общепонятного факта, что количество значений любого языкового знака невозможно перечислить ни в каком виде и что эту непечислимость, вполне фактическую и вполне необходимую, нужно как-нибудь обозначить; если наш термин «символ» не подходит, мы не станем возражать против другого, более подходящего термина. В настоящем же пункте нашего исследования по разным причинам, рассуждения о которых завели бы нас далеко в сторону, мы считаем единственным исходом — употребление этого термина «символ», откуда возникает и соответствующая аксиома.

Аксиома символа X (XXVI). Всякий знак может иметь бесконечное количество значений, то есть быть символом. Некоторого рода пояснение этой аксиомы с приведением литературных примеров будет дано ниже.

16. *Заключение.* В заключение мы должны сказать, что указанными аксиомами общей и специальной информации исследование аксиоматики знаковой теории языка отнюдь не исчерпывается. Мы начинали с указания на существование самого факта знака. Мы специально изучили смысл этого факта, заключающийся в отражении той или иной действительности. Мы указали на соотношение в знаке, существующее между фактом и носителем знака и самим знаком. Наконец, мы перешли к вопросу о соотношении знака с окружающим его знаковым или внезнаковым фоном. Этим самым мы не столько исчерпали учение о знаковой природе языка, сколько подвели под него необходимый логический фундамент, да и то ограниченный самими

общими категориями. Остается изучение еще огромной и для нас как раз самой важной области знаковой теории, а именно области чисто функциональной, а не просто структурной, куда, между прочим, относится и вопрос о специфике языкового знака, о стихийности возникновения и развития языка, об его коммуникативной функции и, в частности, о функции конструктивно-технической, то есть о той функции языкового знака, когда он, сначала обозначивший действительность только в пассивном виде, переходит в активное наступление и начинает переделывать самую действительность. Однако все эти функциональные стороны языковой знаковости рассматриваются нами в другом исследовании.

17. *Знак и символ.* Мы прошли долгий путь от знака к символу. Однако к понятию символа мы пока только еще подошли и не вскрыли его больше, чем было сказано у нас в первой главе о девяти необходимых категориях, без которых невозможно построить понятие символа. Поскольку термин «знак» в настоящее время является сильным конкурентом термина «символ», необходимо яснейшим образом представлять себе весь пройденный нами путь от знака к символу. Одним из главнейших выводов нашего предыдущего исследования является не только то, что символ есть разновидность знака, но также и то, что и знак в некотором отношении тоже является символом. Символ есть развернутый знак, но знак тоже является неразвернутым символом, его зародышем. Чтобы отношение между знаком и символом стало для нас окончательно ясным, мы должны сделать несколько дополнительных пояснений к тем двадцати шести аксиомам, которые мы признали необходимыми для раскрытия понятия знака.

Прежде всего мы должны выставить такое общее положение: поскольку символ есть не что иное, как развернутый знак, то естественно, что *все указанные у нас выше аксиомы знака являются также и аксиомами символа.* Однако в этих аксиомах знака, ввиду того, что знак есть символ еще только в зачаточной форме, необходимо здесь еще кое-что подчеркнуть, кое-что выдвинуть на первый план и кое-что дополнить, чтобы у нас в конце концов возник анализ именно символа, а не просто знака.

Некоторую сводку основных категорий, участвующих в понятии символа, мы сделали не только в конце первой главы, но и в обзоре негативных теорий знака (выше, стр. 70—86). Правда, эти категории не имели намеренно систематического значения, а были получены при об-

зоре негативных теорий знака, поскольку недостаточность или неверность той или иной теории знака только и можно было обнаружить путем приведения соответствующих положительных тезисов. Их невольная бессистемность, как мы надеемся, восполнена в дальнейшем нашей подробно развитой аксиоматикой знака. Остается, повторяем, только подчеркнуть и уточнить некоторые из моментов понятия знака или символа, полученные в результате как негативных теорий, так и нашей собственной позитивной теории знака и символа.

В первую очередь необходимо обратить внимание на понятие *модели*. Модели ведь имеются везде и во всем. То, что вода является самой собой, а пшено водой, это ведь есть не что иное, как та или иная копия той основной модели, которая зафиксирована в химической формуле воды. И, собственно говоря, символ в первую очередь и является именно такого же рода простейшей копией такого же рода простейшей модели. Но для такого примитивного и элементарного понимания соотношения смысла вещи и самой вещи едва ли необходим термин «символ». В таких случаях не говорят о символах, а говорят или просто о «знаках», или о «признаках», или, как в химии, о химических формулах.

Термин «символ» получает свое значение в связи с той или другой *значительностью* символизируемой им предметности. Ведь в конце концов и каждого героя любого реалистического или даже натуралистического романа тоже можно назвать символом того, что им обозначается (его личный характер, его личная профессия, его поведение в семье или обществе, окружающая его общественность и политика, определенный для него момент исторического развития человеческого общества). Но в этих случаях не употребляется термин «символ», да и нет нужды его употреблять. Здесь ведь только зародышевое, зачаточное функционирование символа, в то время как под символом вещей, лиц и событий понимается нечто гораздо более значительное. Герои «Мертвых душ» Гоголя настолько ничтожны, что их вовсе не стоит называть символами. И если мы скажем, что Плюшкин — это тип скупца, то такого рода выражения будет вполне достаточно, и ни о каком символе говорить здесь не стоит. Но вот Гоголь назвал свое произведение не как-нибудь иначе, но «Мертвые души». Это уже сразу превращает изображенные им типы ничтожных людей именно в символы. Собакевич не просто человек, который любит поесть, не просто обжора, но имен-

но символ мертвой души. А ведь можно было бы изобразить человека, любящего поесть, не как мертвую душу, а как вполне живую душу, но только с некоторыми снижающими ее особенностями; и это вовсе не было бы символом, а, самое большее, только типом или натуралистической копией. Но у Гоголя Собакевич — это символ мертвой души. Плюшкин — это символ мертвой души. Манилов или Коробочка — тоже символы мертвой души. И почему здесь нужно рассуждать именно так, об этом всякий мыслящий историк литературы расскажет нам очень подробно. Итак, всякий символ, как и всякий знак, есть модель определенной предметности.

Далее, необходимо подчеркнуть еще и тот момент, что всякая модель чего бы то ни было есть не просто прообраз или идеально нарисованный предмет. Необходимо подчеркнуть, что символ требует для себя не просто модели, но еще и *порождающей модели*. Нельзя думать так, что модель изображенного героя в искусстве существует сама по себе, а изображенный герой существует тоже сам по себе. Тут не может быть никакого дуализма, если мы действительно заговорили о символе. Модель художественного произведения должна быть такова, чтобы она как бы разливалась по всему художественному произведению, обнимала и обвивала его в виде некоего идейно-художественного, то есть смыслового, потока. Да еще при этом модель художественного произведения в произведениях достаточно высокой значимости должна неразличимо сливаться со всеми отдельными моментами этого произведения и с произведением, взятым в целом. И это доходит до того, что не только простолудин, но даже и глубокий ценитель искусства при созерцании художественного произведения любитесь им настолько восторженно, что для него оказывается не важным и не нужным даже само различие идейного смысла художественного произведения и его внешней, только чувственной формы. И чтобы проанализировать такое произведение, необходим уже ученый-специалист, потому что только он может отличить в художественном произведении его идею от его внешней формы и его внутренний смысл от тех фигур и красок, которые здесь употребил художник. Итак, и знак и символ одинаково возможны только при условии их моделирующего функционирования. Но моделирующая структура символа гораздо значительнее, заметнее, гораздо больше бросается в глаза и гораздо больше сливается с чувственными и материальными приемами и материалами художника. Поэтому хотя

всякий знак обязательно есть порождающая модель (он говорит сам за себя; он требует от нас признания той вещи, которую он обозначает; он демонстрирует и манифестирует эту вещь для нас; и без обозначения вещи мы бы даже и не знали об ее существовании, не только что об ее свойствах), тем не менее в символе эта порождающая модель дается максимально интенсивно, она особенно глубоко заинтересовывает нас в отношении символизируемой предметности, она обладает особенно общим характером, она использует свою образность в подчеркнуто значительном смысле, она часто даже ее просто пропагандирует и острейшим образом за нее агитирует.

Другими словами, различие между знаком и символом определяется степенью значимости обозначаемого и символизируемого предмета. Несомненно, существует знак просто сам по себе, который только теоретически предполагает наличие соответствующего символа, но который практически имеет вполне однозначное, вполне одномерное и начальное значение, которое указывает только на факт существования чего бы то ни было другого, не входя ни в какую обрисовку этого другого и не вступая с ним ни в какие иные отношения, кроме самого акта обозначения. Однако несомненно и то, что знак может функционировать и более расширенно, более многопланово, неоднородно и неоднозначно. В этом всякий убедится, если возьмет в руки словарь любого языка и вычитает в нем разные значения данного слова, играющего здесь, очевидно, роль знака. Ведь таких значений данного слова-знака может быть очень много. Однако несомненно, наконец, и то, что таких единичных значений знак может иметь бесконечное количество, причем не то бесконечное количество, которое выводится из того, что под данное слово подпадает бесконечное количество предметов. Сущность дела заключается здесь в том, что символ не просто обозначает бесконечное количество индивидуальностей, но что он есть также и закон их возникновения. Тем самым мы приходим к проблеме сопоставления символа с другими художественными структурами, в которых везде ведь идет речь об отношении общего и индивидуального.

Этим мы сейчас и займемся.

ГЛАВА III

Символ и соседние с ним структурно-семантические категории

1. *Символ и аллегория.* Символ обычно смешивают с аллегорией, в которой ведь тоже имеется идейная образность вещи и сама вещь или предмет, а также их взаимное отождествление. Когда в басне животные говорят человеческим голосом или даже неодушевленные предметы высказывают свои суждения, то это есть типичная аллегория, но никак не символ. Можно ли, однако, сказать, что в аллегории мы имеем полное отождествление изображенной идеи с ее предметом?

В басне, например, лисица разговаривает человеческим голосом с вороной, и ворона по-человечески ее понимает, поддаваясь на ее лесть. Но хочет ли баснописец сказать, что лисица и ворона действительно по-человечески говорят и по-человечески друг друга понимают? Отнюдь нет. Тут совершенно нет никакого полного тождества лисицы и вороны с людьми. Лисица и ворона здесь только примеры, только иллюстрация, а не полное и действительное тождество их с людьми. Другое дело, когда в «Илиаде» кони Ахилла предсказывают ему близкую гибель. Здесь поэт действительно думает, или, по крайней мере, делает вид, что думает, будто лошадь может что-нибудь знать из человеческих дел, да еще их предсказывать. Правда, разговор коней Ахилла с самим Ахиллом есть уже миф, то есть нечто большее, чем символ. Но символический момент в отличие от аллегории здесь налично.

Басня может быть очень художественной именно в рисовке употребленной в ней идейной образности; и все-таки басня есть аллегория, а не символ. Надо строго отличать символ от художественного образа, в котором тоже мы находим тождество изображения и его предмета. Басня Крылова «Осел и соловей» художественна только в своей

образной стороне: пение соловья и тишина в природе, когда прилегли стада и пастух молча улыбается пастушке. Тут есть своя образность и своя собственная идея, независимая от басни в целом. Но если брать всю эту басню в целом, то отнесение ее идейно-образной стороны к изображаемой предметности отнюдь не есть отношение тождества. Ее образная сторона есть только художественная иллюстрация к идее, отнюдь не художественной, но чисто научной или общественно-литературной, а именно к тому, что критики искусства бывают плохие, не имеющие никакого художественного вкуса, и что «избави бог и нас от таких судей». Другие примеры — басни С. Михалкова: «Слон-живописец», на тему, что всем не угодишь; «Лиса и бобр», — против оставления старых жен и связи с молодыми женщинами; «Заяц во хмелю» — против подхалимажа; «Иван Иваныч заболел» — против зазнайства.

В аллегории обычно имеется какая-нибудь совершенно отвлеченная мысль, иллюстрируемая каким-нибудь сравнением, которое, взятое само по себе, может быть очень пышным и художественным. Но эта образная пышность и художественность в аллегории не имеет никакого существенного значения для иллюстрируемой здесь отвлеченной мысли и предмета. Эта последняя у баснописца часто даже и формулируется отдельно от образа и вполне в отвлеченном виде.

У римского писателя Сенеки есть произведение, в котором он пародийно изображает полагавшееся в те времена официальное обожествление умершего императора. Но свое произведение он назвал «Отыквление», поскольку тыква считалась символом глупости. Однако только благодаря неточности обывательской речи эту тыкву мы называем символом глупости. Это не символ глупости, но аллегория глупости, потому что ни глупость совершенно не имеет никакого отношения к тыкве, ни тыква к глупости. Тыква здесь только иллюстрация, ничтожный и маловыразительный предмет, весьма подходящий для пародии на высокое, но недостойное лицо. По существу же между тыквой и человеком совершенно нет ничего общего. То же самое можно сказать о золотой карете в одноименной пьесе Л. Леонова, где этот образ совершенно никак не участвует в изображаемой здесь жизни, а просто является аллегорией счастливой, легкой и богатой жизни.

Ведь и животные в баснях вовсе не всерьез трактуются как глупость, лень, хитрость, легкомыслие, трудолюбие, гордость и т. д. Конечно, некоторая точка соприкос-

повенния этих образов с их идеей имеется и в басне, потому что иначе изображение и его предмет в басне были бы совершенно разорваны и не относились бы к одной области. Но эта точка соприкосновения, это тождество — не полное, примерное, иллюстративное, не всерьез, а только ради намерения разъяснить читателю какую-нибудь отвлеченную идею, которая так и останется отвлеченной идеей, а все эти ослы и соловьи, стрекозы и муравьи, с точки зрения подлинного воззрения автора басни, вовсе не говорят человеческими голосами и вовсе не проповедуют никаких моральных истин. Это — тоже тождество искусственно придуманное, специально привлеченное только с какой-нибудь стороны. Итак, символ 9 а) *не есть аллегория*, поскольку в аллегории отвлеченная идея, ее предмет не имеет ничего общего или имеет очень мало общего с обратной стороной изображаемого предмета, так что идейно-образная сторона вещи гораздо содержательнее, пышнее, художественнее, чем эта отвлеченная идея, и может рассматриваться совершенно отдельно от той идеи, к иллюстрации которой она привлечена. Образная сторона здесь только поясняет идею, разукрашивает ее и по существу своему совершенно не нужна идее. Она делает ее только более понятной, более наглядной, прибавляя к ней многое такое, что для нее вовсе не существенно.

Если мы припомним то, что говорилось выше о структуре символа как о принципе конструирования подпадающих под него вещей или как о порождающих их моделях, то в отношении аллегории необходимо сказать следующее. Ее отвлеченный смысл, формулируемый в басне, например, как моральное наставление, вовсе не есть ни принцип конструирования образности, заключенной в аллегории, ни порождающая ее модель. Эта отвлеченная идея аллегории возникает по типу описанного у нас выше получения родового понятия с отбрасыванием всех конкретных вещей и с игнорированием их смыслового соотношения. Басенная мораль есть то же, что формально-обобщенное понятие школьной логики. *В этом понятии нет структурного закона для возникновения подпадающих под него единичностей.* Это вполне тождественно с отвлеченным синего цвета от синих предметов, с полным забвением самих этих предметов. Мы получили родовое понятие синего цвета; и в этом понятии совершенно нет никакого структурного принципа, который помог бы нам вернуться к синим предметам в их конкретности. Это понятие или это суждение, взятое само по себе, часто бывает весьма правильным. Но как получить из него

пение соловья и критику этого пения ослом, совершенно неизвестно. Тут могло бы быть кроме соловьев и ослов еще необозримое количество возможных примеров на выставленную общую идею и возможных для нее иллюстраций, не образующих никакого смыслового рода, принципом порождения которого, или моделью, могло бы быть данное отвлеченное суждение.

Подводя итог нашему рассуждению об аллегории, выразимся сейчас логически максимально точно.

И в аллегории есть общее и единичное, и в символе есть общее и единичное. В аллегории единичное привлечено для наглядного показа общности, и в символе наглядная картина иллюстрирует какую-нибудь общность. Следовательно, в каком-то пункте общее и единичное совпадают как в аллегории, так и в символе. Но в аллегории это совпадение происходит только в виде подведения индивидуального под общее с непременным снижением этого индивидуального, с полным отказом понимать его буквально и с использованием его как только иллюстрации, которая может быть заменена какими угодно другими иллюстрациями. Все эти иллюстрации, взятые сами по себе, какой бы художественный смысл они ни имели, в басне как в особом жанре и в аллегории никогда не принимаются всерьез и никогда не имеют самостоятельного значения. Они сыграли свою иллюстративную роль и после этого исчезли. Выражаясь чисто логически, вид здесь подведен под род, но тут же объявлен несущественным, а вся существенность принадлежит только роду.

Совсем другое имеем мы в символе. Видовое явление тоже подводится здесь под некую общность, но оно не погибает, не понимается как-то переносно, никогда не исчезает из поля зрения писателя и читателя, но *оно сконструировано по определенному закону* и потому закономерно, оно так же реально, как и та общность, под которую оно подведено. Басенная общность не есть принцип конструирования художественной стороны басни. Она функционирует только как логически общий род, а картинная иллюстрация функционирует как логический вид этой общности, не получая от нее никакого принципа своей художественной закономерности.

Заметим, что при полной структурной разорванности идейной и художественной стороны в аллегории возможно также и бесконечно большое их сближение вплоть до их совпадения, когда уже ставится под вопрос сама аллегоричность. В стихе Полонского «Орел и змея» весьма красочно

изображается доверчивость орла к змее, жало змеи и смерть орла. При этом в стихотворении не только не формулируется никакой отвлеченной мысли, но даже и сам поэт не назвал его басней. Таким образом, если угодно, можно даже и не считать это аллегорией, а считать просто самостоятельным художественным образом, — до такой степени совпали здесь идейность и образность. Правда, отвлечься здесь целиком от морали трудновато. Словом, между аллегорией и художественным образом, как и между художественным образом и символом, фактически залегает бесконечное число промежуточных звеньев, которые пужно уметь тонко различать и формулировать.

2. *Символ и схематическое олицетворение (персонификация)*. С другой стороны, символ 9 б) не есть и схематическое олицетворение. В олицетворении, наоборот, очень богатый предмет и весьма скудное его изображение. Скупой у Плавта и у Мольера являются только скупыми с начала до конца и лишены всяких живых черт. Это — схема, персонификация отвлеченного понятия, если не считать их живого сценического окружения. Шейлок Шекспира, Плюшкин у Гоголя и скупой рыцарь у Пушкина — отнюдь не схемы, но художественные образы и именно потому, что идейная и образная стороны этих героев неразрывно связаны между собой. В средневековом «Романе Розы» почти все человеческие чувства персонифицированы и потому схематичны и малохудожественны, опять-таки если не принимать во внимание их художественного окружения. Правда, чистая схема как вполне антихудожественный образ попадает только в плохих произведениях искусства. Обычно к этой схеме примешивается кое-что живое и она уже перестает коробить наше художественное чувство. Тем не менее принципиально персонификацию и схему мы должны самым тщательным образом отличать от художественного образа, хотя, взятые сами по себе, в умелых руках они часто играют вполне положительную роль, и даже лучшие писатели отнюдь этим не пренебрегают.

Когда Чехов называет своих героев то «человеком в футляре», то «хамелеоном», или Л. Толстой называет свой известный роман «Воскресением», или Гоголь свою известную поэму «Мертвыми душами», или Достоевский свой известный роман «Бедными людьми», то, рассуждая формально, можно сколько угодно говорить здесь и об аллегориях и о персонификациях; все же, однако, эти заголовки свидетельствуют только о писательских оценках своих героев и ни сколько не нарушают их художественной цельности.

Обычно теоретики литературы, говоря об олицетворении, весьма неясно отличают его от символа, аллегории, метафоры, художественного образа и прочих структурно-семантических категорий. Единственная возможность говорить об олицетворении как о чем-то специфическом заключается в том, чтобы олицетворялись не вещи, не явления природы или жизни, но исключительно только абстрактные понятия, подобно тому, например, как в античной мифологии олицетворяется необходимость (у греков — Апанка), беда (Ата), вражда (Эрида), справедливость (Дика). Особенно римская мифология прославилась своим олицетворением абстрактных понятий. Здесь были богини с особыми именами для первого детского крика, для выхода ребенка на улицу, для его гулянья по улице, для его возвращения домой. Но даже и при таком понимании олицетворения оно редко удерживается на ступени олицетворения именно абстрактного понятия, но почти всегда стремится перейти в аллегорию или в метафору. Если у Ломоносова Елизавета «лобызается с Тишиной», то и сама эта Тишина и сопровождающие Елизавету добродетели есть чистейшая персонификация. Такая же персонификация у Пушкина: «Склоняясь на чуждый плуг, покорствуя бичам, здесь рабство тощес влачитса по браздам неумолимого владельца». «Тишина» и «рабство» являются здесь только отвлеченными понятиями, как бы они художественно здесь ни изображались. Но, например, такие образы, как дудка в шарманке Ноздрева, или «поющие» двери, или мебель Собакевича у Гоголя, уже перестают быть чистой персонификацией, вливаются в общую художественную картину изображаемой у Гоголя жизни и только в очень тонком смысле отличаются от метафоры. Встреча Геракла на распутье с Пороком и Добродетелью у Ксенофонта («Воспоминания о Сократе» II I, 21—34), спор Правды и Кривды в «Облаках» Аристофана, образ рассуждающих Законов у Платона («Критон» 50 а — 54 с), рассказ Лукиана о встрече им Скульптуры и Образованности («Сновидения, или Жизнь Лукиана», гл. 7—16) — все это можно приблизительно рассматривать как схематические персонификации. «Спор» Лермонтова, где имеется в виду спор двух главных кавказских гор, — тоже персонификация. Такова же художественная структура в известном разговоре В. Маяковского с солпцем на Акуловой горе. В «Юности» А. Прокофьева — соединение художественной картины природы, юности как олицетворения (она сама даже обращается к поэту со словами) и символа Советской власти. У Н. Грибачева находим тоже олицетворение — на

этот раз разговор мужественно настроенного поэта со своим слабым сердцем.

Однако от этих персонификаций рукой подать и до аллегории, и до метафоры, и даже до символа. Впрочем, от символа, в нашем понимании этого слова, схематическая персонификация отличается очень резко уже по одному тому, что персонифицированное здесь отвлеченное понятие опять-таки вовсе не является моделью для ее художественного конструирования, но буквальным монотонным своим повторением, когда персонифицированные черты в виде тех иных чувственных и, допустим, даже красочных изображений опять-таки не имеют ничего общего с тем отвлеченным понятием, которое персонифицируется.

Выражаясь логически более точно, необходимо сказать, что и в аллегории и в схематическом олицетворении есть нечто одинаковое в том смысле, что и там и здесь общее и индивидуальное не находятся в равновесии, и в этом их глубочайшее отличие от метафоры, от художественного образа вообще, от символа и от мифа. Это неравновесие обнаруживает себя в том, что общность и там и здесь не является принципом заключенной в них художественной структуры. Но только в аллегории художественная образность имеет какой-нибудь свой собственный принцип художественного оформления, отличный от аллегорической или басенной общности. Ведь картинка в басне может быть очень художественной, эта художественность может иметь свой собственный принцип. Но картинка в басне, и тем более принцип ее художественной структуры, не имеют никакого отношения к той общности, которую пропагандирует басня. Картинка в басне соприкасается с общим суждением басни только по линии отличия вида от рода, с интерпретацией этого вида как несущественного и чего-то случайного, как только иллюстративного для проповедуемой в басне общности. Что же касается схематического олицетворения, то его общность явлена гораздо более сильно, поскольку она не представляет иллюстрируемому образу своей собственной художественности и своего собственного принципа этой художественности. Наоборот, когда перед нами на сцене появляются Порок, Добродетель, Справедливость, Необходимость, Скульптура, Образованность, то если этим фигурам и свойственна какая-нибудь художественность, она не имеет никакой собственной структуры, а является только овеществлением, фактическим оформлением и субстанциализацией тех или иных отвлеченных понятий. В аллегории художественная часть самостоятельна,

она может фигурировать и без всякого басенного наставления. В олицетворении же художественная сторона вовсе не имеет самостоятельного значения, как бы мы ни размалевывали Порок и как бы ни украшали Добродетель. Принципом этой схематически олицетворенной художественности является только сама же схематически олицетворенная общность. Никакие другие привнесения в художественную область олицетворения не играют здесь ровно никакой роли и могут быть опущены или заменены другим. Схема потому и есть схема, что она исключает всякую самостоятельную индивидуальность и превращает ее даже не в индивидуальность, а в субстанциализацию самой же схемы, самой общности.

3. *Символ и художественный образ.* Неимоверная терминологическая путаница обывательской речи во всех языках приводит нас к необходимости производить еще и другие определения и distinctions, обычно весьма неточно и невнимательно формулируемые у теоретиков искусства и литературы. Можно ли, например, сказать, что всякий символ есть обязательно художественный образ? Мы уже видели, что сказать так вовсе пельзя. Покосившаяся и давно не отремонтированная избушка есть символ бедности ее жильцов. Но в ней нет совершенно ничего художественного. Длинный нос у Сирано де Бержерака уже давно стал символом этого человека. Но что же художественного в этом длинном носе?

Впрочем, для отграничения символа от художественной образности вовсе нет необходимости приводить чересчур чувственные образы, которые могут быть близкими и к художественности и к символизации. Для этого достаточно привести хотя бы только математические символы, которые уж во всяком случае не имеют никакого отношения к художественной образности. Итак, символ должен формулироваться отдельно от понятия художественного образа.

То, чего нет в символе и что выступает на первый план в художественном образе, это — *автономно-созерцательная ценность*. Художественное произведение можно бесконечно долго созерцать и им любоваться, забывая обо всем прочем. Венеру Милосскую в Лувре и Мадонну Рафаэля в Дрездене многие любители искусства и даже дилтанты созерцают целыми часами. Для них это вполне самостоятельная, вполне автономная ценность исключительно в целях чистого созерцания. И эти произведения искусства вовсе не символ, как и символ 9 в) *вовсе не обязан быть художественным образом.*

По поводу художественного образа необходимо дать одно существенное разъяснение.

Художественный образ, сказали мы, довлеет себе, вполне автономен и повелительно требует своего изолированного созерцания. Безусловно, многие теоретики литературы и искусства с этим не согласятся, и они будут совершенно правы, поскольку обыкновенно имеют дело с реально-историческими художественными произведениями. Дело в том, что всякое реально-историческое художественное произведение отнюдь не является просто только чистым художественным произведением. Оно всегда наделено огромным историческим грузом, который заметен и в его содержании и в его форме. Оно всегда нагружено также еще и огромным идеологическим содержанием. Имея это в виду, объявлять художественное произведение предметом чистого, незаинтересованного и самодовлеющего созерцания было бы весьма реакционной попыткой исказить всю теорию символа. И если мы говорим о художественном произведении как о предмете самодовлеющего созерцания, то говорим это в порядке абстракции, то есть с намерением выделить из реально-исторического художественного произведения его именно художественную, то есть *чисто художественную, ценность*.

Кроме того, если художественное произведение и рассчитано только на одно незаинтересованное и бескорыстное созерцание, только на одну свою автономность и самодовление, то даже и в этом случае оно вовсе не избегает своей идеологической значимости, но только значимость эта является здесь чрезвычайно консервативной и не зовущей ни к какому отражению жизни, и тем более ни к какому ее переделыванию. Таким образом, и в чистом самосозерцательном искусстве все равно имеется момент идеологический, момент отвлечения от реальных потребностей жизни.

И все же, как краски данного пейзажа, выделенные в самостоятельное целое в условиях забвения самого пейзажа, все же есть некоторого рода реальность, так же как и цилиндрическая форма стакана, извлеченная из самого стакана в условиях забвения того, что тут перед нами именно стакан, все же есть нечто реальное, точно так же и чистая художественность реально-исторического художественного произведения, извлеченная из этого произведения, с отбрасыванием всех прочих его сторон, например реалистических или идеологических, тоже является чем-то реальным и входящим в структуру этого произведения, хотя реаль-

ность эта и абстрактна. Ведь солнечная система тоже представляет собою материальное осуществление теоретически решаемых уравнений чистой математики. И тем не менее, решая свои уравнения, математики руководствуются только имманентной последовательностью своих рассуждений и вовсе не обращают внимания ни на какие эмпирические факты.

Таким образом, отграничивая символ от художественного образа, мы отграничиваем его только от самодовления и лишаем возможности быть, в своей основе, предметом только одного самодовлеющего и ни в чем не заинтересованного удовольствия. Но этим мы ровно ничего не говорим о том, что реально-историческое художественное произведение только и состоит из одной чистой художественности, самодовлеющей и созерцательно-данной.

Символ не есть художественная образность, хотя весьма возможны и в литературе очень часты художественные символы. Также и художественная образность не есть обязательно символизация, хотя ничто не мешает писателю нагрузить свои художественные образы той или иной символикой. Но если исходить из того точного определения символа, которое мы дали выше, то художественная образность, собственно говоря, никогда не обходится без символа, хотя символ здесь и вполне специфичен. Специфика той символики, которая содержится решительно во всяком художественном образе, заключается в том, что всякий художественный образ тоже есть образ чего-нибудь. На этот раз предмет художественного образа есть не что иное, как он сам, этот самый образ. Ведь почему говорят о «чистом искусстве» или об «искусстве для искусства»? Этим как раз и хотят отметить то обстоятельство, что чистая художественность, тоже состоящая из полного совпадения своей идеи и своего образа, рассматривается как предмет бескорыстного и внежизненного созерцания. Изъять символичность из художественного образа — это значит лишить его того самого предмета, образом которого он является. Если угодно, то символ во всякой художественной образности тоже является предметом ее конструирования и тоже есть ее порождающая модель. Но все дело в том и заключается, что чистый художественный образ, взятый в отрыве от всего прочего, конструирует самого же себя и является моделью для самого себя. В нем тоже есть и общее (идея) и единичное (чувственные данности); и это общее тоже порождает из себя конечный или бесконечный смысловой ряд единичностей. Почему говорят, что

на хорошее произведение искусства нельзя насмотреться и что при новом прочтении высокосортного художественного произведения читатель всегда получает все новое и новое? Это и значит, что художественный образ, лежащий в основе данного произведения, есть такая общая функция, которая вполне закономерно разлагается в бесконечный ряд отдельных единичностей, которые не оторваны от своего обобщения в том виде, как вещи оказываются оторванными от их формально-логического обобщения, но все они сливаются в одно нераздельное целое, пульсирующее каждый раз по-разному, в связи с бесконечной смысловой заряженностью символов, лежащих в его основе.

Итак, если символичность и художественность являются совершенно различными структурами и если первая вполне возможна без второй, то эта вторая, даже при условии сознательного отрешения автора от всякой символики, все равно сама по себе символична, хотя символичность эта и резко различается своими предметами в условиях реалистического или фантастического художественного произведения.

Можно сказать, что сейчас мы отличили *две степени символики*. *Первая степень* вполне имманентна всякому художественному образу. Если всякий художественный образ есть идея, осуществленная в образе, или образ вместе со всей его идейной общностью, то ясно, что в любом художественном произведении, взятом ли абстрактно или взятом во всей гуще исторического процесса, идея есть символ известного образа, а образ есть символ идеи, причем эта идейная образность или образная идейность даны как единое и нераздельное целое. Однако не ради этой имманентно-художественной символики мы предприняли все наше исследование. Дело в том, что вся эта идейная образность, или образная идейность художественного произведения, взятая в целом, указывает на нечто такое, что *далеко выходит и за пределы идеи и за пределы образности* художественного произведения. Подлинная символика есть уже выход за пределы чисто художественной стороны произведения. Необходимо, чтобы художественное произведение в целом конструировалось и переживалось как указание на некоторого рода ипородную перспективу, на бесконечный ряд всевозможных своих перевоплощений. Это будет уже *символ второй степени*. Он несет с собой не чисто художественные функции художественного произведения, но его соотношенность с другими предметами. Если художественный образ несет на себе нагрузку,

например, соотнесения с той или другой реальной жизнью, а не рассматривается сам по себе, с той или иной идеологией, с той или другой моралью, с той или другой проповедью, с теми или иными призывами и воззваниями, с намерением и отражать жизнь и ее переделывать, то все это уже не есть символ первой степени, но символ именно второй степени с бесконечной перспективой бесконечных проявлений и воплощений данной художественной общности в отдельных частностях и единичностях.

В заключение нашей сравнительной характеристики символа и художественного образа мы хотели бы привести некоторые примеры из конкретной художественной литературы, чтобы читатель мог легче усвоить это рассуждение.

Прежде всего, что это за «чистое искусство», что это за такое особенное созерцание, которое имеет самодовлеющее значение, которое жизненно бескорыстно и ни в чем не заинтересовано и которое имеет своим предметом целесообразность без всякой реальной цели? Другими словами, что это за символ первой степени, когда имеется в виду художественность сама по себе, которую никто даже и не называет какой-нибудь символичкой? Читатель прекрасно понимает, что здесь мы могли бы засыпать его примерами из декадентской и вообще модернистской литературы, которая часто как раз и славилась своей чистой художественностью, своей целесообразностью без цели, своей беспредметностью. Однако этого делать мы не будем потому, что относительно декадентства и модернизма далеко еще не утихли страсти, и здесь даже самое бесспорное иной раз представляется и спорным и неочевидным и даже просто ошибочным. Вместо этого мы приведем примеры из классической литературы, которые уже выдержали столетнее испытание и о которых едва ли можно как-нибудь существенно спорить.

Роскошное описание утра в горах мы находим, например, у Лермонтова («Герой нашего времени», «Княжна Мэри»). Этот поэт, вообще говоря, весьма редко предавался чистому и незаинтересованному наслаждению природой, поскольку оно почти всегда связано было у него с разными жизненными конфликтами. Но это утро в горах как раз дано у Лермонтова вполне самостоятельно и рассчитано на самостоятельное впечатление, чего нельзя сказать, например, хотя бы о его стихотворении «Тучки небесные, вечные странники». Последнее стихотворение, в нашем смысле, уже не есть развертывание символа первой степе-

ни. Здесь — самый настоящий символ второй степени, то есть символ в постоянном смысле слова, поскольку эти «тучки небесные» берутся здесь не сами по себе, но являются символом одинокого странствования поэта. Когда у Гоголя («Мертвые души», т. II, гл. 1) мы читаем о картине простора в природе, от которого никак не может отвлечься ничей глаз, любующийся этим простором с балкона, то это безусловно чисто художественный образ, то есть символ первой степени. С другой стороны, начало «Медного всадника» Пушкина только с первого взгляда кажется простым художественным образом. На самом же деле, если принять во внимание контекст всей поэмы, вся эта картина природы, места, где будет построен Петербург, пропизана огромной идейной мощью, так что тут дело уже не в чухонцах, не в прорубании окон и не просто в Европе, а дело в символе огромного напряжения, который, кажется, достаточно разъяснен в нашей критической литературе. Тем более не является «целесообразностью без цели» и предметом незаинтересованного удовольствия изображение в той же поэме петербургского наводнения 1824 года.

Прославился своими замечательными картинами природы, основанными на бескорыстном созерцании, конечно, Тургенев. Едва ли кто-нибудь будет отрицать красоту таких, например, его изображений природы, как изображение знойного дня («Касьян с красивой Мечи»), осеннего дня («Степной король Лир», гл. 18), заката («Дневник лишнего человека», запись 24 марта «Трескучий мороз»), сада в лунную ночь («Три встречи»), ночи в Сорренто (там же), летнего дождя (Рудин», гл. 7), ненастья («Степной король Лир», гл. 22), морского прибоя («Призраки», гл. 9), осины («Свидание»), огорода («Мой сосед Радлов»), деревенской тиши («Дворянское гнездо», гл. 20). Отметим еще образ наступления ночи («Обломов», гл. 9, «Сон Обломова») у Гончарова, деревенской весны у Писемского («Очерки из крестьянского быта», «Плотничья артель»), зимнего рассвета («Очерк зимнего дня») у С. Аксакова и длинный ряд изображений у Л. Толстого — наступления весны («Анна Каренина», ч. II, гл. XII), жары («Метель», гл. VI), лунной ночи («Семейное счастье», ч. 1, гл. III), гор («Казаки»). Изображение деревенской зимы у Салтыкова-Щедрина («Благонамеренные речи», гл. XII Кузина Машенька), засухи у Короленко («В облачный день», гл. 1), распутицы у Чехова («Ведьма») — тоже образцы чистой художественности, не символики в собственном смысле слова.

Но эта чистая художественность уже нарушена в изображении могилы Базарова у Тургенева, и нарушена безысходной трагичностью картины посещения этой могилы родителями Базарова. Символично звучит здесь у Тургенева также и мотив равнодушной и всепримирающей природы. Красота и мощь дерева у С. Аксакова («Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», разряд IV, «Дичь лесная», подразд. «Лес») только с виду кажется незаинтересованным художественным предметом, на самом же деле С. Аксаков очень подробно, а главное, глубоко и сердечно изображает бессмысленность рубки леса для хозяйственных или промышленных целей и тем самым превращает созерцательную картину природы в моральную и жизненную проповедь, то есть делает рубку леса символом. Лодка у Чехова («Дуэль») весьма красноречиво рисуется в своем переменном движении по морским волнам; а потом тут же оказывается, что дело вовсе не в лодке, а в вечном стремлении человеческой жизни, для которой лодка, прыгающая по волнам и с большим трудом достигающая своей цели, есть только символ.

К этому соотношению художественности и символики мы вернемся еще раз, именно при сопоставлении символа с метафорой.

4. *Символ и эмблема.* Точно так же символ не есть эмблема, которая, впрочем, может быть не только художественной, но и внехудожественной. Эмблема есть точно фиксированный, конвенциональный, но, несмотря на свою условность, вполне общепризнанный знак как самого широкого, так и самого узкого значения. Существуют эмблемы государственные, национальные, классовые, сословные, родовые, корпорационные и даже личные. Двуглавый орел не есть символ бывшей Российской империи, но, строго говоря, ее эмблема. Серп и молот не есть просто символ, но также и эмблема рабоче-крестьянского государства. Существуют бесчисленные сословные и родовые черты, составляющие предмет даже целой специальной исторической науки. Кресты, звезды, ордена, медали, кокарды, эполеты, галуны на мундирах и сами мундиры, шпага при официальных мундирах в старое время у чиповников, патроны и кинжалы в кавказских военных частях, то же — бешметы и папахи и вообще всякая официальная одежда, так называемая «форма» у военных разных родов оружия, у духовенства, железнодорожников, школьников, учеников-ремесленников и многих других, — все это эмблемы специального назначения. Существуют даже универси-

тетские значки как эмблема окончания университета. В нашем смысле слова это именно эмблемы, а не символы потому, что символ не имеет никакого условного, точно зафиксированного и конвенционального значения. И поэтому хотя всякая эмблема есть символ, но отнюдь не всякий символ есть эмблема. Понятие символа гораздо шире понятия эмблемы. Эмблему можно выполпить художественно, и тогда это будет художественная эмблема. Но, поскольку сущность эмблемы заключается только в конвенциональном обозначении того или другого общественно-исторического или личного значения, художественность здесь ни при чем, как, впрочем, и символ тоже не пуждается в художественном выполнении, а может выполнять свои символические функции также и внехудожественными средствами. Итак, символ *не есть эмблема*.

Эмблема в качестве государственного знака может быть выполнена только путем сочетания разноцветных полотен. И в этом случае, очевидно, никаких художественных целей не ставится. Что же касается мусульманского Полумесяца, еврейского Семисвечника или царского Двуглавого орла, британского Льва, берлинского Медведя, то такого рода эмблемы можно выполнять и художественно и антихудожественно. Словом, художественность хотя часто и сопутствует символам и эмблемам, но вовсе для них не обязательна и не существенна.

5. *Символ и отвлеченно-диспаратная связь.* Далее, представители точных наук называют употребляемые ими при вычислениях буквы тоже символами. Но мы спутаем весь наш анализ, если будем называть символами буквы, употребляемые математиками в своих математических операциях. Математики употребляют для обозначения своих отвлеченных понятий буквы латинского, греческого, готического немецкого и даже еврейского алфавита, а также разного рода искусственно придуманные знаки и значки. Но, рассуждая теоретически, совершенно безразлично — называть ли бесконечно малое приращение буквой d или буквой a , а отношение диаметра к окружности греческой буквой «пи» или греческой буквой «альфа» и т. д. и т. д. Связь между отвлеченными понятиями математики и знаками, которые употребляются для их выражения, совершенно случайна, поскольку буквенный образ и обозначаемое им математическое понятие совершенно диспаратны. Таковы же знаки, например, и в химии. Предоставим математикам и химикам называть свои знаки теми или другими символами; это нам не помешает. Однако для нашего ана-

лиза будет существенной помехой, если мы спутаем символ и отвлеченно-диспаратную связь обозначающего и обозначаемого. Символ 9 д) *ни в каком случае не является этой отвлеченно-диспаратной связью.*

Во избежание недоразумения необходимо сказать, что установленное здесь пами отвлеченно-диспаратное значение обозначаемого и обозначающего не имеет ничего общего с тем чисто математическим пониманием символа, о котором говорилось выше. Алгебраическое уравнение, например, есть действительно символ, потому что оно есть такое общее, которое содержит в себе закон для получения единичного. $\sqrt{2}$ есть действительно подлинный символ, потому что он является таким общим обозначением корня, которое содержит в себе принцип и модель для порождения дроби с бесконечным числом десятичных знаков. Но сами по себе взятые математические обозначения, вроде буквенных обозначений в алгебре, отнюдь не являются какими-нибудь символами, потому что они не содержат в себе никакого принципа конструирования, зажатого здесь и не развернутого бесконечного ряда величин. Эти буквенные обозначения, взятые сами по себе, образованы по типу формально-логического получения родового понятия из отдельных частных при полном забвении этих частных. Правда, ничто не мешает любое число натурального ряда представлять как состоящее из бесконечного количества дробей известного вида, и тогда даже каждое целое число в арифметике окажется тоже некоторого рода символом, по крайней мере в некотором отношении. Однако для этого необходима уже специальная математическая теория, которая отсутствует при обычном пользовании числами натурального ряда. Взятые сами по себе, повторяем, они ничего символического в себе не содержат.

6. *Традиционное смешение понятий.* Произведенные нами пять разграничений с аллегорией, со схематическим олицетворением, с художественным образом, с эмблемой и отвлеченно-диспаратной связью очень важны для ясности мысли в теории символа.

Ведь всякий согласится, что и в обыденной и в литературной речи символ и аллегория различаются очень слабо. Говорят, например, что животные в баснях имеют символическое значение, в то время как басня, согласно вышесказанному, имеет дело вовсе не с символом, а с аллегорией. Правда, самая картина, как мы это видели выше, изображаемая в басне, если эта картина художественна, обязательно и символична в том широком смысле слова

«символ», которое мы имели в виду при разъяснении понятия художественной образности. Но в этой картинной и художественной части басни нет того отвлеченного суждения, ради которого пишется басня и по сравнению с которым художественная часть басни уже теряет самостоятельное значение и перестает быть своим собственным предметом, а превращается только в иллюстрацию отвлеченного суждения. Взятая в этом цельном виде, всякая басня, как бы она ни была картинна и художественна, все равно есть только аллегория, но никак не символ.

Часто можно отметить, что содержание пушкинского «Пророка» объявляется аллегорией, в то время как это самый настоящий символ. Точно так же персонажей средневековых моралите объявляют то символическими, то аллегорическими. На самом же деле это область персонификации, а не символы и аллегории.

Если мы теперь спросим себя, объединяются ли чем-нибудь те области сознания, с которыми мы сейчас сравнивали символ и благодаря которым уточнили понятие символа, то нетрудно будет заметить, что отмеченные нами пять областей, близко соприкасающихся с понятием символа, все обладают одним и тем же свойством. Именно во всех этих областях идейная образность (или образная идейность) *отделена от предмета изображения*, от вещи, и только путем особого акта умозаключения они между собою известным образом объединяются. Сам символ требует весьма резкого разделения идейной образности и той предметности, которая при помощи этой образности определяется. Символ вещи настолько никак не связан с самой вещью, что в нем даже ничего о ней не говорится или говорится частично. Конечно, предмет или вещь, па которую указывает данная символика, не могут не существовать, так как иначе для чего же и конструируется символ и какая вообще цель его существования? А мы выше как раз и доказывали, что символ, с одной стороны, тождествен тому, что символизируется, а с другой стороны, резко от него отличается.

Пушкинский «Пророк» потому основан на символическом изображении предмета, что самый предмет здесь не дан или, по крайней мере, не назван. Правда, поэт сам раскрыл свои карты, дав соответствующее название своему стихотворению. То же самое сделал и Лермонтов. Но они вполне могли бы этого и не делать, так как далеко не все стихотворения снабжаются заголовками. Только прочитав всего пушкинского «Пророка» целиком и отдав себе отчет

во всей его идейно-образной стороне, мы делаем вывод о чем-то таком, что в этом стихотворении может быть едва только названо или намечено. Этот вывод касается только предмета, который и самим Пушкиным и нами понимается как пророк. Не делать этого вывода из стихотворения Пушкина мы не можем, так как иначе стихотворение окажется какой-то абракадаброй и каким-то пустым, непонятным набором фантастических образов и слов. Но, с другой стороны, этот пророк все же не есть простая сумма тех образов и идей, которые мы находим в данном стихотворении. Эта сумма образов и идей только еще *указывает* на что-то, *свидетельствует* о чем-то, *заставляет* нас о чем-то *делать выводы*. Основной вывод заключается здесь в том, что вся эта сумма идейной образности данного стихотворения открывает перспективу бесконечных возможностей для деятельности пророка, который будет обходить моря и земли и будет «глаголом жечь сердца людей». Вот эта уходящая вдаль перспектива деятельности пророка, невольно разлагаемая нами в бесконечный ряд пророческих осуществлений, и есть то самое, что превращает всю художественную образность стихотворения в символ. То, что у человека вырван язык и вместо него вставлено жало змеи, — это само по себе не символ, а известного рода образность, может быть, даже и не очень художественная. То, что у человека глаза стали похожи на глаза испуганной орлицы, в этом тоже еще нет никакого символа, и это является самостоятельным образом, пусть, допустим, художественным, или, как мы говорили, символом первой степени, то есть символом, имманентным самой образности и не вызывающим у нас никаких представлений о бесконечных перспективах. Потому-то «Пророк» Пушкина и является символом, а не поэтическим образом, который имеет для нас значение сам по себе и не обязан указывать нам еще на что-то иное, кроме себя. Образ пророка у Пушкина и Лермонтова является символом потому, что он есть принцип конструирования ряда частичных образов, их модель, а эти частичные образы являются органическим воплощением или перевоплощением, порождением основного образа пророка. Это является, как мы говорили выше, символом второй степени, то есть именно самым настоящим символом.

В аллегории образно-идейная сторона тоже отлична от предмета, но тут поэт сам за нас делает необходимый вывод. Так, баснописцы любят объявлять свой моральный тезис в начале или конце басни, хотя это и не обяза-

тельно. Такое же положение вещей мы находим и в олицетворении, в эмблеме и в диспаратном знаке.

Но тогда сам собою возникает вопрос: а возможно ли такое построение идейной образности, чтобы ее предмет давался тут же вместе с нею, вполне одновременно и не заставлял нас предполагать, что за ней кроется что-то другое, что с ней ничего общего не имеет или имеет мало общего? Подобного рода построений существует очень много, и все они тоже плохо размежевываются с понятием символа. Таковы понятия метафоры, сравнения, типа и многих других. Ведь почему, например, не сказать, что Хлестаков или Плюшкин суть символические фигуры? Почему, например, не считать какие-нибудь гомеровские или гоголевские сравнения тоже своего рода символами? Попробуем в этом разобраться, привлекая из множества теоретико-литературных и искусствоведческих категорий только две-три для примера.

7. *Символ и метафора.* Символ очень близок к метафоре, но он не есть метафора. И в символе и в метафоре идея вещи и образ вещи пронизывают друг друга, и в этом их безусловное сходство. Но в метафоре нет того загадочного предмета, на который ее идейная образность только указывала бы как на нечто ей постороннее. Этот предмет как бы вполне растворен в самой этой образности и не является чем-то таким, для чего метафора была бы символом. Ведь метафора входит в поэтический образ, а он уж во всяком случае имеет самостоятельное значение. Совсем другое дело — символ.

Если символ точно не указывает на то, чего именно символом он является, в этом случае он вовсе не есть символ. Метафора же, как и вообще поэтический образ, хотя и не исключает этого различия, но специально вовсе его не преследует; и это различие идейной образности вещи и самой вещи здесь совсем несущественно. Когда поэты говорят о грустных ивах, о плакучих ивах, о задумчивых кипарисах, о стонущем море, о буйной буре ветров, о том, как прячется в саду малиновая слива, о том, как ландыш приветливо кивает головой, то никакая из этих метафор резким образом не разделяет образа вещи и какой-то еще самой вещи, для которой поэтические образы и связанные с нею идеи были бы пока еще символами. Впрочем, лермонтовская малиновая слива и ландыш, приветливо кивающий головой, уже не есть просто только метафора, но содержат некоторый символический момент, поскольку последняя строфа данного стихотворения говорит об

исчезновении тревоги в душе поэта, о разглаживании морщин на его челе и т. д. Также, например, и «Узник» Пушкина едва ли можно свести только на одну самодовлеющую образность, для которой она же сама и является своим собственным предметом. Пушкин тут вовсе не рисует тюрьмы в ее фотографическом виде и вовсе не изображает орла как самостоятельную образность. В стихотворении выражен мощный, хотя пока еще беспомощный порыв к свободе. А это, как и в «Пленном рыцаре» Лермонтова, уже заставляет здесь понимать тюрьму и прочие предметы как символы. Это — художественная символика, которой нет, например, в «Обвале» Пушкина, где просто дается метафорическая картина горного обвала на Кавказе и злое поведение Терека без всякого указания на какую-нибудь сверхметафорическую идейность.

Не только символику, но даже и мифологию можно понимать вполне переносно. Так понимается ночь в «Зимнем пути» Полонского или в «Ночи» Жуковского. У Тютчева же противопоставление дня и ночи уже, несомненно, символично. Если же мы возьмем ночь, как она функционирует в «Теогонии» Гесиода или в «Гимнах к ночи» Новалиса, то символика здесь уже явно переходит в мифологию, по сравнению с которой картины украинской ночи у Пушкина и Гоголя являются только чисто художественной образностью, то есть, по нашей терминологии, символами первой степени.

Для поэтического образа, для метафоры это даже и очень хорошо, что идейную образность здесь приходится отрывать от изображаемой действительности. Только путем насилия и после такого насильственного отрыва она уже теряет свой художественный смысл. Когда Горький пишет: «Море — смеялось», то это не есть ни символ, ни аллегория, ни олицетворение, потому что все такого рода конструкции предполагают существование еще какой-то особой предметности, на которую смеющееся море указывало бы как на что-то постороннее. Это есть самая настоящая метафора. Конечно, в ней, как и во всяком поэтическом образе, всегда есть нечто неожиданное, оригинальное, почти, можно сказать, фантастическое. Но сам Горький ровно ничего не хочет сказать, как только о том, что море представлялось ему смеющимся. Другие примеры, говорящие сами за себя: «Небо — синий шелк» (Маяковский), «револьверный лай» (у того же поэта), «хомутовая тоска» (Н. Асеев), «дней моих разгульная орда» (Н. Тихонов). Мы можем делать из этого какие угодно выводы, и даже выводы, да-

леко идущие. Но поэтическая метафора интересна сама по себе, она имеет свою собственную созерцательную ценность и всегда обладает достаточной глубиной, чтобы в нее всматриваться и о ней задумываться. Но это, повторяем, не есть символ второй степени. Это не басня и это не диспаратная образность каких-то предметов, с которыми сама эта образность по своему содержанию ничего не имела бы общего. Но это, конечно, и не сравнение, хотя иной недалекий теоретик, возможно, и скажет, что здесь море сравнивается с улыбкой. Море здесь решительно ни с чем не сравнивается, оно просто улыбается, и больше ничего. Сравнение есть своеобразный рефлексивный акт, а именно акт сопоставления двух каких-нибудь моментов. Такое сопоставление часто бывает весьма пугным для писателя, а поэты им широко пользуются. Но смеющееся море не есть сравнение каких-то двух моментов. Это один и единственный момент, который дан нам писателем. Смеющееся море нельзя разделить на а) море и на б) улыбку. Это было бы смешно и свидетельствовало бы о крайне прозаической и рассудочной направленности теоретика-литературоведа. Нет здесь ничего и фантастического, потому что Горький вовсе не хотел убеждать нас в том, что море действительно смеется. Но, с другой стороны, это вовсе не значит, что подобная конструкция не может быть фантастической. Она сколько угодно может быть фантастической, и поэты тоже не брезгают такого рода фантазией. Но тогда это будет уже сказка или миф, но никак не метафора.

Если мы выше говорили, что символичность и художественность вовсе не одно и то же и могут или вливаться в один образ, или не вливаться и обладать самостоятельным значением, то и при сопоставлении символа с метафорой мы тоже должны сказать, что если символ не есть метафора, то тем самым он не есть обязательно и художественная метафора. Уже сама метафора может быть то специально художественной, то общеязыковой. Таковы специально художественные метафоры: «влачить цепь тяжелых лет» (Лермонтов); «молчит гроза военной непогоды» (Жуковский); «на самом утре наших дней» (Пушкин); «ты пьешь волшебный яд желаний» (Пушкин); «я эту страсть во тьме ночной вскормил слезами и тоской» (Лермонтов); «горя реченька бездонная» (Некрасов); «слов набат» (Маяковский); «тонкие струны дождя» (Горький). Таковы общеязыковые метафоры: «бородка ключа», «крылья мельницы», «нить рассуждения», «вкралась

ошибка», «бичевать пороки», «острый вкус», «золотое время», «подонки общества», «ножки стола». *Символ не является ни художественной метафорой, ни общезыковой метафорой.*

Однако это не мешает быть символу также и художественным, хотя это и не обязательно для его сущности. Таковы художественные символы: «Природой здесь нам суждено в Европу прорубить око» (Пушкин); «И над отечеством свободы просвещенной взойдет ли наконец прекрасная заря!» (Пушкин), «Мы пьем из чаши бытия с закрытыми глазами» (Лермонтов). «Что, дремучий лес, призадумался? Грустью темною затуманился?» (Кольцов) и множество других символов в этом стихотворении «Лес», написанном па смерть Пушкина; вся элегия «Выхожу один я на дорогу» (Лермонтов); все стихотворение «О чем ты веешь, ветер ночной, о чем так сетуешь безумно» (Тютчев) о мировом и жизненном хаосе; все описание песни Якова в «Певцах» (Тургенев); все описание дуба в «Воине и мире» (Толстой), как символа разных периодов духовной жизни Андрея Болконского.

Итак, символ указывает на какой-то неизвестный нам предмет, хотя и дает нам в то же самое время всяческие возможности сделать необходимые выводы, чтобы этот предмет стал известным. Метафора же не указывает ни на какой посторонний себе предмет. Она уже сама по себе является предметом самодовлеющим и достаточно глубоким, чтобы его долго рассматривать и в него долго вдумываться, не переходя ни к каким другим предметам.

Если символ не есть метафора, то он не есть также и метонимия и синекдоха, и вообще он не есть троп. Однако если читатель усвоил наше разграничение символа и метафоры, то ему без всяких специальных объяснений станет ясным также отграничение символа вообще от всякого тропа, и потому углубляться в этот вопрос мы не будем.

Наконец, нечего и говорить о том, что отграничение символа от тропа, как и от аллегии, персонификации, художественного образа, эмблемы и других структурно-семантических категорий в конкретном языке, художественном и прозаическом, часто бывает чрезвычайно тонким, и соответствующие конструкции едва уловимым образом одна в другую вливаются. Для теоретика литературы и искусства — это тончайшая работа.

8. *Символ и тип.* Имеется еще одна конструкция, конкурирующая с понятием символа своим обобщенным характером. Это — понятие *типа*.

Но чтобы точно разграничить символ и тип, для этого необходимо сначала разграничить тип с метафорой. И то и другое содержит в себе как идею действительности, так и образ действительности, идейную образность действительности. Но в метафоре эта идейная образность действительности, как мы видели, имеет вполне самостоятельное значение и как бы сама является особого рода действительностью. Она обладает своей собственной самодовлеющей действительностью. Совсем другое — тип. Тип, несомненно, предполагает какую-то действительность вне себя, но эту действительность он в себе *отражает*. Метафора построена так, что мы только и заняты рассмотрением ее самой и ничем другим. Тип же строится так, что он отражает некоторого рода действительность, и потому его идейная образность *обобщает* собою разные явления действительности, которые благодаря этому делаются то более, то менее *типичными*. Метафора несколько не типична. Наоборот, она каждый раз вполне индивидуальна. Читая же о гоголевских или щедринских типах и вникая в типы А. Н. Островского, мы сразу же начинаем чувствовать, что они обобщают собою массу разного рода отдельных индивидуальностей. Правда, и здесь художественная образность может взять верх и получить самодовлеющее значение, так что мы можем даже и забыть о типичности рассказанной нам действительности. Именно таковы гоголевские, толстовские и щедринские типы. Однако теоретик не должен здесь поддаваться слепой иллюзии, если только он хочет действительно придать определенное и притом научное значение таким терминам, как «метафора» и «тип».

Крупные беллетристы, собственно говоря, никогда не создают чистой типичности своими образами, так как образы эти у них оказываются настолько насыщенными и настолько жизненными, что типичность отступает на второй план. Художественность ни в каком случае нельзя сводить на типичность. Убийство сыном собственного отца и женитьба его на собственной матери отнюдь не типичны ни для древних греков, ни для нас. Тем не менее «Эдип царь» Софокла всегда и всеми считался образцовым и выдающимся художественным произведением. Но это не значит, что типичность не может быть художественной.

Однако если бы мы захотели брать художественную типичность как таковую и выделять ее на общем фоне художественной действительности, то, пожалуй, нам пришлось бы ограничиться такими произведениями, которые более

схематичны и не столь насыщены жизненно. Так, например, Ноздрев у Гоголя более типичен именно потому, что он более схематичен, то есть в нем ясно видна та общая идея, которая делает его типом и отстраняет все другое, что превращало бы Ноздрева в более сложную личность. Но Плюшкин, например, или старосветские помещики уже решительно проигрывают в своей типичности именно потому, что они слишком сложны; и, читая гоголевский рассказ о них, мы настолько оказываемся занятыми ими самими, что их типичность для нас блекнет, хотя у Гоголя она, несомненно, ярко выражена. Фома из «Села Степанчиково» — типичен. Но в том виде, как его играл Москвин, он выступал слишком цельно и насыщенно, чтобы считать его только общим типом.

Но если это так, то нетрудно будет произвести разграничение и символа с типом. Ведь в символе действительность не дана, а задана, в типе же она дана, то есть в нем отражена. При этом важно здесь именно это отражение, поскольку последним он и отличается от метафоры. И если метафора есть самодовлеющая действительность, а тип эту действительность адекватно отражает и потому обобщает, то символ в прямом смысле вообще не говорит ни о какой действительности, а только намекает на нее, только создает условия для ее понимания, только есть функция действительности, подлежащая разложению в бесконечный ряд, и только в результате этого разложения указывает нам на то или иное приближение не явно данных вещей к их явно данной, но чересчур общей функции символа.

На основании этого необходимо решительно утверждать, что хотя и символ и тип являются обобщениями действительности, тем не менее символ, как мы видели выше, есть такое обобщение, которое имеет свою собственную структуру, и структура эта есть закон конструирования отраженной в ней действительности, ее порождающая модель. Тип же, взятый в чистом виде, есть такое родовое обобщение, которое не обладает никакой специальной структурой и вовсе не есть порождающая модель отраженной в ней действительности. Тип, взятый сам по себе, строится наподобие формально-логического родового понятия, то есть на основании извлечения из действительности тех или иных ее особенностей и с полным забвением отдельных представителей этой действительности.

Когда мы говорим, что в литературном произведении изображается скудость и приводим разные произведения, в которых изображены скупые люди, то скупой как тип

является здесь для нас только формально-логическим родовым понятием с полным забвением всей конкретной насыщенности вещей, из которых мы извлекаем то или иное свойство и, представляя его как родовое понятие, называем его типом.

Правда, скупец у Плавта и Мольера, Плюшкин у Гоголя и скупой рыцарь у Пушкина оформлены так, что они вовсе не являются только формально-логическим обобщением. Однако это стало возможным только потому, что указанные писатели ставили своей целью изобразить не просто тип, но художественный тип. И если здесь перед нами не получилось только одного формально-логического обобщения, то это вовсе не за счет его типичности, но за счет художественности. Именно эту художественную типологию (а не просто статистику и формально-логическое обобщение) имел в виду Энгельс, когда говорил о реализме как об изображении типичных характеров в типичных обстоятельствах.

Тут можно идти даже дальше: тип может стать не только художественным образом, но и самым постоянным символом. Такими художественно-типическими символами переполнена «Божественная комедия» Данте, у которого, например, три знаменитых зверя в начале произведения являются и типами, и художественными образами, и символами одновременно. А то, что здесь перед нами еще и мифология, об этом мы скажем несколько ниже. Если же во что бы то ни стало типичность понимать как специфическую структуру и противопоставлять ее другим семантическим структурам в искусстве, то ничего кроме формально-логической обобщенности здесь никак нельзя увидеть.

Впрочем, после всего изложенного это для нас не может являться неожиданным: различать структурно-семантические категории в искусстве — отнюдь не значит понимать их как какие-то взаимно изолированные метафизические субстанции. Наоборот, все эти различения проводятся нами только для того, чтобы исследовать их конкретное смешение в реально-исторических произведениях, а смешение это доходит иногда до полного совпадения.

Обычное понимание типа, как оно дается в школьной литературе, страдает смешением типа с другими соседними структурами. Например, реалистическое понимание типа уже предполагает не просто тип как формально-логическое отражение действительности, но как то, в чем тип трудно оказывается отличить и от художественного образа, и от

метафоры и даже от символа. Марк Волохов у Гончарова есть тип передового человека, но Лопухов и Кирсанов у Чернышевского трактуются тоже как типы передовых людей. Тем не менее первый герой дан с одной общественно-исторической трактовкой, два же других героя — совсем с иной общественно-исторической трактовкой. В чем же тут разница? Очевидно, разница здесь не в самой типической структуре, которая там и здесь одинакова, но в том, какую общественно-историческую идейность эти типы воплощают. Другими словами, разница здесь определяется различным символическим подходом к проблеме типического. Указанные герои — не просто типы, но символические типы. Удаление из них всего символического привело бы к удалению из них и всей их идейной направленности.

Энгельс высоко ставил Бальзака за изображение дурного влияния капиталистических порядков на нравы. Это тоже значит, что бальзаковские типы являются не просто типами, но художественно воплощают в себе определенного рода идейность, то есть являются типами-символами. Великое произведение Бальзака, по мнению Энгельса, является «непрерывной элегией по поводу непоправимого разложения высшего общества». Исключим эту «непрерывную элегию» из романов Бальзака. В этом случае они, возможно, и будут изображать нам разные типы, но это уже не будут типы Бальзака. Указанная Энгельсом «непрерывная элегия» Бальзака и есть тот символ, который разлагается в бесконечный ряд отдельных образов, уже перестающих быть только типическим обобщением, но стремящихся к своему основному пределу — символу.

Заметим также и то, что Энгельс говорит не просто о «типичных характерах в типичных обстоятельствах», но и о «правдивости воспроизведения» того и другого. Правдивость, однако, вовсе не есть только типология. Типически можно изображать и то, что вовсе не является правдой жизни, а то, что является ее ложью. Можно нагнать на действительность и эту ложь изобразить в типах. Без момента символичности невозможна и идейная «тенденциозность» образа, о которой тоже красноречиво говорит Энгельс. Тенденциозность только и возможна там, где слепая статистическая обобщенность тех или других сторон жизни наполнена правдивой тенденциозностью в оценках подобного рода типических обобщений. Молчалин у Грибоедова — тоже типическая структура, но, если бы он оставался на ступени этой типической структуры, он не заслуживал бы осуждения ни от Грибоедова, ни от нас.

Быть может, дело станет еще яснее, если мы будем выражаться следующим образом.

Когда мы говорим о представителях данного типа, то этих представителей может быть очень много, и даже бесконечное количество. Они мало чем отличаются друг от друга; и если они чем-нибудь отличаются, то отличаются весьма несущественно, так что эти несущественные признаки отдельных индивидуальностей легко отбросить и тем самым легко получить и обобщающий тип. Поэтому в типе, собственно говоря, ровно нет ничего нового, то есть такого, чего не было бы в самих индивидуальных представителях типа. Когда мы зеленый цвет извлекаем из всех зеленых предметов, то сама эта обобщенная зеленость по своему содержанию ничем не отличается от зелености каждой из наблюдаемых нами зеленостей в данных объектах. Единственное отличие заключается здесь только в том формально-логическом обобщении, которого у нас не было, когда мы наблюдали зеленую траву, зеленые листья на деревьях или зеленый цвет моря.

Совсем другое происходит в символе. Под него тоже подпадает множество всякого рода индивидуальностей, о символе которых идет речь. Но эти индивидуальности очень резко отличаются одна от другой. Они отличаются одна от другой именно существенно, а не так, как отличаются между собою разные представители одного и того же типа. Кроме того, эти совершенно самостоятельные индивидуальности тоже обобщаются в символе, но при этом символическая обобщенность чрезвычайно сильна, она не так бессильна, как в типе, который был только пассивным отражением типических индивидуальностей. Она здесь настолько сильна, что способна уже порождать все такого рода индивидуальности, быть их порождающей моделью.

Иоанн Грозный и Федор Иоаннович в известной трилогии А. К. Толстого не суть типы, потому что для своей типической трактовки они являются слишком сильными индивидуальностями, слишком богатыми и слишком неспособными подчиниться какому-то формально-логическому обобщению. И тем не менее эти индивидуальности, несомненно, обобщены, причем их обобщенность настолько сильна, что проглядывает в любом мелком обстоятельстве их жизни и деятельности, тем самым являясь их порождающей моделью. Прочитав такую трагедию и получив образ ее главного героя, мы сразу можем себе представить, как мог бы вести себя данный герой при наличии любых обстоятельств жизни. Поэтому оба названных героя у

А. К. Толстого — не типы, а именно символы. Но и Лопухин у Чехова, формально названный «купцом», только в одном-единственном отношении является типом купца. А если его взять во всей художественной обстановке «Вишневого сада», то он уже перестанет быть типом купца, а тоже войдет в общую символику изображаемой здесь катастрофы уходящей дворянско-помещичьей России.

Итак, символ отличается от типа самостоятельной мощью своего моделирующего обобщения, способного порождать и обобщать никак не сводимые одна к другой и тоже вполне самостоятельные индивидуальности. Тип же только отражает действительность, но не порождает ее. И отражает он такие индивидуальности, которые очень похожи одна на другую, а не такие, которые исключительно специфичны и даже находятся в противоречии одна с другой.

9. *Символ и реалистический образ.* То, что обычно называется реалистическим образом, очень трудно отделить от художественной типологии и даже от художественной символики; и потому символ отличается от реалистического образа, вероятно, тем же самым, чем он отличается и от типа. Тут вообще приходится меньше всего осуждать теоретиков литературы за путаницу анализируемых им категорий, потому что категории эти в реально-исторических произведениях, повторяем, часто действительно чрезвычайно близки одна к другой, одна с другой переплетаются, одна другую прописывают, так что отделяет их иной раз какой-то едва заметный, почти неуловимый оттенок. Таково значение и реалистического образа.

В символе есть идея, и в реалистическом образе есть идея. В символе есть образ, и сам реалистический образ есть прежде всего образ. В одном случае единство идеи и образа, и то же — в другом. Но вот отношение символа и реалистического образа к их действительности, по-видимому, совершенно разное. О реалистическом образе, во всяком случае, нельзя сказать, что действительность в нем не дана, а только задана. Она в нем обязательно дана, а именно своеобразно отражается в нем, так как иначе этот реалистический образ вовсе и не был бы реалистическим. Другими словами, нам представляется, что символ отличается от реалистического образа только тем, что он не просто отражает действительность, а еще является и ее порождающим принципом.

«Анчар» Пушкина с этой точки зрения нужно рассматривать как нечто символическое, потому что изображенная здесь картина имеет значение не сама по себе как отраже-

ние соответствующих явлений природы и общества, но как символ деспотической власти непобедимого владыки. Тогда картину осени в «Евгении Онегине» («Уж небо осенью дышало») нужно будет расценивать как самый настоящий реалистический образ. В «Арионе» Пушкина опять-таки дело не в образности самой по себе, а в идее непобедимости передовой поэзии. В некрасовском «Власе» опять-таки дело не в самом портрете сборщика подаяний и не в мифологии ада, который имеет здесь только переносный смысл, но в символе мощи человеческого духа, стремящегося к совершенству. В сравнении с этим изображение зимы в «Онегине» имеет вполне самостоятельное значение и не связано ни с каким символом (то есть с тем, что мы выше называли символом второй степени). Это, казалось бы, настоящий реалистический образ.

Обычно, однако, под реализмом понимается совсем иное. Указанная осень Пушкина, можно сказать, тоже реалистична. Но это есть реализм художественной картины, взятой самой по себе, без напряженного указания еще на какую-то другую действительность, кроме самой этой осени. Под реализмом мы понимаем не просто изображение жизни, но правдивое изображение жизни. А это требует и от автора и от читателя уже некоторого рода особой точки зрения на действительность, той или иной ее оценки, а попросту говоря, использования того или иного символического момента в изображениях жизни. Можно выбрать из жизни типичные характеры и типичные обстоятельства, среди которых действуют эти характеры. Но, как мы только что видели, эта типология основана у Энгельса на правдивости воспроизведения. А правдивость есть уже не просто фотография предмета, но — определенная точка зрения на него, подведение его под эту точку зрения и понимание этой точки зрения в качестве конструктивного принципа воспроизведения, в качестве порождающей модели, определенным образом систематизирующей то, что художником фактически наблюдалось в жизни.

Здесь каждому придет на память то понимание символа, которое мы находим у писателей, самих себя именовавших «символистами». Маловдумчивый читатель поймет, что всякий реализм мы и понимаем как символизм в этом узком смысле слова. И он будет прав в том смысле, что и в символизме и в реализме соотношение символа действительности и самой действительности — вполне одно и то же. Однако он будет совершенно не прав в том смысле, что будет игнорировать разницу в тех предметах, которые

изображаются реалистами, и в тех *предметах*, которые изображаются символистами, то есть то, что у реалистов и символистов сама-то действительность совершенно разная. Символисты хотели понимать как реальное то, что является сверхприродным, сверхчувственным, сверхъестественным, небесным, занебесным или, по крайней мере, философской конструкцией. В то же самое время реалистическое искусство имеет своим предметом именно реальную человеческую жизнь, вот в этой самой настоящей природе, которая нас окружает, и в этой самой настоящей истории, в которой нам пришлось жить и действовать. Разница между реализмом и символизмом (в узком значении этого слова, как известного предреволюционного направления в искусстве) вовсе не структурная, но предметная, содержательная. Символисты просто интересовались другими предметами изображения, не теми, которыми интересуется реализм. Но использование идейно-образной структуры как принципа конструирования действительности, как разложения ее в бесконечный ряд при помощи каждый раз особого закономерного метода, как системно-порождающей модели — совершенно одно и то же и в полноценном реализме и у символистов.

10. *Символ и натуралистическая копия.* Сейчас мы, кажется, можем назвать то, что остается в реалистическом образе после исключения из него всякого символического принципа. Остается то, что мы можем назвать натуралистической копией предмета. Эта натуралистическая копия жизни тоже может быть правдивой, но правдивость эта — буквальная, непринципиальная, безыдейная, фотографическая. Она может сколько угодно нравиться, если нравится тот предмет, копией которого она является. Так, нам нравится и является весьма близким нашему сердцу фотоснимок близкого человека. Но дело тут вовсе не в фотоснимке, а дело здесь в близком человеке. Фотоснимок — буквален, ничего специфического от себя не привносит в то изображение, которое дает, не символичесен.

Что же касается реалистического образа, то самая сущность его заключается не в буквальном воспроизведении предмета, но в его определенного рода интерпретации. Поэтому нам нравятся и производят на нас глубокое впечатление даже и такие реалистические образы, которые рисуют нам нечто порочное, отрицательное и даже отвратительное. Герои «Мертвых душ» Гоголя не только отрицательны, но большей частью даже отвратительны. И тем не менее произведение это всеми трактуется как высокохудож-

жественное. Но почему? А потому что дело здесь не только в предмете изображения, но и в его идейной трактовке, в его символической интерпретации. И именно эта символическая интерпретация и доставляет нам художественное удовольствие, когда мы читаем страницы обо всех этих Собакевичах, Ноздревых и т. д. Повторяем, исключить всякий символизм из реалистического образа — это значит превратить его в натуралистическую копию, которая если и будет нам нравиться, то не сама по себе, а как копия нравящегося нам предмета.

Это особенно важно помнить в тех случаях, когда мы начинаем говорить о реализме высшего типа. Этот реализм высшего типа дает нам не просто типы, не просто характеры, не просто жизнь какую ни попало, не просто художественное удовольствие, но — жизнь в ее внутреннем и внешнем развитии, и особенно жизнь в ее революционном развитии. Однако такое изображение жизни никак не может быть мертвой ее копией. Такое изображение жизни только и можно осуществить при помощи той ее символической интерпретации, когда она представляется в своей непрерывной текучести, в своем непрерывном развитии и в своем постоянном приближении к идеалам, которые нами исповедуются.

Именно так изображали жизнь все великие реалисты. Л. Толстой не изображал никаких революций, а, наоборот, преклонялся перед патриархальным крестьянством. Тем не менее, по мнению Ленина, Толстой, независимо от собственного желанья, оказался «зеркалом русской революции», и без этого графа мы не имели бы изображения русского крестьянства накануне революции. Вот это и есть настоящее реалистическое искусство, но оно полно той или иной символической интерпретацией, хотя с первого взгляда как будто бы и изображает перед нами малоопредмеченные и стабильные образы и хотя представляется нам на первый взгляд только одной фактологической типологией и только одной натуралистической копией жизни. Символ, который мы выше охарактеризовали математическим языком как функцию (в данном случае жизни и действительности), разложимую в бесконечный ряд, где каждый член с большим или меньшим приближением стремится выразить изначальную функцию, предел, как раз только и способен изобразить человеческую жизнь в ее непрерывно-эволюционном и прерывно-революционном развитии, когда она стремится к общечеловеческим идеалам правды и справедливости.

Наконец, цельное художественное произведение, как оно возникает органически в ту или иную историческую эпоху, никогда не является ни только художественным произведением, рассчитанным на одно наше самосозерцание и самодовление, ни аллегорией, ни только типологией, ни натуралистической копией действительности, ни даже просто реалистическим произведением, рассчитанным на изображение вечно подвижной и революционно-взрывной действительности. Настоящее художественное произведение, кроме того, еще оснащено стремлением даже и от себя развить действительность и ее переделывать. Уже обычный разговорный язык имеет в виду нечто сообщить, как-нибудь воздействовать на наше сознание, убедить его в чем-нибудь, добиться того или иного признания наших слов, так или иначе воздействовать на нас. Что же касается художественного произведения, то хотя в порядке абстракции мы и можем выделить в нем самосозерцательно-самодовлеющие моменты, оно всегда в чем-нибудь нас убеждает, заставляет нас думать и чувствовать иначе, чем это было раньше, куда-нибудь зовет, к чему-нибудь призывает и даже, попросту говоря, в определенном направлении *агитирует* и что-нибудь *пропагандирует*. Как это могло бы происходить, если бы художественное произведение обладало неподвижным, стабильным характером и не было бы заряжено огромной силой всех убеждать, а именно убеждать всех становиться на новый путь, всех творить новую жизнь и переделывать все устаревшее и обветшалое?

Однако если мы захотели бы научным образом сформулировать эту общественно-личную и социально-историческую заряженность художественного произведения, то сделать это можно было бы только при помощи толкования его как символа с присущей ему способностью развертываться в бесконечный ряд и модельно порождать такие формы действительности, которые вечно стремились бы к тому или иному пределу совершенства, в той или иной мере достижимому для данного исторического момента или даже для всех моментов истории вообще.

Итак, агитационно-пропагандистский момент художественного произведения научно может быть сформулирован только при помощи понятия символа.

11. *Символ и миф*. Далее, символ необходимо тщательно отличать еще от одной конструкции, где идейная образность действительности тоже дана вместе с самой действительностью. Эта конструкция — *миф*.

Яснее всего миф противопоставляется поэтической образности, берется ли эта последняя в самодовлеющем виде или в виде отражения какой-то другой, более реальной действительности, для которой она служит обобщением. Миф не есть ни сама художественная действительность, взятая в чистом виде, ни ее отражение. Миф *отождествляет* идейную образность вещей с вещами как таковыми и отождествляет вполне *субстанциально*. Образцы древних мифологий трактуются существующими в своем подлинном виде, буквально так, как они сами сконструированы. Никакая фантастика, никакие чудовища, никакие чудеса, никакие магические операции не страшны для мифа. Наоборот, из них-то он и состоит. Тут уже море на самом деле и доподлинно улыбается, и не только улыбается, а еще и творит любые чудеса; и мифический субъект *буквально верит* во все эти мифологические объекты.

Разверните Гесиода. Хаос, Земля, Тартар, Эрос, порождение Землей из себя безбрачным путем Неба, вступление в брак Земли со своим сыном Небом, происхождение от этого брака титанов, циклопов, сторуких и т. д. и т. д., все это так буквально и мыслится существующим, как оно изображено в мифе. Это не метафоры и не типы. Но это и не аллегории, не олицетворения. Это просто живые существа особого типа, и больше ничего. Идейная образность, не лишаясь ни своей идейности, ни своего образного характера, прямо так и гипостазирована в буквальном виде. Поэтому если мы можем со своими идеями и образами охватывать существующий миф или какие-нибудь его области, то это значит, что и сам миф и все его отдельные области тоже являются такими, которые всерьез, а не в шутку существуют сразу во многих местах, то рождаются, то умирают, то появляются, то делаются невидимыми.

Аллегорический образ указывает на какую-нибудь абстрактную идею, от которой он не только резко отличается, но и с которой даже не имеет ничего общего, причем этот аллегорический образ может быть заменен каким угодно другим, потому что он только иллюстрация какой-нибудь общей и абстрактной идеи. Совершенно другое происходит в мифе. Деметра у греков только впоследствии, в эпоху развитого антропоморфизма, приняла человеческий образ и стала богиней земледелия. В основе же этого мифа лежит представление о земледелии как о совершенно самостоятельной области человеческой жизни, когда еще нет нужды ни в каком особом боге земледелия, но когда само земледелие в своем максимально обобщенном виде и есть бо-

жество. Вот это и пужбо считать настоящим мифом. Посейдон тоже только впоследствии стал богом моря, вначале же никакого бога моря не было, а божеством было только само же море, но взятое в своей максимальной обобщенности, так что оно сразу являлось и определенного рода общностью и бесконечным рядом частностей, из которых состоит жизнь моря. Таким образом, в мифе мы находим *субстанциальное* (или, попросту говоря, буквальное) *тождество* образа вещи и самой вещи, в то время как другие структурно-семантические категории говорят только о том или другом отражении вещей в их образах.

Поэты, например, воспевают море (ср. «Море» Тютчева). Но какими бы человеческими чертами опи его ни наделяли, это у них всегда метафора, только художественный образ, а вовсе не сама субстанция моря.

С первого взгляда может показаться, что всякий символ обязательно мифичен, потому что мифологический символ как раз проще всего отличался бы от обычного поэтического образа. Вопрос, однако, значительно сложнее. Дело здесь не в содержании предметной действительности, на которую указывает символ и поэтический образ, это содержание может быть каким угодно — и реалистическим и фантастическим, — но в отношении идейной образности вещей с самими вещами. Если идейная образность вещей является их поэтическим отражением, перед нами реалистический образ или тип. Если эта идейная образность рассматривается сама по себе как самодовлеющая действительность, — перед нами метафора. Если она только еще принцип порождения какой-то действительности, не данной прямо и непосредственно, но только выводимой и создающей большую смысловую перспективу, — перед нами символ. Если же, наконец, эта идейная образность субстанциально воплощена в самих вещах и от них неотделима, — перед нами миф. Поэтому символичны не только древние мифы, но символичны в самом строгом смысле слова и такие произведения, как «Вешние воды» или «Дым» Тургенева, «Лес» или «Волки и овцы» Островского, «Обрыв» Гончарова, «Яма» Куприна, «На дне» Горького, «Железный поток» Серафимовича, «Баня» или «Клоп» Маяковского, «Цемент» Ф. Гладкова, «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Костер» К. Федина. Об этих произведениях уже никто не скажет, что они состоят из мифов. Тем не менее сказать, что здесь прямые и непосредственные картины природы и общества, тоже ни-

как нельзя. Да и сами авторы этих произведений вполне отчетливо относились к своим символическим изображениям, если пожелали их таким образом назвать. В «Лесе» Островского с точки зрения реалистической образности совершенно никаких лесов не изображается. Почему же тогда это вдруг «Лес»? Ответ на этот вопрос дается уже в школьных учебниках.

Ясным становится также и то, что лишь в порядке какого-то небывалого исторического затмения символизм приписывается только так называемым «символистам» конца XIX и начала XX в. Уже во всяком школьном учебнике истории литературы дается масса всякого рода сведений о символизме в гораздо более широком смысле слова, и только самый термин «символизм» здесь часто почему-то не употребляется. Может быть, в понимании всякого символизма как мифологии виноваты именно те писатели конца XIX — начала XX в., которые сами себя называли символистами и которых называли так и другие. Но это, повторяем, очень узкое понимание символизма, хотя, конечно, дело здесь не в терминах. Термины всегда были и всегда будут самыми разнообразными. Наше дело пока только распутать эту терминологию.

Образы Петра I в «Полтаве» и особенно в «Медном всаднике» Пушкина настолько насыщены глубоким содержанием, что поэт, кажется, вот-вот поверит в реальное существование этих образов, очень близких к мифологии, хотя и не к чистой мифологии, но уже художественно обработанной. Если немного остановиться на том образе Петра I у Пушкина, то ни об его аллегоризме, ни об его чистом метафоризме, ни об его натурализме не может быть и речи. Он не аллегория потому, что здесь является он сам, без всякого иносказания. Что Пушкин здесь изображает его не просто как человеческий тип и Полтавское сражение не просто как таковое, ясно из той огромной исторической значимости, которую Пушкин придавал образу Петра I и образу Полтавского боя. В конце своей «Полтавы» Пушкин прямо говорит:

В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.

Если Петру I и его делу приписывается столь великая национальная, патриотическая и вообще историческая значимость, когда это событие является «памятником» для будущих столетий России, то ясно, что Петр I здесь преж-

де всего символ огромного обобщения, предполагающий бесконечное множество своих воплощений. С другой стороны, однако, символ этот, как сказано, готов перейти и местами прямо переходит под пером Пушкина в самый настоящий миф. Прочитаем:

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могущим седоком.

Подобного рода мифологизм образа Петра I мало чем отличается от изображения эпических героев у Гомера в атмосфере насыщенной мифологии. Правда, повторяем, мифология здесь не буквальная, но художественным образом обработанная, то есть в целях указанной у нас пушкинской символики.

В «Медном всаднике» тоже на первом плане символ, а не абстрактная аллегория, не голое и вещевое олицетворение, не предмет самодовлеющего и бескорыстно-эстетического созерцания и уж вовсе не тип, вовсе не натуралистическая копия. Вот этот символ, формулируемый самим Пушкиным:

...И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море,
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

В этих стихах (и в других) Петербург как символ обрисован с не допускающей никакого сомнения ясностью. Но здесь это не просто символ, а еще и субстанциальное его овеществление, и миф. Сам этот медный всадник, оказывается, вовсе не медный всадник, а некое огромное чу-

дище, которое преследует свои цели, неведомые простому и наивному человеку. Да и этот человек вовсе не относится к медному всаднику как к обыкновенному произведению искусства, хотя бы и очень значительному. В нем возникают острейшие переживания, ни в каком случае не переносные, а переживания в буквальном смысле слова, именно такие, которые реально могут существовать у простого и наивного человека по адресу неведомого и злого страшлища. Ведь так же и Ахилл у Гомера гневается на Аполлона за то, что тот поддерживает его врага Гектора. И Ахилл тоже говорит, что он с этим Аполлоном давно бы расправился, если бы тот не был богом. Чем же в таком случае отличаются переживания Евгения от гнева Ахилла? Разумеется, тут огромное отличие в содержании героических переживаний. Но структурно там и здесь одно и то же — миф, мифологические чувства, мифологическая борьба и преследования и вся мифологическая обстановка, пронизанная ужасом, кошмарами и трагическими катастрофами. Прочитаем некоторые отрывки из «Медного всадника» Пушкина:

...Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива
Забор некрашенный да ива,
Да ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?
И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И, обращен к нему спиною,
В непоколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Еще мифологичнее и еще страшнее у Пушкина образ самого этого Всадника.

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Однако в своей максимально интенсивной форме мифологическая структура художественного символа выражена, как мы сказали выше, именно в самых реальных, в самых жизненных, в самых интимных и ни в какой мере не переносных, но в абсолютно буквальных переживаниях Евгения. Этот Евгений до последней степени искренне и буквально ненавидит Всадника, пытается даже грозить ему и исчезает в результате преследования его самим же этим Всадником. Тут особенно ясным представляется как все отличие символа от простой художественной структуры, так и отличие мифа от символа и, наконец, слияние символа и мифа в одно потрясающее событие, вполне вещественное, вполне человеческое, вполне демоическое и потрясающим образом историческое.

...Он мрачен стал
Пред горделивым истукапом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Нам кажется, что такие произведения русской классической литературы, как «Полтава» и «Медный всадник», создают для всякого непредубежденного читателя наилучшую возможность разобраться в том, чем отличается миф от символа и как они могут сливаться в одно нераздельное целое. С другой стороны, сказочные образы у раннего Гоголя, и особенно «Вий», являются уже самой настоящей

мифологией потому, что писатель либо верит, либо изображает себя верящим в существование соответствующих образов. Если бы Лермонтов говорил просто о злом духе, то это было бы отвлеченным понятием или типом, или, например, метафорой. Если бы он своего Демона понимал только художественно, то он и остался бы для него простой поэтической метафорой. Но Лермонтов в своей поэме «Демон» занял позицию человека, буквально верящего в буквальное существование всех отвлеченных призраков, которыми отличается понятие злого духа; и вот эта буквальность и сделала лермонтовского Демона именно мифом, а не просто метафорой, и притом мифом, конечно, не в наивном фольклорном смысле, но мифом художественно обработанным в условиях штепсивного использования приемов символизма.

Никто не скажет, что Алеко и Земфира в «Цыганах» Пушкина являются мифами, поскольку они суть такое обобщение, которое отнюдь не мыслится буквально существующим в самой жизни. Они у Пушкина только художественные образы, может быть, лишь с использованием методов символизма, реализма или типологии. Но если бы Пушкин хотел нас уверить, что Алеко и Земфира на самом деле существуют в том виде, как он их изобразил, то есть существуют буквально со всем их художественным обобщением, то это были бы не художественные образы и не символы, но самые настоящие мифы.

Нечего и говорить о том, что подлинная, буквальная мифология, основанная на буквальной вере в ее образы, есть достояние преимущественно мирового фольклора или отдаленных эпох человеческой истории. В Новое время, когда уже переставали верить в буквальное существование мифических образов, миф широко использовался и в целях реализма, и в целях романтизма, и в целях символизма, типологии и метафоризма, теряя свою буквальность и принимая переносный характер, даже становясь аллегорией. Замечательным примером такой аллегорической мифологии является «Буревестник» Горького. Вся мифология поставлена здесь на службу аллегории, а именно аллегории наступающей революции. Символические элементы, впрочем, здесь тоже весьма сильны ввиду огромного агитационного значения этого произведения. Мефистофель у Гёте тоже ни в каком случае не является чистым мифом, хотя злой дух и реализован здесь совершенно буквально в виде определенного человеческого образа. Он, как и Фауст, и аллегоричен и символичен, а иной раз даже и

натуралистичен. Прометей Эсхила — аллегорическая мифология. Ведьмы в «Макбете» Шекспира тоже являются аллегорически-символической мифологией. А то, что мифологический элемент легко может быть здесь отдален от аллегорической мифологии, показывают такие мировые типы, как Дон Кихот, Дон Жуан, Отелло, Робинзон Крузо, Ромео и Джульетта. Тень отца Гамлета — уже аллегорическая мифология. Байрон в своих поэмах опять пускался якобы в чистейшую мифологию, хотя на самом деле для нас это опять-таки — только аллегорическая мифология.

Всякий миф является символом уже потому, что он мыслит себе общую идею в виде живого существа, а живое существо всегда бесконечно по своим возможностям. Но отнюдь не всякий символ есть миф. Художественные образы в значительной мере символичны, но мифами они являются сравнительно редко.

Надо отдавать себе ясный отчет в том, что *всякий миф есть символ, но не всякий символ есть миф*. Как мы только что сказали, миф есть субстанциальное и вполне буквальное, ни в каком смысле не переносное осуществление, или овеществление, той или иной родовой общности, той или иной общей идеи с обязательным представлением всех этих овеществленных частных или единичностей в виде живого существа. Но ведь мифическое живое существо только в очень редких случаях мыслится ограниченным какими-нибудь условиями пространства и времени и только в редчайших случаях мыслится смертным. Какого бы мелкого демона в античной мифологии мы ни взяли, об его смертности почти никогда не говорится. Но если мифическое живое существо бессмертно, оно уже по одному этому обладает бесконечными жизненными возможностями, хотя уже и обыкновенное живое существо, несмотря на свою смертность, тоже обладает бесконечными возможностями. В мифе, таким образом, содержится модель для бесконечного ряда предприятий, подвигов, удач или неудач, действия и бездействия в условиях бесконечного разнообразия в отношениях к окружающему миру. Однако это значит, что всякий миф есть, в нашем смысле слова, символ. Он — модель бесконечных порождений, субстанциально тождественных с самой моделью.

Но можно ли сказать то же самое о символе, то есть можно ли сказать, что он всегда есть тоже миф? Этого никак нельзя сказать, потому что символическая модель не обязательно порождает живые существа с бесконечными жизненными возможностями. Единственно, что можно

здесь сказать, это то, что к символической модели часто неприменимы категории времени и пространства. Математическая функция разлагается в бесконечный ряд вне всяких наших представлений о времени и пространстве. Но все же ни сама функция ничего не говорит о своем живом существовании, ни отдельные члены порожденного ею бесконечного ряда. С другой стороны, однако, делается понятным, почему конкретные символы в литературе и искусстве часто тяготеют именно к мифу. Ведь именно миф, состоящий из бесконечных и бессмертных живых существ, наиболее легко поддается символической обработке. И вообще, несмотря на всю идеальную точность математического символа, именно фантастические произведения искусства больше всего пользуются как раз символами. Ведь человеческая фантазия может любые несравнимые и несоизмеримые элементы действительности поставить в закономерный и непреложный ряд. И этот ряд подчинить какой-нибудь еще небывалой модели. Поэтому-то сторонники реалистического искусства и не любят понятия символа. Для них он почти всегда есть нечто фантастическое или, по крайней мере, таинственное. Однако мы должны сказать, что если уж зашла речь о подлинном реализме, то для нас фантастичнее всего сама же человеческая жизнь.

Маркс пишет: «Стол остается деревом — обыденной, чувственно воспринимаемой вещью. Но как только он делается товаром, он превращается в чувственно-сверхчувственную вещь. Он не только стоит на земле на своих ногах, но становится перед лицом всех других товаров на голову, и эта его деревянная башка порождает причуды, в которых гораздо более удивительного, чем если бы стол пустился по собственному почину танцевать» *. В другом месте читаем: «...Товарная форма и то отношение стоимостей продуктов труда, в котором она выражается, не имеют решительно ничего общего с физической природой вещей и вытекающими из нее отношениями вещей. Это лишь определенное общественное отношение самих людей, которое принимает в их глазах фантастическую форму отношения между вещами. Чтобы найти аналогию этому, нам пришлось бы забраться в туманные области религиозного мифа. Здесь продукты человеческого мозга представляются самостоятельными существами, одаренными собственной жизнью, стоящими в определенных отношениях с людьми

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 81.

и друг с другом. То же самое происходит в мире товаров с продуктами человеческих рук. Это я называю фетишизмом, который присущ продуктам труда, коль скоро они производятся как товары, и который, следовательно, неотделим от товарного производства»*.

Таким образом, даже в той прозаической и позитивной области, которая называется политической экономией, Маркс считает нужным воспользоваться методами символически-мифологического мышления. Нечего и говорить о том, что мифология понимается здесь в перепосном смысле. И все-таки методы символически-мифологического мышления с познавательной точки зрения оказываются необходимыми в изображении даже максимально-прозаических и позитивных сторон жизни, не говоря о прочих ее сторонах. Итак, всякий миф есть символ, но не всякий символ есть миф. Этот миф может изображаться с бесконечно разнообразной интенсивностью своей символики, и символ в конкретных произведениях науки и искусства может как угодно близко подходить к мифу и даже сливаться с ним.

12. *Символ и понятие.* Наконец, надо уметь ясно формулировать также и то, что, казалось бы, разумеется само собой, но что все-таки не мешает отметить ради ясности мысли. Во всех рассмотренных нами конструкциях фигурируют такие элементы, как идея и образ. Казалось бы, если идея и образ входят в само определение понятия символа, то тем самым отпадает и всякий повод отождествлять с ними символы, поскольку они суть только элементы понятия символа, а не само понятие в целом. Дело, однако, вовсе не так просто, особенно в отношении «идеи».

Даже если не говорить о тех системах идеализма, где идея вполне сознательно и намеренно трактуется как символ, а оставаться только в пределах обычных научных понятий, то, несомненно, и во всяком научном понятии есть нечто символическое. Ведь понятие есть отражение действительности с известной ее переработкой, и прежде всего с ее обобщением. Это общее понятие обладает рядом отдельных признаков, из которых ни один не есть все данное понятие. Разве здесь нет обозначающего и обозначаемого? Обозначаемое здесь, конечно, есть само понятие, а его признаки есть то, что его обозначает. Следовательно, известного рода символическим характером отличается уже само содержание всякого научного понятия. Кроме того, наиболее совершенные научные понятия тоже являются

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 82.

принципом бесконечного ряда подпадающих под него явлений, и общее есть закон появления всего относящегося сюда единичного. Следовательно, не только содержание научного понятия, но и его функционирование среди других понятий, подпадающих под него, тоже символично. В чем же дело? А дело в том, что научное понятие *принципиально лишено всякой образности*. И если элементы такой образности и трактуются как характерные для какого-нибудь понятия, то, значит, это понятие еще не вполне общее, то есть не вполне совершенное. Итак, символ отличается от понятия тем, что содержит в себе *образный элемент*, которого нет в научно-выработанном понятии. С другой стороны, и один образный элемент, лишенный всякого понятия, тоже не есть символ. Та конструкция сознания, которая не выходит за пределы непосредственной образности и тем самым исключает всякое самостоятельное понятие, которое в этой образности осуществилось бы, есть не символ, но *натуралистическая копия*. Кажется, тут спорить не о чем.

Здесь, может быть, стоит сделать некоторые пояснения к употребленному у нас термину «образ». Термин этот, взятый сам по себе, очень далек от какой-нибудь ясности и точности и допускает десятки разного рода семантических оттенков. Кроме того, выше нам уже приходилось протестовать против выдвигания в символе момента образности. При этом мы аргументировали, между прочим, и тем, что имеются символы и без всякой образности, каковы, например, математические символы. Следовательно, от нас требуется здесь небольшое разъяснение. Может быть, предмет этот станет яснее, если мы вместо расплывчатого термина «образ» употребим другую, более точную терминологию.

Для этого необходимо отдавать себе отчет в том, что современная наука понимает под «понятием». Здесь, как и в других областях науки, уже давно миновали времена абстрактной метафизики, с точки зрения которой получалось так, что понятие, чем оно больше по объему, тем беднее по своему содержанию. Можно взять понятие «бытие» или понятие «нечто»; с точки зрения школьной логики это будут самые широкие понятия, потому что под них подойдет все существующее, и это будут самые бедные понятия по своему содержанию, в то время как термины «кошка» или «собака» или даже «клоп» обладают огромным количеством разных признаков и потому неизмеримо богаче по своему содержанию по сравнению с бытием и нечто.

Мы не будем здесь опровергать подобного рода давно устаревшую логическую теорию. Мы укажем только на то, что чем наука точнее, тем она дальше отходит от такого противопоставления объема и содержания понятия. Математическая общность такова, что она вовсе не является пустой абстракцией от единичностей, которые якобы и являются чем-то наиболее конкретным. Подлинное научное понятие таково, что чем оно более общо, тем оно и более конкретно, тем оно более содержит в себе возможности распознать конкретное. Общность для нас не только не содержит в себе все подпадающие под нее единичности, но она является даже, больше того, именно *законом* получения всех этих единичностей.

Если в математике мы имеем общую формулу для всех кривых второго порядка, то круг, эллипс, парабола и гипербола получаются из этого общего уравнения только путем изменения одного из параметров, входящих в это уравнение. Уравнение кривых второго порядка есть их максимальная общность, но она в то же самое время содержит в себе и закон для получения всех отдельных и единичных кривых второго порядка.

Поэтому, чтобы не сбиться с верного пути, необходимо думать, что понятие отличается от символа вовсе не тем, что оно более общее и более абстрактное, а символ — менее общее и более конкретное. Разумеется, мы имеем в виду максимально совершенные научные понятия, как они выступают в математике и в математическом естествознании. Если мы говорили выше, что символ вещи есть такая ее функция, которая способна разлагаться в бесконечный ряд, то совершенно то же самое мы должны сказать и о понятии, повторяем, если понимать под понятием не какую-нибудь размазанную кашу субъективных представлений и беспомощную, бессодержательную и пустую общность традиционных учебников логики. И если для символа мы постулировали необходимость разложения в бесконечный ряд, то этот же постулат мы должны применить и к учению о понятии. Здесь не только не будет никакой разницы между символом и понятием. Наоборот, логическая безупречность, точность и красота математического представления об общностях, она-то и заставила нас искать подобных же конструкций в эстетике и в логике.

Но тогда чем же в конце концов символ отличается от логически точно разработанного понятия? Очевидно, здесь дело не в той или иной абстрактности или конкретности, не в той или иной общности или единичности, не в той или

иной закономерности возникновения единичного из общего и общего из единичного, и не в наличии возможности разлагать в бесконечный ряд мыслимые здесь функции, символы и понятия, и, наконец, не в самой этой функциональности действительного бытия, поскольку и символ и понятие одинаково являются функциями действительности. Нам представляется, что единственный способ противопоставлять символ и понятие определяется только тем, в каком виде даются и представляются обе эти функции действительности, разложенные в бескопечный ряд.

С этим способом, или, лучше сказать, с различием этих способов, мы встречаемся ежеминутно в нашей повседневной жизни. Когда нам нужно надеть пальто и выйти из квартиры по определенному адресу, то мы можем не думать ни о самом пальто, ни об этом адресе, ни о нашем выходе из квартиры. Все эти предметы могут даваться сразу и непосредственно, без всякого их определенного анализа и синтеза, просто в виде вещей и процессов как таковых. Другое дело, если я, надевая пальто, обнаружил отсутствие в нем одной или несколько пуговиц. Тогда я должен войти в рассмотрение уже самого этого единичного предмета, именно пальто, и должен путем соответствующих мероприятий устранить те или иные его недостатки. В одном случае предмет дан прямо, сразу, непосредственно, без всякого нашего анализа или синтеза и вообще без всякого нашего размышления. В другом случае предмет, наоборот, специально рассматривается, анализируется на отдельные части, а части эти тоже подвергаются дальнейшему анализу и связываются с другими частями только в результате нашего определенного размышления, сопоставления и объединения. Точно так же процесс нашего чтения или письма только уж очень стародавняя психология понимала в виде следования одной буквы за другой и исключительно в виде их механического соединения как таковых. Ничего подобного не происходит в наших обыкновенных процессах чтения или письма. Читая книгу или записывая что-нибудь на бумаге, мы совершенно не думаем ни о каких буквах. Даже ни о каких отдельных словах не думаем, и когда мы произносим или слушаем связную речь, когда мы играем на инструменте, когда мы видим и слышим игру актеров на сцене, мы не замечаем даже отдельных фраз, отдельных тактов в нотописи и отдельных жестов у актеров. Это все сливается в единый и неразделимый поток сознания. Но совсем другое дело, когда мы только еще учимся читать или писать, когда мы еще толь-

ко учимся брать каждую ноту в отдельности и когда в театральной школе учат употреблять те или иные жесты для выражения тех или иных эмоций.

Другими словами, существует *непосредственно-интуитивный* способ пользования вещами и существует способ *мыслительно-дискурсивный*. И если мы отдадим себе полный отчет в этих двух способах подачи действительности нашему сознанию, то, как нам кажется, выяснится и полное отличие символа от понятия. Функциональность и отражение действительности, обобщенность единичных явлений, закономерность соотношения общего и единичного и возможность разложения в бесконечные ряды — все это дается в символе непосредственно-интуитивно, в понятии же — мыслительно-дискурсивно. Ни в каких других отношениях нет возможности противопоставлять символ и понятие. Фауст у Гёте есть именно символ бесконечных стремлений человека, оправданных ввиду их наивности, честности и бескорыстного самоотдания общечеловеческим идеалам вплоть до инженерно-строительного искусства, причем оправдание это происходит несмотря ни на какие ошибки, соблазны и даже преступления стремящегося человека. Это есть символ потому, что он дается нам в известной трагедии Гёте прямо, непосредственно-интуитивно, в виде множества разных образов и картин. Поэтому здесь именно символ человеческого стремления, но никак не его понятие, для которого все эти образы и картины были бы даже и не нужны. Правда, в эпилоге своего произведения сам Гёте нашел нужным подчеркнуть оправданность человеческих стремлений и притом — даже перед лицом вечности. Но если бы и не было этого эпилога, мы все равно должны были бы понимать трагедию Гёте как символ оправданности человеческих стремлений. При этом оправданность человеческих стремлений выражена в эпилоге «Фауста» опять-таки не чисто понятийно, но почти исключительно образно и интуитивно.

В результате всей предложенной выше описательной характеристики символа в сравнении с понятием необходимо сказать, что символ является такой оригинальной и вполне самостоятельной идейно-образной конструкцией, которая обладает огромной смысловой силой, насыщенностью, вернее же сказать, смысловой заряженностью или творческой мощью, чтобы без всякого буквального или переносного изображения определенных моментов действительности в свернутом виде создавать перспективу для продолжительного или бесконечного развития, уже в развернутом виде.

Все эти черты совершенно одинаково присутствуют как в символе, так и в научно развитом понятии, но в одном случае непосредственно-интуитивно, а в другом случае мыслительно-дискурсивно. В античности — от Гомера и до позднего неоплатонизма — мы, например, наблюдаем картину разнородных пространств, из которых состоит античный космос. И все эти пространственные картины, взятые сами по себе, конечно являются пока еще только символом. Если же угодно эту систему космических пространств формулировать понятийно, то для этого, во-первых, необходимо будет привлечь и все философские теории досократиков, Платона, Аристотеля, стоиков, эпикурейцев, Плотина и Прокла. Но для настоящей понятийности и всего этого будет мало. Еще надо будет применить методы нашей современной математики и механики, чтобы вместо картинного символа появилась дискурсивная и научная, то есть в подлинном смысле понятийная, характеристика античных типов неоднородного пространства.

13. *Диалектически становящаяся картина всех сопоставленных выше структурно-семантических категорий.* До сих пор мы попарно сопоставляли символ с разными другими структурно-семантическими категориями. Сейчас, в заключение этого анализа, не худо будет отдать себе отчет в том, какую общую систему категорий мы здесь имеем в виду, и если таковая система существует, то нельзя ли к этой системе категорий подойти диалектически? Ведь с точки зрения диалектической логики, да и с точки зрения диалектики всякой логики науки, не существует и не может существовать никакой раз навсегда данной и в существе своем неподвижной таблицы категорий. Западная философия Нового времени всегда любила упражняться в составлении такого рода таблиц, так что без подобных таблиц не обходилась ни одна буржуазная абстрактная метафизика. Это и значит быть абстрактным метафизиком с применением формальной логики как основного метода — превращать все в неподвижные категории и строить из таких категорий столь же неподвижные таблицы.

Для современного передового мышления совершенно не существует никаких неподвижных категорий. Все категории текут и меняются, и все они находятся в вечном становлении. Но признавать одно вечное становление, то есть вечную непрерывность, и не допускать никаких прерывных точек, разделяющих отдельные области становления, это тоже было бы чистойшей философской фикцией, поскольку чистойший иррационализм тоже непредставим,

нереален и тоже является только иллюзией рассудка. Все категории текут и меняются, однако так, что в результате того или иного непрерывного количественного нарастания данной категории мы вдруг путем скачка переходим в совершенно новое качество, когда и рождается безусловно новая категория.

Спросим себя: нельзя ли все изученные нами структурно-семантические категории расположить именно так, то есть не в виде мертвой и абстрактно-классификационной таблицы неподвижных категорий, но так, чтобы все эти категории возникали у нас постепенно, путем непрерывного становления, и в то же самое время путем логических скачков извещая нас о необходимости возникновения той или другой новой категории. Мы можем признать только такие сущности, которые находятся в непрерывном движении, то есть мы признаем только текущие сущности. И тем не менее, пройдя путь диалектического развития этих категорий, мы убеждаемся в том, что этот путь непрерывного развития содержит в себе и отдельные, уже прерывные скачки, которые являются вехами, характеризующими не только пройденный нами путь диалектического развития, но и логическую закономерность этого пути.

В. И. Ленин с большим сочувствием относился к гегелевской критике Канта, который как раз не признавал и не изображал самого перехода одного понятия в другое. Ленин пишет: «Диалектика вообще есть «чистое движение мысли в понятиях» *. «То есть, говоря без мистики идеализма: человеческие понятия не неподвижны, а вечно движутся, переходят друг в друга, переливаются одно в другое, без этого они не отражают живой жизни. Анализ понятий, изучение их, «искусство оперировать с ними» (Энгельс) требуют всегда изучения движения понятий, их связи, их взаимопереходов» **. И далее: «В собственном смысле диалектика есть изучение противоречия в самой сущности предметов: не только явления преходящи, подвижны, текучи, отделены лишь условными гранями, но и сущности вещей также» ***.

Исходя из этого, можно поставить вопрос, как же именно можно было бы распределить изученные у нас структурно-семантические категории в непрерывно становящийся ряд с прерывными скачками от одной категории к дру-

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 190.

** Там же, стр. 226—227.

*** Там же.

гой и в условиях закономерного соотношения всех непрерывных и прерывных моментов?

Нам представляется, что при изучении всех подобного рода категорий возникают прежде всего вопросы общего и частного, или общего и единичного. Известного рода соотношение общего и единичного характерно и для всякой обыкновенной вещи нашего обиходного и обывательского опыта. Если мы говорим: «Иван есть человек», то уже такое простейшее приращение основано на отнесении некоей единичности, Ивана, к некоей общности, к человеку. Но в нашем обыденном опыте мы не подвергаем специальному рассмотрению подобного рода отношения, поскольку они даются сразу и непосредственно, без всякой рефлексии. Что же касается изученных у нас выше структурно-семантических категорий, то в каждой из них как раз и ставился в качестве основного вопрос о том или другом типе соотношения общего и единичного. Мы сейчас и перечислим изученные нами структурно-семантические категории с точки зрения их нарастающей общности, строго следя за тем, как нарастающая общность становится в них все в новое и в новое отношение к подчиненной ей единичности.

1) *Аллегория* есть формально-логическая общность, не могущая охватить единичное целиком, а допускающая эту единичность только в меру ее формально-логической структуры: стрекоза и муравей не допускаются в басне всерьез, а только в виде частного примера, в виде единичной иллюстрации для общего суждения о необходимости трудолюбия. Общность аллегории бессильна стать принципом для ее картинной стороны, обладающей своим собственным принципом, не тем общим принципом, ради которого создана аллегория. Баснописец вовсе не думает, что животные по-человечески говорят, но этот человеческий разговор животных принимается только в меру формально-логической басенной общности.

2) *Схематическое олицетворение (или олицетворение абстрактного понятия)* имеет общность сильнее, чем в аллегории, поскольку все единичное в данном случае является целой субстанциализацией общности: Порок, Добродетель, Грех, Удовольствие в средневековых моралите.

3) *Тип* обладает еще бóльшей общностью в том смысле, что он не просто находится в отчуждении ко всему единичному, как в аллегории-басне, и не просто овеществляет себя в области единичного, не давая этому последнему развернуться свободно, а сковывая его своей абстрактно-понятийной сущностью. Наоборот, общность здесь конкрети-

зируется настолько, что уже допускает известную свободу для развертывания единичных вещей, лиц и событий. Изображение чиновников, купцов и прочих общественно выраженных типов отнюдь не отбрасывает всю привлекаемую здесь единичность, а, наоборот, использует ее для конструирования более конкретной общности. Правда, в типе сго общность все же отличается своей формально-логической структурой. Тем самым сословные или профессиональные типы реалистического романа XIX века не обладают такой конкретностью, чтобы содержать в себе достаточно интенсивную обобщенность, которая бы создавала и самый принцип всей этой типологии. Литературные типы сильного мужа и слабохарактерной жены или слабохарактерного мужа и слабой жены, злой мачехи или преследуемого пасынка — все такого рода типовые обобщения, конечно, не только получают много из их единичных изображений, но они исключительно и строятся на обобщении этих единично наблюдаемых явлений. Но, например, тип злой мачехи сам по себе еще не дает структурную модель для тех или иных единичных явлений и не служит их порождающим принципом, их законом. Он является только их формальным обобщением, так как разнообразных проявлений этого типа злой мачехи может быть бесконечное количество, и все они каждый раз будут сконструированы по-своему. Они обобщаются в тип, но этот формально-логический тип отнюдь не является порождающей моделью их структуры.

4) *Худоожественный образ* и, в частности, *метафора* обладает общностью, которая усиливается до того, что составляющие ее единичности, или видовые различия, уже не отбрасываются, как в аллегории и олицетворении, но сохраняются как равноправные, хотя и противоположные, и общность уже не выходит за их пределы, а целиком с ними отождествляется («Море — смеялось»). Поэтому метафора, призванная разъяснить данную вещь, лицо или событие, резко отличается и от типа, в котором общность возникает только в результате формально-логического обобщения, а не так, чтобы все обобщаемое тут же и присутствовало в обобщенном. Сам Хлестаков не присутствует в типе ревизора, потому что разнообразных ревизоров может быть бесконечное количество. Но если поэт сказал: «Мы — два в ночи летящих метеора», то «мы» и «метеор» есть две такие единичности, которые вовсе не являются обобщением друг друга, но они, хотя и противоположные, сами обобщаются в чем-то третьем, что и делает эти зрительные об-

разы вместо обычно свойственной им единичности художественной общностью, которая и оказалась порождающей моделью для данной метафоры. Правда, чем именно является эта общность в метафоре как таковой, еще не сказано и она еще не подвергнута рефлексии. Моделирующе-обобщающая функция такой художественной образности пахотит для себя специальное выражение только в символе.

5) В *символе* общность достигает такой силы, что не просто допускает рядом с собой что-нибудь единичное, отождествляясь с ним (как в художественном образе или метафоре), но является еще и законом, порождающим модные конструирования всех подпадающих под эту общность единичностей; притом таких единичностей может быть целая бесконечность (фигура Медного всадника у Пушкина потому есть символ, что он предполагает бесконечное количество Евгениев, но не Евгениев вообще, как в аллегории, а каждый раз разных Евгениев и каждый раз со своей собственной судьбой, а это значит, что Евгений не является здесь также и только бытовым типом, каковой типизм оторвал бы его фигуру от мощной символики Медного всадника, созданной для изображения возвышенно-трагических судеб новой России, которую Петр I «поднял на дыбы»). При этом общее и единичное в символе и все происходящие между ними процессы имеют структурное, а не субстанциональное значение, как это будет в мифе.

6) *Эмблема* есть символ специального назначения и потому обладающий характером условности, или конвенционности. Эмблемы государств, классов, сословий, корпораций, профессий, родов и племен, вплоть до чисто личной эмблематики, — все такого рода эмблемы являются в смысле соотношения в них общего и единичного не чем иным, как именно символами, но только — более специального назначения.

7) *Миф* есть вещественно-данный символ, субстанциализация символа. Это значит, что и принцип конструирования единичностей и сама бесконечность существуют в мифе вполне реально и материально, вполне вещественно и, вообще говоря, вполне субстанционально. Отсюда принцип первобытного мышления — все во всем, а основной закон такого мышления есть оборотничество, то есть возможность превращения всего во все.

В таком примерно виде можно было бы представить себе диалектическое становление изученных у нас структурно-семантических категорий.

ГЛАВА IV

Типы символов

В предыдущем мы пытались установить основные элементы понятия символа, тщательно стараясь не путать этого понятия с другими, соседними с ним или очень близкими к нему, часто даже скрепленными с ним, особенно если иметь в виду обывательскую и общелитературную речь. Мы убедились, что большая сложность проблемы приводит здесь к такой путанице терминов, которая является вполне естественной и об устранении которой заставляет думать только очень упорное и очень цепкое функционирование термина «символ», ясно свидетельствующее об его специфичности, пусть хотя бы и бессознательной. Теперь нам предстоит не просто заниматься установлением элементов понятия, но и соотношением разных символов между собой, которые, как показывает исследование, не только разнообразны и прихотливы, но, прямо можно сказать, необозримы. Везде в этих типах будет сохраняться основная особенность символа, сводящаяся к указанию на неизвестные предметы путем какой-нибудь ясной и вполне известной конструкции. Но эта основная особенность символа везде разная в зависимости от тех областей, где символ функционирует. Рассматривая символ в той или иной области познания или действительности, мы замечаем, что, однажды его установив, мы тут же видим и все последствия, которые отсюда происходят. Поэтому в противоположность непосредственному описанию элементов понятия символа мы теперь изучаем те смысловые последовательности, которые возникают при функционировании символа в разных областях и есть не что иное, как учение о типах символов.

1. *Научные символы.* Уже элементарный логический анализ всякого научного построения с полной убедитель-

ностью свидетельствует о том, что он никак не может обойтись без символических понятий. Самая точная из наук, математика, дает наиболее совершенные образы символа. Отрезок прямой только людям, невежественным в математике, представляется в виде какой-то палочки определенной длины с возможностью делить ее на известное количество частей. На самом же деле, поскольку множество всех действительных чисел, согласно основному учению математики, обладает мощностью континуума и поскольку отрезок прямой содержит в себе именно множество точек, соответствующее множеству всех действительных чисел, необходимо признать, что конечный отрезок прямой в таком понимании является символом получения множества всех действительных (то есть всех рациональных и всех иррациональных) чисел, или, вернее, одним из символов бесконечности.

Уже всякое рациональное число в арифметике только при грубом употреблении его в качестве орудия счета не обнаруживает своего символического функционирования. Теоретически и научно всякое число даже просто натурального ряда предполагает целую бесконечность дробей, отделяющих его от соседнего числа. Всякие иррациональные числа вроде $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$ — тоже есть символы в нашем смысле слова, поскольку всякое иррациональное число есть только известный метод порождения бесчисленного количества десятичных знаков. Всякая функция, разлагаемая в бесконечный ряд, тоже есть символ в нашем смысле слова. Ни одна категория математического анализа не обходится без последовательного применения понятия символа. Таковы прежде всего категории дифференциала и интеграла, тоже построенные на получении тех или других величин в результате их непрерывного движения к пределу по определенному закону. В геометрии каждый тип пространства строится тоже по определенному закону, который является для всякого пространства его символом. Таково пространство гиперболическое, параболическое, сферическое.

Но если зашла речь о геометрии, то для иллюстрации понятия символа вовсе не обязательно оперировать категориями высшей геометрии, и в частности разными типами пространства. Достаточно базироваться уже на элементарной геометрии для того, чтобы не только констатировать наличие здесь символов как бесконечных рядов, но чтобы эти символы даже и представлять себе вполне наглядно,

вполне, можно сказать, зрительно. Если мы имеем, например, прямоугольный треугольник, то квадрат гипотенузы равняется, как известно, сумме квадратов обоих катетов. Следовательно, если, например, длина каждого катета равняется единице, то гипотенуза будет равняться квадратному корню из двух. Это значит, во-первых, то, что гипотенуза, в нашем смысле слова, есть символ, поскольку она является порождающей моделью для единицы с бесконечным числом десятичных знаков. А во-вторых, эта неисчислимая бездна иррациональности совершенно просто и наглядно видна нашему глазу в виде простой гипотенузы.

Возьмем круг. Уже школьнику известно, что окружность круга есть удвоенное число «пи», умноженное на радиус круга. Это «пи» даже и не просто иррациональное число, но, как говорят математики, трансцендентное число. А тем не менее эту окружность мы прекрасно видим своими собственными глазами или представляем ее себе в уме, несмотря ни на какую трансцендентность, на которой строится эта окружность. То же самое можно было бы сказать о площади круга и о разных других математических фигурах и телах. Поэтому, кто боится иррациональности, тот попросту не знает математики и не понимает того, какой наглядностью и простотой обладает здесь всякая иррациональность и даже трансцендентность. Где же тут мистика? Значит, ее нет и в нашем определении символа как функции, разложимой в бесконечный ряд как угодно близких один другому членов ряда. Кто не понимает учения о символе как о функции жизни с необходимостью разложения этой функции в бесконечный ряд, тот попросту незнаком с элементарной арифметикой или геометрией.

По образцу математики и все другие науки чем более совершенны, тем больше пользуются символическими категориями, потому что такая общность, которая не является законом для подчиненных ей единичностей, очень слабая общность, только предварительная или только предположительная. Так, способ производства, не проанализированный в качестве смыслового принципа для объяснения всех возможных для них падстроек, конечно, не является символом в нашем смысле слова, но зато его обобщающая социально-историческая значимость близка к нулю.

В области гуманитарных наук чем глубже и ярче удастся историку изобразить тот или иной период или эпоху, те или иные события, тех или иных героев, те или иные памятники или документы,— тем большей обобщающей

силой насыщаются употребляемые им понятия, тем больше они превращаются в принципы или законы порождения изучаемой действительности, тем легче подводятся под них относящиеся сюда единичные явления, то есть тем больше исторические понятия становятся символами.

2. *Философские символы* ничем существенным не отличаются от научных символов, разве только своей предельной обобщенностью. Понятие есть отражение действительности. Однако не всякое отражение действительности есть понятие о ней. Понятие есть такое отражение действительности, которое вместе с тем является и ее анализом, формулировкой ее наиболее общих сторон на основе отделения существенного в ней от несущественного. Уже в таком предварительном виде всякое философское понятие является смысловым зародышем символа, поскольку оно содержит в себе активный принцип ориентации в безбрежной действительности и понимания царящих в ней соотношений. Сопоставляя также философские категории между собою и наблюдая отражаемые ими соотношения действительности, мы начинаем замечать, что каждая категория в отношении всех других тоже является символом. Какую бы философскую категорию мы ни взяли (например, реальность, причину, необходимость, свободу и т. д. и т. д.), мы можем путем задавания себе вопросов о том, как эта категория связана с другой, какие категории ей предшествуют и какие из нее вытекают, тоже вполне отчетливо наблюдать символическую природу каждой философской категории. Если отраженная в категориях действительность есть нечто целое, то и сами эти категории, взятые вместе, тоже есть нечто целое, тоже обуславливают друг друга, тоже друг из друга вытекают, то есть тоже являются символами для всех других категорий, или, по крайней мере, для ближайших.

Однако с философской точки зрения наиболее совершенным является то понятие, которое способно обратно воздействовать на породившую его действительность, ее переделывать и совершенствовать. В этом смысле научно-технические категории являются наиболее совершенными и наиболее яркими в своей символической структуре. Но и без специальной теории понятия достаточно только обратить внимание на основное философское учение о всеобщей связи явлений, чтобы понять символический характер каждого явления, таящего в себе непонятный для профана, но понятный для науки символ определенного

числа относящихся сюда явлений и, может быть, бесконечного их числа.

3. *Художественные символы.* Всякий художественный образ, если рассуждать теоретически, имеет тенденцию к самодовлению и самоцели и потому как бы сопротивляется быть символом какой-нибудь действительности. Однако подобного рода изолированная художественная образность едва ли возможна в чистом виде, потому что даже так называемое «искусство для искусства» всегда несет с собой определенную общественную значимость, то ли положительную, если оно призывает к преодолению устаревших теоретических авторитетов и художественных канонов, то ли отрицательную, когда оно задерживает рождение новых и прогрессивных идеологий и канонов.

Поэтому чистая художественная образность, свободная от всякой символики, по-видимому, даже и совсем невозможна. Художественный образ тоже есть обобщение и тоже есть конструкция, выступающая как принцип понимания (а следовательно, и переделывания) всего единичного, подпадающего под такую общность. Поэтому нет никакой возможности связывать художественный символизм только с тем кратковременным периодом в истории искусства, который ознаменован деятельностью так называемых символистов. Всякое искусство, даже и максимально реалистическое, не может обойтись без конструирования символической образности. Символизм противоположен не реализму, но абстрактно самодовлеющей образности, избегающей всяких указаний на какую-нибудь действительность, кроме себя самой. Так называемые «символисты» конца XIX и начала XX в. отличались от художественного реализма не употреблением символов (эти символы не меньше употребляются и во всяком реализме), но чисто идеологическими особенностями. Никто не сомневается в реализме «Ревизора» Гоголя. Тем не менее нет никакой возможности свести эту комедию только к зарисовке правды, пусть хотя бы даже и очень художественной. И поклонники Гоголя, и его противники, и сам Гоголь понимали эту комедию как символ дореформенной России и по преимуществу ее чиновничества. Без этого символизма «Ревизор» перестал бы быть злейшей сатирой и не мучил бы так самого Гоголя, мечтавшего изобразить Россию в наилучших тонах. Впрочем, даже если бы ему это удалось, то его произведения не перестали бы быть символическими, хотя и символизм этот получил бы тогда другое содержание.

4. *Мифологические символы.* Их нужно яснейшим образом отличать от религиозной символики. Вероятно, гоголевский Вий когда-нибудь и был связан с религиозными представлениями, равно как и те покойники-разоблачители, которые выступают в «Железной дороге» Некрасова. Тем не менее в том виде, как выступают эти мифологические символы у Гоголя и Некрасова, они обладают исключительно художественным характером; свойственный им символический характер относится не к изображению какой-то особой сверхчувственной действительности, но к острейшему функционированию художественных образов в целях подъема настроения (у Некрасова, например, даже революционно-демократического). О соотношении символа и мифа в «Железной дороге» Некрасова мы скажем еще ниже. Небывало острой фантастикой прославились романтики первых десятилетий XIX века. Тем не менее назвать произведения Т.-А. Гофмана религиозными было бы достаточно бессмысленно. Этим произведениям свойствен острейший символизм; но каков его смысл и какова его философская, объективная и т. д. направленность, об этом нам говорят историки литературы. Конечно, религиозность здесь не исключается, но принципиально дело не в ней. Точно так же шагреновая кожа в одноименном романе Бальзака или портрет Дориана Грея в одноименном романе О. Уайльда едва ли имеют какое-нибудь религиозное значение и если имеют, то весьма косвенное и отдаленное. Жуткая фантастика произведений Эдгара По также имеет в качестве основной мифологически-символическую направленность и меньше всего религиозную. «Бегущая по волнам» А. Грина также полна мифологией, которая переплетается с действительностью. Тем не менее указать здесь на какое-нибудь религиозное настроение трудно.

5. *Религиозные символы.* В этих символах мы находим не только буквальное существование мифологических образов, но и связь их с реальными, вполне жизненными и часто глубоко и остро переживаемыми попытками человека найти освобождение от своей фактической ограниченности и утвердить себя в вечном и незыблемом существовании. Миф, взятый сам по себе, есть известного рода умственная конструкция (таковы «символ веры» и «символические» книги всех религий), которая так и может остаться только в пределах человеческого субъекта.

Но религиозный миф, если и является на известной ступени культурного развития какой-нибудь теоретической конструкцией, в основе своей отнюдь не теоретичен

ни в научном, ни в философском, ни в художественном смысле слова, но есть соответствующая организация самой жизни и потому всегда *магичен* и *мистериален*. Таковы, например, религиозные символы элевсинских мистерий в Греции, связанные с мифологией Диониса и похищением Персефоны, но существовавшие в виде богато обставленных драматических представлений, приобщаясь к которым грек думал, что приобщается таким образом к вечной жизни. Миф здесь уже не умственная конструкция, но культ.

Средневековая икона есть религиозно-мифологический символ и ни в каком случае не просто художественное произведение. Однако религиозная сторона иконы, не будучи ни мифом, ни художественным образом, заключается единственно только в том, что икона трактуется как сакральная вещь, то есть как предмет культа. В этой чисто религиозной, то есть чисто культовой, стороне образа тоже есть своя собственная символика, поскольку здесь мыслится и соответствующее устройство человеческой жизни на всех бесконечных путях ее развития. Догмат Веры в этом смысле есть не что иное, как абсолютизированный миф, нагруженный огромной символической силой в смысле соответствующего устройства человеческой жизни, а в том числе и соответствующих культов. Когда же в эпоху Возрождения христианские богородицы на иконах начинают улыбаться и художники стараются изобразить в них свои, уже чисто художественные и жизненные, чувства и стремления, то такая икона перестает быть иконой, то есть перестает быть религиозным мифом. Миф превращается в ней только в художественную методологию; а символизм и на этой ступени продолжает существовать, и, пожалуй, даже еще сильнее, хотя содержание его теперь становится светским. Икона стала здесь светским портретом или вообще светской картиной.

Заметим, что не только миф может существовать вне религии, но и религия может не нуждаться в мифологии. Л. Толстой считал себя не только религиозным человеком, но даже и христианином, и тем не менее он потратил несколько десятилетий на русский перевод Евангелий, который изгонял из них всю мифологию с ее чудесами и сводился только к проповеди абстрактной моралистики.

6. *Природа, общество и весь мир как царство символов.* Всякая вещь есть нечто, и всякая реальная вещь есть нечто существующее. Быть чем-нибудь — значит отличаться от всякого другого, а это значит иметь те или другие

признаки. То, что не имеет признаков, вообще не есть нечто, по крайней мере для сознания и мышления, т. е. есть ничто, то есть не существует. Но сумма признаков вещи еще не есть вся вещь. Вещь — носитель признаков, а не самые признаки. Признак вещи указывает на нечто иное, чем то, что есть сама вещь. Два атома водорода в соединении с одним атомом кислорода есть вода. Но вода не есть ни водород, ни кислород. Эти два элемента являются признаками воды, но признаки эти заимствованы из другой области, чем вода. Следовательно, признаки вещи указывают на разные другие области, свидетельствуют о существовании этих областей. Таким образом, каждая вещь существует только потому, что она указывает на другие вещи, и без этой взаимосвязанности еще не существует вообще никакая отдельная вещь. Чем больше вещей отражает на себе данная вещь, тем она осмысленно глубже, состоятельнее и самостоятельнее. Поэтому даже самая примитивная и элементарная вещь, не говоря уже об ее научном представлении, возможна только при наличии символических функций нашего сознания, без которых вся эмпирическая действительность рассыпается на бесконечное множество дискретных и потому в смысловом отношении не связанных между собой вещей.

Особенно важно отметить то, что всякая вещь, имеющая хождение в человеческом обществе (а другого общества мы не знаем), всегда есть тот или иной сгусток человеческих отношений, хотя сама по себе, в отвлеченном смысле, она есть субстанция, независимая от человека. Все, например, с чем мы имеем дело в быту (дом, комната, шкаф, стол, стул, посуда), когда-то было сырым материалом дерева, камней, минералов, химических элементов. Но все это когда-то кем-то как-то для чего-то и для кого-то было привезено на фабрику или завод, в какую-нибудь мастерскую или лабораторию, было привезено на рынок, было продано или куплено, вошло в человеческий быт, разрушалось и восстанавливалось, служило орудием для домашнего хозяйства, для общественного пользования и для государственного учреждения. Словом, нет такой вещи, которая не была бы сгустком человеческих отношений, то есть, другими словами, тем или другим символом этих отношений.

Но даже и явления природы, не изготовленные и не оформленные человеком, а существующие до всякого человека и без его трудовых усилий, все это звездное небо, земная атмосфера и три царства природы, все равно вос-

принимаются человеком и используются им в зависимости от его исторического развития, социального положения и общественной значимости. Одним способом воспринимаем мы звездное небо теперь, другим образом понимали его сто или двести лет назад, а еще иначе — две или три тысячи лет назад. От чего же зависят все эти картины мироздания? Все они суть разные символы человеческой культуры, то есть опять-таки символы в качестве сгустков человеческих отношений данного времени и данного места.

Тут, однако, не нужно увлекаться символикой настолько, чтобы отрицать объективное существование самих вещей независимо от их преломления в человеческом сознании, как известного рода сгустков человеческих отношений. В истории мысли было очень много такого рода символистов, которые на путях увлечения символикой забывали о вещах и материи, существующих вне и независимо от человеческого сознания. Однако этот путь символических представлений уже давно преодолен современным передовым сознанием человечества, и опровергать его слишком самонадеянную исключительность и абсолютность мы не считаем даже обязательным и необходимым. Его ложность и без этого свидетельствует сама о себе при первом же прикосновении к нему здравого смысла.

Итак, природа, общество и весь мир, чем они глубже воспринимаются и изучаются человеком, тем более паопляются разнообразными символами, получают разнообразные символические функции, хотя сами по себе и объективно они вовсе не являются только нашими символами. При этом здесь мы вовсе не имеем в виду обязательно ученых, философов, художников и вообще тех, для которых мышление и творчество стало духовной профессией. Необходимо категорически утверждать, что без использования символических функций сознания и мышления невозможно вообще никакое осмысленное сознание вещей, как бы оно примитивно ни было.

7. *Человечески-выразительные символы.* Из указанных только что предметов природы и общества особенное значение имеет, конечно, человек и свойственная ему чисто человеческая символика. Прежде всего, человек вольно или невольно выражает внешним образом свое внутреннее состояние, так что его внешность в той или иной мере всегда символична для его внутреннего состояния. Люди краснеют в моменты переживания стыда, гнева и всякого рода страстей или эмоций. Они бледнеют от страха и ужа-

са, синеют от холода, бледнеют, желтеют и чернеют от болезней. Моральные тенденции, если не приняты серьезные противомеры, обычно тоже выражаются в разных физических символах. Скромные говорят нормальным голосом, не очень его повышая и не очень понижая, внешне ведут себя сдержанно, не задирают носа, не сжимают кулаков, не бранятся и не ругаются, разговаривают приветливо и предупредительно. Нахалы часто повышают голос или неестественно его понижают, перебивают слова своего собеседника, выражают свое превосходство или презрение к другим, кричат, орут, визжат, пищат, лают. Однако и независимо от психического состояния имеется бесконечное количество разных символов характера, этнографический, антропологический и географический.

Физические особенности человеческого организма изучаются многими науками в качестве признаков той или иной массовой принадлежности. Люди обладают разным цветом кожи, разным строением черепа, рук и ног, разрезом глаз, строением носа. Существуют носы греческие, римские, еврейские, славянские, армянские, грузинские. Все эти особенности человеческого организма достаточно подробно изучаются в антропологии, этнографии и географии. Для нас здесь важно только то, что всякий такой физический признак не есть просто признак или свойство, который имел бы значение сам по себе или имел случайное происхождение. Все это — бесконечно разнообразные символы той или другой человеческой общности, несущие с собой огромную смысловую нагрузку, изучаемую в специальных науках.

8. *Идеологические и побудительные символы.* Их стоит выделить в отдельную группу потому, что большинство из вышеназванных символов обладает теоретическим характером, в то время как идеологические символы не только предполагают ту или иную теорию или идею, но и практическое их осуществление и, что особенно важно, общественное назначение. Идеал, девиз, плач, проект, программа, решение, постановление, лозунг, призыв, воззвание, пропаганда, агитация, афиша, плакат, пароль, кличка, указ, приказ, команда, закон, конституция, делегат, посол, парламентар — все подобного рода понятия являются не просто теоретически построенными идеями, имеющими абстрактное назначение, но это такого рода идеи и понятия, которые насыщены и заряжены большой практической силой и с точки зрения логики тоже являются символами, поскольку каждая такая конструкция есть порождающий

принцип общественного действия и метод осуществления бесконечного ряда общественно-исторических фактов.

9. *Внешне-технический символ.* Этот тип символа, несмотря на свой прикладной и подсобный характер, обладает всеми чертами того общего символа, который мы формулировали в предыдущем. А именно он, прежде всего, является принципом осуществления ряда действий и, лучше сказать, бесконечного ряда действий. Такого рода символ имеет много разных подвидов, из которых укажем на два. Имеются подражательные и нейтральные (или диспаратные) по своему содержанию символы — знаки.

Движение дирижера или изображение полевых работ в танце — примеры подражательно внешне-технических символов, хотя здесь внешне-техническая структура соединена уже с художественной структурой. Движения дирижера являются символическими знаками исполняемого музыкального произведения. Подобного рода символов-знаков бесчисленное количество в бытовой жизни, так же как и нейтральных. Таковы: жезл милиционера, управляющего уличным движением, его же свисток, как знак какого-нибудь уличного события или движения; фары и гудки автомашин, колокол пожарной машины; сирена, как знак воздушной тревоги во время войны, звонок в начале или в конце занятий; белый флаг, как знак перемирия, фабрично-заводские гудки; аплодисменты и соответствующие голоса или крики при одобрении происходящего, а также при его порицании — свист, топот ногами и разные другие подобного рода голоса или крики; снятие шляпы при встрече или прощании, поклоны, рукопожатия, реверансы, пристукивание каблуками, звяканье шпорами у военных старого времени, поцелуи, а также целование мужчинами руки у дам для этикета; цветы в разные значительные моменты жизни (рождение ребенка, годовщина дня рождения, бракосочетание, выступление крупных деятелей в разных областях жизни, всякого рода праздники и приветствия, начало и конец всякого рода предприятий или мероприятий, успех и достижение в разных областях, юбилеи, смерть и погребение); выкрики продавцов или старьевщиков; буквы и др. символы, как знаки звуков или речи вообще (между прочим, когда говорят о символической логике, то имеют в виду именно такие символы в простейшем внешне-техническом смысле, желая обозначить логические процессы при помощи букв или других знаков); буквы и другие знаки, как обозначения математических величин или действий над ними, безмолвный

кивок головой, как знак утверждения или отрицания; разные звуки вроде звонка или голоса кукушки, издаваемые часами для указания на соответствующий момент времени; военные салюты и отдавание чести военнослужащими, свирели пастухов, звонки у парадного входа или в деловых кабинетах, позывные радио; «цып-цып», «гуль-гуль», «куть-куть», «кис-кис», «брысь» и прочие междометия, как знаки обращения с животными.

Относительно всех этих бесконечно разнообразных символов, которые мы назвали внешне-техническими, необходимо заметить, что они отнюдь не обладают какой-нибудь постоянной и неподвижной значимостью, но в зависимости от обстановки приобретают то более внешнее, то более внутреннее содержание. Можно даже сказать, что между внешним обозначением предмета, которое, в нашем смысле слова, даже вовсе не является символом, а только внешним и случайным знаком, и между самыми настоящими символами крайнего смыслового наполнения и напряжения существует непрерывная линия развития, в которой почти всегда можно наметить бесконечно разнообразные промежуточные звенья. Однако это уже относится к области конкретного изучения символических функций в конкретной общественно-исторической и личной обстановке, в контексте специальной ситуации данного момента, которую заранее даже трудно себе представить и тем более формулировать.

ГЛАВА V

Диалектика символа и его познавательное значение

1. *Диалектика символа.* Все указанные выше отдельные черты символики получают свою настоящую значимость только при условии их диалектического понимания. Во всяком символе есть идейная сторона и образная сторона. Тем не менее всякий символ есть нечто целое и неделимое. Это значит, что его идейность и его образность тоже сливаются в нечто единое и нераздельное. Идейная образность или образная идейность есть нечто третье в сравнении с идеей и образом, нечто новое и оригинальное, уже не делимое на идею и на образ. Овладеть этим синтезом можно только при помощи диалектического учения о совпадении противоположностей, но это только символ первой степени, где идея и образ имеют имманентное и поэтому самостоятельное значение.

Символ, далее, есть смысловая общность, которая является принципом получения бесконечного ряда относящихся к ней единичностей. Но общее не есть единичное, и единичное не есть общее. Как же возможно их объединение, да еще такое, которое указывает на появление бесконечного ряда частных? Здесь тоже только единство противоположностей может достаточно ясно и убедительно показать возникновение бесконечного ряда единичностей. Не только становление самих единичностей, но и каждая отдельно взятая единичность объяснимы в данном случае только при помощи принципа единства и борьбы противоположностей. Здесь мы имеем дело со второй степенью символа, когда символ указывает не на самого себя, но на нечто иное, чем сам он не является.

Наконец, только диалектически можно понять и вообще отношение символа предмета к самому предмету. Ведь

для того, чтобы был символ предмета, необходимо, чтобы существовал сам предмет; и поэтому не предмет есть отражение и порождение символа, но символ есть отражение и порождение предмета. Так, по крайней мере, нужно думать с точки зрения диалектического материализма. Если отсутствует предмет, то отсутствует и его символ, или это есть символ неизвестно чего. С другой стороны, однако, мы все время говорили, что именно символ есть принцип порождения действительности, что именно в принципе заложена возможность возникновения бесконечного ряда единичных проявлений той общности, из которой состоит символ.

Как это понять? Это понять можно только так: отраженная в понятии действительность представлена в нем настолько глубоко и всесторонне, что она захватывает и ее внутренние, более важные и основные стороны, и ее внешние стороны, менее важные, более случайные и всецело зависящие от внутренних сторон. Такое насыщенное смысловым образом понятие не только является большим смысловым обобщением, но содержит в себе также и закон появления всех частных и единичностей данного рода. Поэтому на первый взгляд и кажется, что понятие символа как будто бы что-то из себя порождает, как будто бы определяет собою самое действительность. На самом же деле здесь самая обыкновенная диалектика понятия предмета и самого предмета.

Понятие предмета отражает предмет; но если оно достаточно глубоко и разработано, то оно воздействует обратно на действительность и даже ее переделывает. Действительность для того и порождает из себя понятие о себе, чтобы при помощи этого понятия развиваться дальше. Поэтому происхождение символа и его окончательная роль — только объективны, а его субъективная отраженность есть явление служебное, для бесконечного развития самой же объективной действительности. Этот переход абстрактного понятия к практике есть уже символ третьей степени, а творческое переделывание действительности при помощи диалектически разработанных понятий создает символику еще четвертой степени.

У многих далеко еще остается непреодоленной такая оценка понятия, которая сводит его только на абстрактное обобщение. Ленин, рисуя познавательный процесс, исходил из «живого созерцания» и тоже приходил к «абстрактному мышлению». Однако этим познавательный процесс у него отнюдь не кончался. Абстрактное мышление долж-

но было перейти к практике; и только тогда оно, по Ленину, получало свою настоящую обработку*. Следовательно, момент практики, по Ленину, входит в самое определение понятия. «Вся человеческая практика должна войти в полное «определение» предмета и как критерий истины и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку»**.

Знаменитое ленинское рассуждение о таком простейшем предмете, как стакан, нужно особенно нам иметь в виду, когда мы говорим о диалектике символа. В своем блестящем рассуждении об определении понятий Ленин прямо утверждает, что стакан отнюдь не делится на свои отдельные признаки и качества, не является их механической суммой, но представляет собой нечто новое, без которого и отдельные свойства теряют всякий свой смысл. Ленин пишет: «Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвления». Далее Ленин тут же требует рассмотрения данного предмета в его неизменном движении и развитии. О практической предназначенности каждого научного понятия мы только что говорили. Наконец, по Ленину, абстрактной истины нет, и всякая истина всегда конкретна***. Все эти мысли Ленина должны быть применены к понятию символа, который не сводится на отдельные признаки и является чем-то неохватным и на первый взгляд как бы абстрактным, хотя он всегда конкретно проявляется в отдельных вещах, свойствах и качествах и только в них существует, и который находится в вечном движении и изменении.

2. *Познавательное значение символа.* Отсюда становится ясной также и огромная познавательная роль символики. Без превращения наших научно-философских понятий в символ мы вообще не могли бы обладать совершенными понятиями, способными переделывать действительность. Без использования символики искусство превратилось бы в неподвижную и самодовлеющую, достаточно мертвую действительность, не имеющую никакого объективного и тем более воспитательного значения. Никакая человеческая жизнь, ни идейная, ни бытовая, повседневная, невозмож-

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 152—153.

** Там же, т. 42, стр. 90.

*** См. там же, стр. 289—290.

на без символов, которыми мы пользуемся ежеминутно, так как всякая жизнь всегда есть движение и стремление и несет на себе как нагрузку прошлого, так и заряженность для осуществления будущего. А это значит, что каждая вещь по самой своей природе символична.

По поводу всего вышесказанного можно спросить: зачем же нужны символы для познания, если имеются чувственные ощущения, представления и понятия? Разве их недостаточно? И не имеет ли в виду теория символа вообще игнорировать и аннулировать эти общепризнанные конструкции человеческого мышления и познания? На все подобного рода вопросы теория символа дает самый категорический ответ: общепризнанные конструкции человеческого познания и мышления не только не аннулируются теорией символа, но, наоборот, ею предполагаются и только возводятся на более высокую ступень развития.

Чувственное ощущение во всех случаях является основой познания. Но, взятое само по себе, оно слепо, случайно, хаотично и свойственно даже животным, лишенным мыслящего разума. Чувственные образы и представления являются уже гораздо более тонким орудием познания, поскольку при их помощи человек относится уже более или менее сознательно к чувственным ощущениям. Когда познание дошло до степени понятия, оно осознает уже и самые представления, вносит в них порядок, оформляет и обобщает их, тем самым возводя познание и мышление на еще более высокую ступень. Однако основной недостаток всех этих конструкций сознания заключается в том, что они слишком близко связаны с отражаемой ими действительностью и носят исключительно отобразительный характер. Они попросту слишком созерцательны.

Действительность, однако, не есть отражение чего-то другого, так как ничего другого, кроме нее, и вообще не существует. Она отражается сама в себе, сама собою порождая царящие в ней отношения и сама движет собою, поскольку всякие двигатели, если они существуют, тоже являются моментом самой же действительности. Поэтому понятие, если только оно всерьез отражает действительность в ее полноте, тоже должно обладать своим собственным самодвижением, тоже должно нечто создавать, определять и оформлять. Если на самом деле понятие есть орудие познания, этот его орудийный характер должен сказаться на самой его структуре. Понятие не только отображает действительность, но является также и методом ориентации в ней, методом ее распознавания, принципом пре-

вращения ее для человека из плохо создаваемого или даже совсем не тронутого никаким познанием хаоса в расчлененный и познаваемый космос. Кроме того, подлинное понятие должно быть поэтому и методом переделывания действительности, законом ее нового упорядочения для новых, уже чисто человеческих целей.

Вот тут-то и возникает необходимость конструировать соответствующий элемент в самой структуре понятия, чтобы оно стало той рукой, которая переделывает действительность, тем инструментом, который охватывает отдельные ее элементы, по-новому их комбинирует и направляет по новому назначению. Символ во всех областях человеческого сознания и является этим инструментом, этим планом, проектом или программой управления действительности. Далеко не все научные дисциплины обладают такими понятиями высокой и совершенной разработки. Но, по крайней мере в математике, уже давно формируются такие процессы закономерного разложения той или другой величины или функции в бесконечный ряд.

Искусство также обладает столь высокими художественными образами, цель которых заключается не только в том, чтобы быть самодовлеющим предметом бескорыстного удовольствия, но и быть орудиями ориентации человека в безбрежном море действительности, а также инструментом для ее творческого переделывания. «Энеида» Вергилия, «Божественная комедия» Данте, трагедии Шекспира и Шиллера, вторая часть «Фауста» Гёте, поэмы и драмы Байрона и прочих романтиков, «Медный всадник» Пушкина, «Мцыри» и «Демон» Лермонтова, «Легенда о великом инквизиторе» Достоевского, музыкальные драмы Р. Вагнера, Мусоргского и Римского-Корсакова, музыкальные поэмы и симфонии Скрябина, «Буревестник» Горького — все эти и необозримое множество других художественных произведений с начала до конца полны самыми разнообразными символами. Эти символы, насыщенные огромной общественно-политической и даже вообще социально-исторической силой, являются либо пророчеством, либо подведением итогов величайших человеческих катастроф и демонстрируют собою тончайшие и острейшие инструменты для ориентации в этих катастрофах, а также и методы их преодоления. Никакая мертвая система понятий, даже самых общих и самых глубоких, а также никакая система художественных образов, преследующая только цели самодовлеющего созерцания и символически не зовущая ни к какой другой действительности и ни к какому ее преобра-

зованию, — такие художественные образы являются искусством слабым, недостаточным, односторонним, если не прямо плохим, — не могут создать подлинного реалистического произведения искусства. Но даже и такое недостаточное искусство все равно не обходится без символизации, а только ограничивает ее проблемами имманентного соотношения образности и идейности и не выходит на широкую дорогу анализа отношений между идейной образностью действительности и самой действительностью. Другими словами, также и отношение практически целенаправленного мышления к действительности и практике, или, что то же, отношение символа к тому, что символизируется, только и можно понять как единство и борьбу противоположностей, то есть только и можно понять диалектически.

ГЛАВА VI

Многомерность символа в его системном отношении к логике жизни

Сейчас мы хотели бы несколько углубиться в памеченную у нас познавательную направленность всякого символа.

1. *Невозможность прямого гипостазирования диалектических категорий.* Подлинная диалектика заключается не в том или, вернее, не только в том, что мы хорошо различаем понятия и хорошо умеем их соединять; она заключается в том, чтобы при переходе от категорий к жизни мы не прямо гипостазировали, не прямо овеществляли наши диалектические категории, но умели наблюдать и формулировать их взаимное переплетение в жизни, их то большее, то меньшее приближение друг к другу, их бесконечно близкое соприкосновение в жизни вплоть до их полного слияния. Надо уметь резко противопоставлять символ, аллегорию, эмблему, метафору, тип и вообще художественный образ. Без этих строгих разграничений мы совершенно не разберемся в том, что представляет собою конкретная история и жизнь всякого художественного образа, да и всякого логического понятия. И тем не менее только в редких случаях исследователи дают такого рода конструкции, которые тоже более или менее ярко проводят это противопоставление. Чаще всего установленные нами теоретические категории фактически очень близко подходят одна к другой, часто оказываются трудно различимыми и сливаются в одно нераздельное целое. Однако нет большей радости для теоретика, чем та, когда он с этим сталкивается в жизни и в искусстве. Ведь это не значит, что он забывает свои теоретические категории в анализах жизни. Наоборот, только они и помогают разобраться в конкретной жизни художественного произведения; только они и являются условием понимания того, из чего состоит жизнь, и как именно категории, установленные в мысли, факти-

чески перемешиваются и сливаются в живом историческом процессе.

2. *Многомерность всякого реально-исторического символа.* Однако из этого разнообразия и многосложности реальной жизни вытекает такое же разнообразие и многосложность всякого реально-исторического символа, если он привлекается не только для иллюстрации теории семантических структур, но и берется в своей самостоятельной целостности. Действительно, если жизнь есть непрерывное становление, прерываемое прерывными и узловыми точками, то это значит, что также и символ этой жизни должен иметь достаточно гибкую структуру, чтобы охватить все стороны исторического процесса. В предыдущем мы все время настаивали на том, что символ является такой специфической категорией, которую ни в коем случае нельзя путать с соседними, хотя часто и весьма близкими с ней категориями. Теперь же, укрепившись на этой позиции достаточно прочно и твердо, мы обязательно должны изучить и всевозможные формы слияния символа с этими соседними категориями. Если всерьез толковать символ как функцию действительности, и прежде всего — как ее отражение, если символ толковать как обратное отражение в действительности, становящейся в силу этого не слепым хаосом, но расчлененно и творчески подвижной действительностью, то, само собой разумеется, чисто логически отточенная категория символа только в редчайших случаях будет получать для себя объективно-реальную значимость. В подавляющем большинстве случаев символ, если его заимствовать из реально-исторической практики, одновременно является и аллегорией, и типом жизни, и мифом, повествующим о глубинах жизни, и вполне бескорыстной и самодовлеющей художественной практикой, причем все эти структурно-семантические категории обычно смешиваются в причудливом виде и каждый раз требуют специального анализа.

Эту особенность всякого живого символа мы называем его *многомерностью*, которая является у нас, таким образом, слиянием разнообразных структурно-семантических категорий в одно нераздельное целое. Только в таком своем виде символ жизни может обращать на себя ее логику развития, и только в таком виде символ может сохранить за собой свою реально-познавательную значимость. На ряде примеров мы сейчас убедимся в этом наглядно.

3. *Античность (Гесиод и Платон).* В «Теогонии» Гесиода (674—720) в тонах значительных и даже величествен-

ных изображается борьба олимпийцев и титанов, так называемая титаномахия. Если принять во внимание фигурирующие здесь художественные образы, то перед нами откроется картина, достойная вполне самодовлеющего и жизненно-незаинтересованного, к тому же весьма красиво поданного предмета. Однако ясно, что титаномахия символизирует собою борьбу слепых, доморальных, чисто природных стихий (это и есть титаны) с разумно-волевой и повсюду упорядочивающей человеческой силой (в предельном обобщении это — олимпийцы во главе с Зевсом). В результате победы разумно-волевой силы пад стихийно-слепым хаосом жизни получает свое начало разумный, вполне упорядоченный и закономерный космос. Следовательно, титаномахия у Гесиода не просто далекая от жизни, интересная лишь сама по себе картина. Она — символ упорядочения всего космоса, и Зевс становится его порождающей моделью. Следовательно, это уже символ второй степени. Но так как здесь мыслятся бесконечные подвиги Зевсова потомства на земле, да и самих богов, продолжающих дело Зевса на земле, то перед нами символ и третьей и четвертой степени. Кроме того, ясно, что здесь мы имеем дело с мифами, и символические ряды возникают именно в области мифологии. Наконец, дело не обходится и без аллегории, поскольку тезис о могуществе Зевса формулируется здесь при помощи такой картины, которую вполне можно назвать также и иллюстрацией этого тезиса. Таковы же у Гесиода (там же, 720—819) синтетические картины глубочайшего подземного Тартара, в котором залегают все концы и начала и где без снижения символической мифологии мы находим еще более сильный аллегоризм, а также и картины борьбы Зевса с Тифоем, так называемые *тифонии* (там же, 820—868). Все это — потрясающие картины космических переворотов, где художественный образ весьма трудно отделить и от символа, и от мифа, и от аллегии.

Таким образом, символизм Гесиода весьма ощутительно многомерен, причем исключение хотя бы одной из фигурирующих здесь структурно-семаптических категорий в корне разрушило бы всю эту роскошную образность Гесиода и поколебало бы ее глубокую познавательную значимость.

В «Пире» Платона содержится семь речей об Эросе, боге любви, участников пира тоже с интенсивным применением синтетического метода символизма, мифологии, аллегоризма и чистой художественности. Но особенно это пужно ска-

зять о речи Сократа («Пир» 199 с — 212 с), где Эрос трактуется как вечный синтез богатства и бедности, как вечное стремление к красоте и к порождению физического и духовного потомства для бессмертного существования под руководством вечной и неподвижной идеи красоты. В «Федре» душа рисуется в виде колесницы с возницей — разумом и двумя конями, разумно-волевым и беспорядочно-аффективным. В X книге «Государства» Платона (614 в — 618 в) содержится знаменитый рассказ Эра о строении космоса: световой столб посередине, земля посередине этого столба, восемь небесных сфер вокруг этого столба как диаметра, столб этот зажат между коленями Необходимости, а еще выше царствуют богини судьбы; поющие Сирены на каждом из концентрических кругов космоса; и, наконец, все учение о потусторонних наградах и наказаниях для душ с их вечным круговоротом. Все эти платоновские образы Эроса, Судьбы, колесницы душ и структуры космоса в связи с теорией перевоплощения душ, все это есть замечательный образец художественного, философско-символического, мифологического и аллегорического творчества.

Более подробный комментарий к этим текстам Платона, конечно, без особого труда мог бы различить и противопоставить все эти употребленные Платоном методы структурно-семантического мышления. Однако никакой анализ, ни философский, ни филологический, не может закрыть от нас общей синтетической картины платоновского творчества, которую нужно и анализировать на составляющие ее элементы и уметь синтезировать в одно нераздельное целое. При этом вечное движение и стремление, в которое переходят платоновские идеи, являются прекрасным образцом применения понятия символа именно в нашем смысле слова, то есть в виде функций, разлагаемых в бесконечные ряды, или в виде порождающих моделей. Эрос есть вечное становление, но — под руководством неподвижной идеи красоты. Круговорот душ тоже есть вечное движение и стремление, но по законам судьбы. Литературоведчески и философски везде тут перед нами разложение разнообразных функций в бесконечные ряды.

4. *Данте и Гёте*. Бездонный кладезь символики — это «Божественная комедия» Данте. О символизме Данте писалось и пишется много разных исследований. Мы приведем только два примера.

В начале этого произведения («Ад» I, ст. 2—60) Данте изображает себя заблудившимся в темном лесу, который является для него символом или аллегорией хаоса челове-

ческой жизни. В этом сумрачном лесу он встречается трех зверей: пантеру, которая является для него символом лжи, предательства и сладострастия; льва — символ гордости и насилия; и волчицу — символ алчности и себялюбия. Что перед нами здесь ярко художественные образы, об этом свидетельствует их яркая и пестрая раскраска. Что перед нами здесь также и символы, это ясно из тех бесконечных перспектив, которые порождает каждый такой образ и к преодолению которых Данте стремится. А что тут перед нами также и аллегория, это ясно само собой, потому что дело здесь не в картине самих зверей, но в отвлеченном представлении разных пороков. Итак, перед нами органическое слияние художественности, символики, аллегоризма и мифологии.

В мировой литературе только очень редко можно встретить этот художественный синтетизм, созданный у Данте в «Чистилище» (XXIX 82—154). Здесь рисуется мистическая процессия в качестве символа церкви. Вначале идут двадцать четыре маститых старца, символизирующие собой 24 книги Ветхого завета, далее шествуют: четыре крылатых зверя, усеянных глазами, — символ четырех Евангелий; колесница, везомая Грифоном, то есть львом с орлиными крыльями и орлиной головой, символом Христа; три женщины у правого колеса, символизирующие собою три добродетели, — алая (Любовь), зеленая (Надежда), белая (Вера); четыре женщины у левого колеса, то есть естественные добродетели, причем у Мудрости три глаза для познания прошлого, настоящего и будущего; два старца — это книги «Деяния апостолов» и «Послания апостола Павла»; четыре смиренных — «Послания» апостолов Иакова, Петра, Иоанна и Иуды; одинокий старец — «Апокалипсис»; семь знамен — семь светильников, сошедших со звездного неба.

Все эти и подобные им образы, включая Беатриче па колеснице, можно и нужно расчленять с точки зрения тех структурно-семантических методов, которыми Данте пользуется для их конструирования. Но ясно, что здесь перед нами единая и нераздельная картина. Вполне ясной оказывается здесь как многомерная символика, так и ее слитность в одно нераздельное целое.

Весь «Фауст» Гёте, если остановиться на одной из возможных его интерпретаций, есть оправдание и апофеоз вечных стремлений человека к высшим идеалам, несмотря на все падения, грехи и даже преступления, которые человек совершает на путях этого вечного стремления. Об

этом только и говорит «пролог на небесах» этой трагедии, об этом также только и говорит весь ее эпилог. Синтетический характер всех этих образов до того очевиден, что едва ли даже нуждается в комментарии.

Относительно этих знаменитых творений Данте и Гёте необходимо сказать, что теория символа как общности, разлагаемой в бесконечный ряд или как порождающей модели, на них ощущается особенно ярко. То и другое произведение является символом человеческой жизни, правда, в совершенно разных ее пониманиях, и против этого не сможет возразить никакой скептик. Однако исследование обнаруживает, что эти основные символы жизни развертываются здесь в бесконечный ряд образов, то более, то менее близких один к другому и стремящихся к совершенно ясно сформулированному пределу. Этот бесконечный ряд, в который разлагается основная функция жизни, то есть основное ее понимание, представлен в обоих произведениях как имманентно, то есть в виде символов первой степени, так и с переходом в бесконечные дали. Имманентная символика в ее последовательном развитии обследуется уже в традиционных работах по Данте и Гёте. Но и уход основного символа в бесконечные дали также понятен в обоих произведениях, поскольку эти последние претендуют на философию всей космической и человеческой жизни вообще. Это разложение в бесконечный ряд особенно ярко заметно в «Фаусте», потому что его основная идея, оправдание человеческих стремлений, уже во всяком случае предполагает стремление как уходящее вдаль и возникающее все с новой и новой силой стремление, каждый раз выражаемое при помощи того или иного художественного образа. Оба великих произведения только и можно охватить при помощи теории символа как бесконечно порождающей модели, и при более подробном анализе это можно было бы обнаружить и доказать на всяком мельчайшем моменте их сюжетного развития. Уже по одному этому символику Данте и Гёте нужно считать многомерной, не говоря уже о наличии здесь как аллегорических, так и типологических конструкций.

Коснемся теперь двух-трех примеров на художественную символику, в которой уже нет никакой мифологии, а если и есть какая-нибудь аллегория, то только в самом зачаточном виде. Напомним, что символика первой степени есть символика имманентная самому художественному образу; и есть символика второй степени, которая далеко уходит за пределы данной художественной образности и

строит бесконечный ряд вполне инородных перевоплощений.

5. *Тургенев и Некрасов*. Остановимся на изображении песни Якова в рассказе Тургенева «Певцы». Здесь, как и во всяком художественном образе, строится определенный функциональный ряд, прежде всего в имманентном смысле слова. Но писатель всю эту имманентную образность наделил такими уходящими вдаль восторгами, которые в той или иной мере присутствуют в каждом члене уже имманентного ряда.

Характерно уже самое вступление этой картины, где рисуется бледное лицо Якова и его глаза, мерцающие сквозь опущенные ресницы. Далее начинается изображение этого художественно-символического ряда; слабый и неровный звук голоса Якова в начале пения, за этим «звенящим» и «трепещущим» звуком — другой, «более твердый и протяжный»; постепенное назревание и разгорячение заунывной песни; растущее упоение исполнителя и отдавание им себя самого во власть этого счастья от пения; сравнение Якова с чайкой и с бодрым пловцом, поднимаемым волпами; закипание слез на сердце у слушателей Якова и сдержанный плач жены Николая Ивановича, припавшей грудью к окну; новый взрыв вдохновения у Якова и внезапное окончание песни на очень высокой ноте; всеобщее молчание слушателей после окончания песни и ясность победы Якова в его состязании с другим певцом.

Символом, который разлагается здесь в ряд весьма ярких величин, является песня Якова. Однако сам же писатель весьма выразительно подчеркивает ее художественно-стабилизирующую символику: «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо-широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль». Это — символика именно в нашем смысле слова, то есть в смысле бесконечно-порождающей модели. Но эта художественная модель является не просто отвлеченным принципом разложения в художественный ряд. Это постепенное разложение в ряд стремится к своему пределу, который у писателя обрисован так: «Русская правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны». Таким образом, подлинным символом является здесь не просто песня какого-то певца, но именно *русская правдивая душа*. Она-то и представлена здесь в виде художественности, уходящей в бесконечную даль. Заметим, что во всем этом рассказе Тургенева нет ни малейшей мифологии и

очень слабо представлен аллегорический и типологический момент.

Интересно соотношение символа, мифа и художественного образа в «Железной дороге» Некрасова. Начинается это произведение с картины природы, которая, казалось бы, обладает самостоятельным художественным характером и не указывает ни на какой символ или миф. Однако тут же выступает внушительная фигура царя-голода, который уж во всяком случае не есть ни аллегория, ни олицетворение абстрактного понятия, ни только метафора, ни только художественный образ, который бы действовал на читателей как предмет самодовлеющего и совершенно бескорыстного содержания. Нет, дело вовсе не только в художественном созерцании. Уже всякий, даже теоретически неподготовленный читатель чувствует здесь весьма интенсивный символ народной нужды, заставляющей идти мирные народные массы на непосильную работу.

Но, пожалуй, еще сильнее символ заключен в образе тех покойников, которые тоже когда-то шли из-за голода на непосильную работу и погибли в нужде и от нечеловеческой эксплуатации их для построения железной дороги. Они говорят:

...В ночь эту лунную,
Любо нам видеть свой труд!
Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролись с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.
Грабили нас грамотей-десятники,
Секло начальство, давила нужда...
Все претерпели мы, божики ратники,
Мирные дети труда.
Братья! Вы наши плоды пожинаете!
Нам же в земле истлевать суждено.
Все ли нас, бедных, добром поминаете
Или забыли давно?..

Было бы весьма оскорбительно не только для Некрасова, но и для всех защитников нечеловечески эксплуатируемых трудящихся, если бы мы в подобного рода стихах находили чистую художественность, рассчитанную на ни в каком смысле не заинтересованное, а только вполне самодовлеющее любованье красивыми предметами. Поскольку во все эти образы Некрасов вложил огромную агитационную силу, ясно, что здесь перед нами отнюдь не просто художественные образы, а символические художественные образы.

Но мало и этого. Здесь символ, несомненно, достигает у

Некрасова уже степени мифа. Разговаривающие и агитирующие покойники — это уже миф. При этом здесь интереснее всего то, что сам-то Некрасов едва ли верит в эти мифы в буквальном смысле слова. Эти мифы выступают здесь уже в художественной обработке. И будучи с самого начала ни аллегорией, ни типическими образами, ни просто художественными изображениями, они в своем вторичном и окончательном виде, несомненно, уже оказались художественными образами. Поэтому художественные образы здесь, построенные в виде символических мифов, приобретают свою художественность только при условии своей символично-мифологической значимости. Ведь даже если Некрасов и не верит здесь в буквальную мифологию, то уж во всяком случае он верит в правдивость своего изображения угнетенных трудящихся, так что символично-художественная сущность его изображения, даже став художественным произведением, отнюдь не теряет своей символично-мифологической значимости, то есть в значительной мере не теряет и своей буквальности. Художественная сторона явилась только методом подачи некоторого известного содержания, но само-то содержание здесь вполне остается и символическим и мифологическим, хотя и не буквальным, не грубо-вещественным.

Ясно также, что это и не аллегория, поскольку художественная сторона здесь не вторична и не приводится только ради примера, а вполне первична и является единственным предметом изображения и толкования. Это и не изображение типов, поскольку тип, взятый в чистом виде, не агитирует против чего-нибудь или в защиту чего-нибудь, а только отражает и бесстрастно обобщает действительность. В «Железной дороге» Некрасова меньше всего жизненно-го бесстрастия.

На приведенных образах из Тургенева и Некрасова, хорошо знакомых каждому еще по школе, нетрудно понять как главенство в них основного символического метода, так и возможность нахождения здесь других структурно-семантических категорий. Конечно, ничто не мешает рассматривать изображенный у Некрасова подневольный и рабский труд типологически и когда белорус в этом произведении окажется просто типом человека, обремененного непосильным, изнуряющим трудом. И это будет тип в том смысле, как мы его обрисовали выше, в своем месте, то есть он тоже будет некоторым образом входить в общую символическую картину «Железной дороги». Но понимать белоруса только так было бы весьма обидно и оскорбитель-

но для Некрасова. Это вовсе не просто тип, зарисованный в результате бесстрастного обобщения жизни. Это — ключ, зов и совершенно определенная общественно-политическая агитация. Если угодно, можно в этом белорусе находить и некоторого рода аллегория пепосильного рабского труда. Это можно, но едва ли целесообразно. В отвлеченном смысле аллегоризм здесь, конечно, присутствует, но общая картина, которой посвящена «Железная дорога», вовсе не аллегорическая, но в первую очередь обязательно символическая. Поэтому не то чтобы другие структурно-семантические категории, кроме символа, здесь отсутствовали, они присутствуют, но все безусловно подчинены общей символической. Отсюда видно, что распознавание и формулировка разнообразных структурно-семантических категорий в каждой художественной символической — это дело весьма нелегкое и требует от литературного теоретика и критика весьма большой эстетической зоркости.

6. *Л. Толстой*. В «Войне и мире» Л. Толстого имеется изображение наступающей весны, когда Андрей Болконский ехал в рязанские имения своего сына, опекуном которого он был. Среди этой воскресающей и юной природы, между прочим, находился дуб. Этот дуб был в десять раз старше поблизости расположенных берез, «в десять раз толще и в два раза выше каждой из них». «Это был огромный, в два обхвата, дуб, с обломанными, давно видно, суками и с обломанною корой, заросшею старыми болячками.

С огромными своими неуклюжими, несимметрично-растопыренными корявыми руками и пальцами, он старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами. Только он один не хотел подчиняться обаянию весны и не хотел видеть ни весны, ни солнца. Этот корявый дуб обрисован у Толстого глубочайшим скептиком. Всем своим видом он словно говорит, что и весна, и любовь, и счастье — все это «глупый и бессмысленный обман», что другие деревья вырастают и погибают, а он как был в своем грубом и неприглядном виде, так всегда и останется. Но оказывается, что эта имманентная идейная образность, в которую писатель вложил картину своего дуба, является не чем иным, как символом жизни князя Андрея. Этот последний, всматриваясь в дуб, приходит к выводу, что, действительно, все его стремления были иллюзорными и что вся его жизнь, при внимательном и глубоком ее рассмотрении, должна закончиться прекращением всех стремлений и полной безнадёжностью каких бы то ни было начинаний подобно этому вот дубу.

В этой картине дуба нет никакой мифологии. Однако здесь нет и никакой аллегории, потому что князь Андрей приходит к мысли о полном тождестве результатов своих исканий с корявой, безнадежной картиной этого дуба и дуб здесь вовсе не аллегория жизни Андрея Болконского, поскольку эта последняя вовсе не есть отвлеченное суждение или мораль басни; но самая структура образа дуба и структура жизни Болконского — вполне тождественны. В художественном смысле единственно, что здесь налицо, — это дуб, как символ, в смысле порождающей и пришедшей к своему пределу жизненной модели князя Андрея. Исключение символики второй степени превратило бы этот дуб либо в самостоятельную картину, вне всяких сопоставлений с Андреем Болконским, либо в аллерию, которая была бы для нее совершенно несущественна. Он есть символ именно потому, что является пределом разложения в ряд бесконечных искажений князя Андрея. Однако тот, кто хочет подробно анализировать эту толстовскую картину дуба, конечно, может временно и предварительно отвлечься от всякой символики, и тогда получится у него натуралистическая картина дуба или тип этого дерева в известном его состоянии. Поскольку в аллерию мы отдельно фиксировали ее абстрактную сторону, то ведь и смысл этого символического дуба мы тоже формулируем в отвлеченном виде как картину жизни Болконского. Значит в известном смысле аллегория здесь тоже присутствует. Однако вся эта картина дуба настолько пропизана символикой, что могущие здесь быть найденными и сформулированными другие структурно-семантические категории перекрыты в данном случае символикой настолько, что имеют уже третьестепенное значение, хотя системно они и продолжают быть связанными с основной символикой дуба.

7. *Достоевский*. Творчество Ф. Достоевского все пронизано глубокими символическими образами, которые у нас еще далеко не сведены воедино. Достаточно указать хотя бы на сны Свидригайлова, припадок князя Мышкина или кошмары Ивана Карамазова. Однако по крайней мере об одном символе Достоевского можно говорить вполне определенно ввиду уже произведенного исследования на эту тему, которым и можно воспользоваться*.

Это — символ косых лучей заходящего солнца, которые, как показывает исследование, появляются в романах До-

* См.: С. Дурылин, Об одном символе у Достоевского. — «Достоевский». — Труды Гос. Акад. художеств. наук», М., 1928, стр. 163—198.

стоевского в самые ответственные и глубокие моменты развития действия, свидетельствуя в композиционном смысле как раз о переломном значении этих моментов. Достоевский прежде всего противопоставляет эти косые лучи заходящего солнца мрачному и злому виду старого Петербурга, который всегда переживался Достоевским как некий призрак и мутное наваждение. Этот Петербург Достоевского, конечно, тоже является символом, о котором мы сейчас скажем словами Достоевского, но не самостоятельно, а только для уяснения символа закатных солнечных лучей. «Тоска грызла меня. Было сырое туманное утро. Петербург встал злой и сердитый, как раздраженная светская дева, пожелтевшая от злости на вчерашний бал. Он был сердит с ног до головы... Он сердился так, что грустно было смотреть на его сырые огромные стены, на его мраморы, барельефы, статуи, колонны, которые как будто тоже сердились на дурную погоду, дрожали и едва сводили зуб об зуб от сырости, на обшаренный мокрый гранит тротуаров, как будто со зла растекавшийся под ногами прохожих, бледно-зеленых, суровых, что-то ужасно сердитых... Весь горизонт петербургский смотрел так кисло, так кисло. Петербург дулся. Видно было, что ему страх как хотелось сосредоточить... всю тоскливую досаду свою на каком-нибудь подвернувшемся третьем лице, поспориться, расплеваться с кем-нибудь окончательно, распечь кого-нибудь на чем свет стоит, а потом уж и самому куда-нибудь убежать с места и ни за что не стоять более в ингерманландском суровом болоте» («Петербургская летопись», 1847 г.). «Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищеты и раззолоченными палатами, отрадой сильных мира сего, в этот сумрачный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритися паром по темно-синему небу» («Подросток»). Ясно, что Петербург Достоевского есть самый настоящий символ в нашем смысле слова.

На фоне этого сумрачного призрака города постоянно и появляется у Достоевского символ косых лучей заходящего солнца. Можно сказать, у Достоевского нет ни одного романа или повести, где бы эти лучи не появлялись. Символическая нагрузка этого образа трудноописуема. С одной стороны, это символ щемящей тоски, наступающего конца и кончины, невозвратной силы и молодости, погибших надежд и бесплодных упрёков, всегда таящий, однако, в себе нечто сладостное, красиво-грустное и задумчиво-

скорбное. С другой стороны, однако, этот символ Достоевского указывает на светлое и возвышенное среди этих болот, грязи, вечно морозящего неба, злого и упрямого, сердитого города.

Страшные блуждания Раскольникова и Мышкина по этому холодному и злему городу сопровождаются этими же косыми лучами заходящего солнца. «Даже самое солнце, отлучившееся на почное время вследствие каких-то самых необходимых причин к антиподам, и спешившее было с такою приветливою улыбкою, с такою роскошной любовью расцеловаться с своим больным балованным детищем, остановилось на полдороге; с недоумением и с сожалением взглянуло на недовольного ворчуна, брюзгливого, чахлого ребенка и грустно закатилось за свинцовые тучи». Об этой страшной антитезе двух символов, уходящего чистого солнца и грязного, мрачного города-призрака, Достоевский красноречиво говорит не раз. «Только один луч, светлый и радостный, как будто выпросясь к людям, резво вылетел на миг из глубокой фиолетовой мглы, резво заиграл по крышам домов, мелькнул по мрачным отсырелым стенам, раздробился на тысячу искр в каждой капле дождя и исчез, словно обидясь своим одиночеством, — исчез, как внезапный восторг, ненароком залетевший в скептическую Славянскую душу, которого тотчас же и устыдится, и не признает она. Тотчас же распространились в Петербурге самые скучные сумерки. Был час пополудни, и городские куранты, казалось, сами не могли взять в толк, по какому праву принуждают их бить такой час в такой темпоте».

Под влиянием этого закатного солнца, пробивающегося в окна церковного купола, Ордынов («Хозяйка») «в припадке глубоко волнующей тоски и какого-то подавленного чувства»... «прислонился к стене, в самом темном углу церкви, и забылся на мгновение». В повести «Слабое сердце» — «морозно-мутная даль, вдруг заалевшая последним пурпуром кровавой зари, догоравшей на мгльном небосклоне».

В «Белых ночах» герой повести говорит: «Есть, друг мой Настенька, в моем дне один час, который я чрезвычайно люблю. Это тот самый час, когда кончаются почти всякие дела, должности и обязательства, и все спешат по домам»; и, далее, тот же герой говорит о себе в третьем лице: «Неравнодушно смотрит он на вечернюю зарю, которая медленно гаснет на холодном петербургском небе. Он теперь уже богат своею особенною жизнью; он как-то вдруг

стал богатым, и прощальный луч потухающего солнца не напрасно так весело сверкнул перед ним и вызвал из согретого сердца целый рой впечатлений».

В прологе романа «Униженные и оскорбленные» читаем: «К вечеру, перед самыми сумерками, проходил я по Вознесенскому проспекту. Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость, как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь, или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли. Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» В этом же романе молодая, измученная, пежная и прекрасная Нелли умирает в лучах заходящего солнца: «В прелестный летний вечер она попросила, чтоб подняли штору и отворили окно в ее спальне. Окно выходило в садик; она долго смотрела на густую зелень, па заходящее солнце и вдруг попросила, чтобы нас оставили одних». То же самое можно сказать о смерти Мари в «Идиоте», Лизы в «Вечном муже», брата Зосимы в «Братьях Карамазовых». В «Идиоте» офицер ругает старуху хозяйку за присвоение сю чужой миски, а она в это время умирает — на закате солнца. Вельчанинов в «Вечном муже» целует могилу своей дочери Лизы на закате солнца, отчего ему становится легче и бодрее. «Это Лиза послала мне, это она говорит со мной», подумалось ему». В «Преступлении и наказании» Раскольников после убийства старухи тоже идет по городу на закате солнца; а после его признания Соне в этом убийстве он тоже бродит по городу, причем Достоевский пишет: «Внутренняя, непрерывная тревога еще поддерживала его на ногах и в сознании, но как-то искусственно, до времени. Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенного, едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства». В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильнее начинало его мутить.

«— Вот с такими-то глупейшими, чисто физическими помощами, зависящими от какого-нибудь заката солнца, и удержишься сделать глупость. Не только что к Соне, к Дуне пойдешь,— пробормотал он с ненавистью». Собираясь повиниться в убийстве перед Сонею, он встречается с ней на

закате солнца, и на закате же солнца он целует землю на площади «с наслаждением и счастьем».

Мы не будем здесь перечислять всех многочисленных и очень ответственных мест из сочинений Достоевского, где закатные лучи солнца играют глубочайшую роль не только в поведении героев, но даже и с точки зрения композиции его романов. Тоска Ставрогина и рассказ «Хромоножки» Шатову об ее переживаниях на закате солнца в «Бесах»; закатная тоска Подростка в пансионе и видение им матери тоже в закатных лучах; «золотой век» Ставрогина в прошлом и «золотой век» будущего у Версилова, тоже озаренные закатными лучами; видение Алешей своей матери в косых лучах заходящего солнца (причем Достоевский здесь подчеркивает: «косые-то лучи и запомнил всего более»); прощание молодого Зосимы с умирающим братом, умиленное и любовное, опять-таки в косых лучах заходящего солнца, — все это свидетельствует о данном символе именно в нашем смысле слова и едва ли требует комментария. О том, что закатное солнце у Достоевского не только не исключает восходящего солнца, но и предполагает его, об этом мы читаем слова того же Зосимы в эпилоге «Братьев Карамазовых»: «Старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо юной кипучей крови наступает кроткая ясная старость! благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его — а с ними тихие, кроткие умиленные воспоминания, милые образы изо всей долгой и благословенной жизни».

Таким образом, символика у Достоевского косых лучей заходящего солнца доказана. Перед нами здесь насыщенный глубочайшими переживаниями образ, который, подобно математической функции, разлагается в бесконечный ряд своих перевоплощений, начиная от цемпящей тоски умирания и скорбного сознания о невозвратном прошлом вместе с тайно веселящей грустью, переходя через торжество и ликующую победу полуденного солнца и кончая тем же закатом, который, однако, вселяет уже примирение с жизнью, умиротворение и надежду на победопосную правду. Исключение здесь основного символа привело бы или к незаинтересованному и бескорыстному эстетическому любованию заходящим солнцем, или к его типологии, или даже к его аллегоризму. Однако совершенно ясно, что символ здесь перевешивает все эти подсобные моменты, хотя они могут быть и бывают в оценке людьми заходяще-

го солища и хотя они системно связаны здесь с основной символикой.

Скептики могут сказать, что в данном случае Достоевским руководила какая-то мистика, в настоящее время уже непонятная и ненужная. Но слово «мистика» весьма неопределенно по своему значению и уже давно превратилось у нас в ругательное междометие. Тем не менее, как бы это слово ни понимать, оно во всяком случае относится только к содержащему изученного у нас символа, но никак не к его структуре. В литературе существуют тысячи символов, по своему содержанию не имеющих ничего общего с какой-нибудь «мистикой». «Дядя Степа» С. Михалкова, несомненно, рисует нам некоторого рода смысл, но это — символ только огромного роста человека. В стихотворении Н. Грибачева «Дождь» в качестве внушительного символа изображается дождь, но это — символ только будущего урожая, и больше ничего. В стихотворении В. Солоухина «Дождь в степи» — тот же эпергичный символ, но и тут идет речь только о будущих счастливых урожаях. Особенно бросается в глаза тождество художественной структуры горьковского «Города желтого дьявола» с приведенными у нас выше символами, особенно с Петербургом Достоевского, хотя по содержанию и по авторскому мировоззрению тут почти нет ничего общего. Прежде всего этот «желтый дьявол» есть просто-напросто золото. Однако было бы нелепостью, к тому же весьма обидной для писателя, понимать здесь под этим золотом просто золото как таковое, в его чисто имманентной, идейно-образной структуре. Такое золото интересует здесь Горького меньше всего. Его интересует старый Нью-Йорк, на живописание которого с точки зрения губительного действия капитализма писатель затратил очень много всяких красок, дышащих живым сочувствием к простому человеку, глубоким трагизмом, проповедью будущих справедливых времен и грозным предупреждением служителям «желтого дьявола». Было бы глупостью называть это горьковское изображение Нью-Йорка чисто художественной картиной. Это не только картина, но это плач об униженных и оскорбленных и пабат грозного возмездия. Было бы глупо называть этого «желтого дьявола» также и аллегорией, метафорой или типической картиной. Все подобного рода характеристики выхолащивают то, что в данном образе является самым главным. Говоря вообще, они выхолащивают его идейность. Но идейность, пронизывающая данный образ, уже не является просто художественным образом, просто чистым

искусством или искусством для искусства. В распоряжении теории литературы имеется только один термин, который достаточно ясно и точно обозначает сущность данного произведения Горького. Этот термин есть «символ», так как исключить из горьковской картины Нью-Йорка всякую символику — это значит исключить ее идейность. А без этого золотого уже не станет «желтым дьяволом», Нью-Йорк превратится в натуралистическую копию, и Горький в данном случае перестанет быть Горьким.

Таким образом, разница между Петербургом Достоевского и Нью-Йорком Горького есть разница только по содержанию. Структурно же то и другое является мощной символикой. И не «мистика» сделала Петербург Достоевского символом, но — только известного рода структурное построение, вполне аналогичное структуре горьковского образа «желтого дьявола». А об аллегории или типологии, пожалуй, здесь едва ли кто-нибудь станет говорить, хотя в качестве трехстепенных элементов основного образа они, конечно, здесь присутствуют.

8. *Верхарн*. Э. Верхарн написал в 1896 году целую книгу стихов под названием «Города-спруты». Вот что мы читаем в предисловии к русскому переводу стихов Верхарна. «...об уничтожении городом всей живой красоты... рассказано в поэме «Равнина»; ею и начинается книга «Города-спруты» (1895) *:

Где прежде в золоте вечернем небосвода
Сады и светлые дома лепились вокруг,—
Там простирается на север и на юг
Бескрайность черная — прямоугольные заводы.

Образ города, обычно туманно-расплывчатый, появлялся у Верхарна и раньше («Лопдон», «Города», «Женщина в черном»). Но именно в «Городах-спрутах» Верхарн вырастает в крупнейшего поэта-урбаниста, ищущего новые пути поэтического воплощения нового содержания жизни. В гигантских символических образах этой книги возникают пестрые линии, кричащие контрасты и уродства капиталистического города с его «чудовищами» («Биржа», «Заводы», «Порт», «Торжище», «Мясная лавка»), с его утратившим человечность продажным искусством («Зрелище»); эпический размах и монументальность этих образов заставляют вспомнить грандиозные фрески городской жизни, созданные в романах Э. Золя.

* Э. В е р х а р н, Стихи, М.—Л., 1961, стр. 8—9.

Но город для поэта не только средоточие алчности, похоти, жестокой и тупой власти собственников («Статуя буржуа»); вопреки громадам вещей, порабащающим человека, здесь рождается смелая мечта, зреют идеи, трудятся умелые руки и пытливая мысль; это котел, «где ныне бродит зло», но где куется и будущее. И Верхарн вдохновенно воспеваает энергию толпы, способной подняться в могучем порыве, «чтобы сотворить и воскресить» («Восстание»), чтобы изменить лик судьбы и прорваться «к будущему», — так гласит подзаголовок прекрасной поэмы «Города и нолле», завершающей цикл «Города-спруты».

Можно ли образ этого города-спрута у Верхарна назвать предметом самодовлеющего и ни в чем не заинтересованного созерцания? Ни в коем случае. Это не имеет ничего общего с «искусством для искусства». Этот образ наполнен острейшей ненавистью к определенному рода исторической несправде, глубочайшим отвращением к ней и вдохновенным призывом бороться с этим злом, уповая на уничтожение его в будущем. Значит, образ этот берется не сам по себе, но как указание на совсем другое, как функция жизни, подлежащая разложению в бесконечный ряд всевозможных настроений, аффектов, волевого напряжения, исторических катастроф и революционных восстаний. Точно так же необходимо сказать, что это не имеет ничего общего ни с простой художественной метафорой, ни с натуралистической копией. И уж тем более тут нет ничего общего ни с мифологией, ни с религией. Город-спрут Верхарна есть именно символ, символ в прямом и точном смысле слова, такой, каким мы его пытались изобразить выше.

Здесь дан образ жизни, но не сам по себе, а вместе со своей неотвратимой и потрясающей логикой. Логика перестала здесь быть системой абстрактных категорий, а жизнь перестала быть непонятым и слепым хаосом. Нет, то и другое, жизнь и логика жизни, совпали здесь в одном, уже цельном образе, который только можно назвать символом.

О Париже как о поэтическом символе имеется двухтомное исследование П. Ситропа *. По этому поводу М. А. Тахо-Годи отмечает, что «во французской литературе есть две основные тенденции изображения столицы Франции. Одна — создавшая «миф» о «великом городе», другая —

* P. Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française*, v. I—II, Paris, 1961.

преодолевшая миф, сумевшая глубже заглянуть в суть социальных контрастов большого города»*.

9. *М. Горький*. При анализе «Песни о Буревестнике» Горького не всегда учитывается весьма сложная гамма структурно-семантических категорий, которыми пользуется писатель.

Прежде всего, изображенная здесь картина природы, предшествующая огромной и страшной буре, подана при помощи столь пышных, красочных и грандиозных образов, что понятным делается соблазн трактовать это произведение Горького в качестве самодовлеюще-художественной и бескорыстно-созерцательной предметности. Однако соблазн этот вполне только внешний. Уже ближайшее размышление над «Буревестником» свидетельствует и о подлинных построениях самого писателя, и о весьма показательном времени написания этого стихотворения, и о последующей общественно-политической обстановке в России, особенно включая Великую Октябрьскую революцию, а вместе с тем даже идею мировой революции.

С этой точки зрения «Буревестник» Горького оказывается не просто самодовлеющим художественным произведением, но является и весьма насыщенным и, можно даже сказать, великим символом революции. Этот символизм «Буревестника» также не подлежит никакому сомнению, как и его художественность, которую едва ли кто-нибудь может отрицать. В этом смысле «Буревестнику», несомненно, свойственны черты аллегории. Поскольку, однако, проведенный у нас выше анализ аллегории предполагает как наличие абстрактно-понятийной идейности, так и полной несущественности используемого в аллегории того или иного художественного изображения, то в «Буревестнике» Горького нет ни малейшей абстрактно формируемой идейности, ни толкования художественных образов как вторичных и несущественных, как приводимых только ради примера. Предвестие страшной бури не вторично и приводится не ради случайного примера, но это просто единственный предмет изображения, кроме которого здесь вообще нет ничего.

Есть также соблазн понимать «Буревестника» как метафору революции, поскольку общая значимость используемых образов вовсе не есть какая-то изолированная обобщенность, но она вполне имманентна самой этой образ-

* М. А. Тахо-Годи, *Природа и ее стилевые функции в романе Р. Роллана «Жак-Кристоф»*. — «Вестник МГУ. Филология», 1974, № 3, стр. 24.

пости. Понимание «Буревестника» как метафоры революции ни в какой мере не является исключительным и единственным. Ведь здесь перед нами предчувствие, грозное пророчество, потрясающая агитация, оглушающий клич и зов, после которого уже нельзя жить спокойно, а приходится в корне менять застоявшиеся и слишком благополучные привычки и обычаи. Поскольку этот «метафорический» зов уже открывает для нас с трудом обозримую и бесконечную перспективу, здесь перед нами отнюдь не метафора революции, но ее подлинный символ, и символ не в смысле дряблого и бессильно указующего знака, но в виде мощного повеления признать бесконечную и духовную вообще и общественно-политическую перспективу.

Накопец, едва ли художественная образность «Буревестника» ограничивается даже этими безграничными перспективами всякого символа. Представим себе, что здесь перед нами действительно только совокупность символов, пусть хотя бы даже и высокохудожественных. Достаточно ли будет этого для структурно-семантической характеристики «Буревестника»? Нет, ни в коем случае не будет достаточно. Ведь вся эта красочная символическая образность пророчествует нам о буквальном своем осуществлении. О революции здесь говорится не в переносном, а в буквальном и даже в устрашающе-буквальном смысле. Если бы все это было только символом, то он рисовал бы нам картину революции, а не ее самое. Это не просто фантастический роман или рассказ, который, возможно, очень глубок по своей символической значимости, но который, с точки зрения писателя, ни в какой мере не реален, ни в какой мере не преподносится в виде пророчества, а если и ожидается самим писателем, то только в виде одной из огромного числа возможностей будущей жизни. Нет, в «Буревестнике» Горького мировая революция мыслится вовсе не как фактическая возможность, а как совершенно реальная и единственно возможная действительность, хотя и не теперешняя, но все-таки в ближайшем же будущем. А если мы всерьез исключили из «Буревестника» его общественно-политическую буквальность и реализм, это значит, что мы поняли его как систему уже мифологических образов. Пусть эта мифология оказывается здесь не в сыром, необработанном виде, но как результат уже вполне художественной рефлексии. Это несколько не мешает мифологизму «Буревестника», а, наоборот, насыщает этот мифологизм необычайно широкой, почти, можно сказать, универсальной общечеловеческой.

Нам представляются все эти указанные черты «Буревестника» безусловно необходимыми для его структурно-семантической характеристики. Тут и чистая художественность, тут и аллегоризм, тут и символизм, тут и мифологизм. Необходимо полно уметь сформулировать все эти моменты в их фактическом структурном соотношении в «Буревестнике». Опускание хотя бы одной из этих сторон грозит нам полной потерей всякой возможности давать ему повелительно требуемую им самим структурно-семантическую характеристику. А то, что здесь нет никакого типологизма, нет никакого олицетворения абстрактной схемы и нет никакого натурализма, доказывать это сейчас было бы даже смешно. Это — именно безусловный символ, окончательно подчиняющий себе все прочие возможные здесь структурно-семантические категории.

Заметим, что для символа вовсе не обязательны пышные картины и подробная разработанность художественных образов. Тут важны часто одно-два слова, какие-нибудь отдельные детали или даже намеки.

Знаменитые слова юного Клима Самгина, пытающегося оправдаться в равнодушии, когда буквально на глазах утонул его товарищ: «А может, мальчика-то и не было», — имеют явно символическую окраску. За этой поспешной и как бы извивающейся фразой кроется вся дальнейшая жизнь Самгина, полная компромиссов, предательства, лжи и изворотливости перед собственной совестью.

Столь же символичны слова Воланда из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» — «Рукописи не горят», утверждающие вечность подлинного творчества.

Да и весь этот последний роман насыщен глубочайшими символами, переходящими в миф, достигающий силы жуткой реальности. Сатана Воланд и его адская свита, сама фигура Мастера и т. п. исторический план романа предстают в единстве мифолого-символического и вместе с тем отчетливо ощущаемого реального бытия. Роман М. Булгакова весьма интересен как раз для анализа многомерной структуры символа яркими моментами и всех прочих структурно-семантических категорий, о которых у нас идет речь. Однако делать это в той кратчайшей форме, как это мы делали в отношении других писателей, уже достаточно изученных и не раз подвергавшихся той или иной эстетической оценке, было бы весьма нецелесообразно в отношении романа Булгакова. Это произведение заслуживает специального анализа.

В романе того же Булгакова «Белая гвардия» кремовые

занавески в гостиной, часы, исполняющие гавот, старинные гобелены, шкафы с золотыми обрезами книг, лампа под шелковым абажуром и жарко натопленные изразцы голландской печи, — разве это не символы, по мнению автора, мирной, старой доброй жизни, которой еще не коснулись бури революционной России?

На всех этих примерах мы наглядно убеждаемся в том, как при помощи символа писатели рисуют нам неумолимую логику, которой пронизывается жизнь, и непобедимую жизнь, которой пронизывается символическая логика. Нужно, однако, не забывать эти обстоятельства. Во-первых, многомерна уже и сама жизнь. Я могу смотреть на дерево как ботаник, как эстетик, как садовод, как леспичий, как заготовитель леса для жилых построек, как географ, как мифолог. Когда древний грек пахотил в дереве некий управляющий его жизнью дух, он называл его гамадриадой, если дух погибал вместе с порубкой дерева, и дриадой, если он был настолько силен, что оставался жить и после порубки дерева. В Библии говорится о «дереве познания добра и зла». И почти во всех религиях мыслится «мировое дерево» как мифологический символ всего мира. Это — все разные слои в одном и том же образе дерева, связанные между собою отнюдь не случайно и вполне закономерно, вполне системно. Во-вторых, эта объективная многомерность дерева может в том или в другом виде отражаться и у меня в сознании. Можно мыслить и изображать разные конструкции этого дерева у меня в сознании тоже с отражением в той или иной мере объективной многомерности фактического феномена дерева. И, наконец, в-третьих, когда данное дерево стало для меня символом чего-нибудь, то и этот символ, очевидно, тоже многомерен. Здесь возможные другие подходы к феномену дерева никак не отсутствуют, но в случае символа они переосмыслены заново, оценены и распределены заново, вошли в новую структуру, которую им продиктовал символ; и в смысловом отношении они получили то второстепенное, то третьестепенное, то вообще несущественное, а может быть, даже и нулевое значение.

Такова многомерность символа в связи с многомерной логикой самой жизни и в связи с той системной структурой, которую получает вещь как представитель объективного мира и вещь как символ этого объективного мира.

ГЛАВА VII

Историческая конкретность символа.

Мировой образ Прометей

1. Социально-историческая обусловленность символа.

В настоящей работе мы занимаемся по преимуществу теоретическим анализом понятия символа. Однако едва ли требует доказательства, что все реальные символы существуют только в истории, все несут на себе отпечаток эпохи, классового или сословного происхождения, творчества отдельных писателей и даже характерных черт отдельных произведений. Доказывать эту истину в настоящей работе мы считаем излишним, ввиду ее очевидности для нас и ввиду непереложной необходимости социально-исторического анализа. История символа важна еще и потому, что она ясно обнаруживает всю невозможность чистой символики в ее отвлеченном виде и фактического смешения ее с теми многочисленными и родственными областями, о которых говорилось выше. Мы хотели бы только на одном примере показать эту социально-историческую обусловленность символа и его фактическую смешанность с другими литературно-художественными категориями. Мы здесь кратко остановимся на мировом образе Прометей, как на символе прогрессирующей цивилизации, в самой общей форме указав на некоторые основные явления в этой области.

2. Прометей как всемирно-исторический символ цивилизации. Историки мифологического развития древности свидетельствуют о первобытном почитании огня как о символическом мифе всего положительного, что человек находил в природе и в обществе. Очевидно, Прометей здесь не больше как первобытный огненный фетиш, вполне стихийный и дочеловеческий.

В 1904 году Поль Лафарг, зять и ученик Маркса, напечатал интересную статью под названием «Миф о Проме-

тее»*. Здесь весьма существенно уточняется представление о Прометее как о божестве огня и дается весьма обстоятельная, и филологически и исторически, аргументация относительно глубочайшей связи образа Прометея именно с периодом матриархата.

Действительно, обычное толкование Прометей в его отношениях к огню весьма сомнительно и даже непонятно. Исследователи первобытной человеческой истории вообще не знают таких диких племен, которые не были бы знакомы с употреблением огня. Неужели греки представляли себе появление огня только в связи с Прометеем, которого они относили отнюдь не к самым первым и исконным божествам? Не говоря уже о том, что само имя «Прометей» этимологически совершенно никак не связывается с представлением об огне; уже поколения божественных существ, предшествующих Прометею, обладают этим огнем. Циклопы, порождения Урана и Геи, являются изготовителями молний, которыми пользуется Зевс в своей борьбе с титанами еще до всякого Прометея. Многочисленные источники говорят о связи первобытного почитания огня с господством и властью женщины в родовой общине. Именно женщина добывала огонь путем трения двух кусков дерева. Именно она переносила огонь с одного места кочевья на другое, когда кочевники приходили на это новое место. С давних времен олицетворением и душой всего дома и хозяйства был домашний очаг, а его душой была Гестия (у римлян — Веста), едва ли отделимая от очага, и следовательно, от огня. Этот очаг имели не только каждая семья и каждый дом, но и каждое селение, каждый город, а в дальнейшем и каждое государство. В Афинах этот общегородской очаг помещался в пританес, который в дальнейшем стал местом пребывания общественных властей и суда, а также местом приема гостей и послов. Самого Зевса Пиндар называет «пританом грома и молнии», а Эсхил «пританом блаженных». Всем известно также и то, что матерью всех богов является именно Гея-Земля, которая безбрачно порождает Урана-Небо, а потом вступает с ним в брак, в результате которого и появляется длинный ряд поколений богов, но никто иной, как сама же Гея составляет план низвержения Урана и при помощи своего сына Кроноса достигает этого. Однако Рея, родная сестра титана Кроноса и его супруга, опять управляет всем космогоническим процессом, потому что именно она направляет

* Имеется русский перевод в сборнике статей П. Лафарга под названием «Религия и капитал», М., 1937, стр. 145—169.

своего сына Зевса на борьбу с Кроносом, и Кронос тоже низвергается в Тартар. Но уже Прометей говорит у Эсхила (213—214) о тождестве его матери Фемиды и Геи, мыслив при этом единую богиню под разными именами. Но ясно, что одним и тем же женским божеством являются и Гея, бабка Зевса, и Рея, его мать, и Деметра, его дочь. В теогоническом процессе у греков это единое женское божество играет первостепенную роль.

Но и Зевс, победивший титанов, то есть матриархальных божеств, хотя уже является божеством патриархата, тем не менее тоже имеет на Олимпе свой небесный очаг, так что в результате его победы над титанами небесный очаг, или Гестия, стал теперь символом власти отца, то есть символом патриархата.

В таком случае спрашивается, что означает похищение Прометеем небесного огня? Во-первых, это уже не просто огонь. Если мы будем внимательно читать трагедию Эсхила, то на месте огня появятся также и понятия достоинства, власти и чести. Во-вторых, с точки зрения Лафарга, Зевс никак не мог возражать против патриархального очага у людей, поскольку сам Зевс и мыслился учредителем патриархата. Но Зевс проводил свою патриархальную линию слишком принципиально, оставляя душу и бессмертие души только для старейшин родовой общины, в то время как остальные члены этой родовой общины были безличными исполнителями воли старейшины. Отсюда, в-третьих, весь смысл похищения огня Прометеем заключается, по Лафаргу, в том, что Прометей хочет возратить людям то первобытно-коллективистское равенство, которое было при матриархате, и делает уже поголовно всех людей причастными разуму, воле и свободному развитию. У Эсхила Прометей (443—444, 447—450) говорит (перев. С. Апта):

Ум и сметливость

Я в них, дотоле глупых, пробудить посмел...
Они глаза имели, но не видели,
Не слышали, имея уши. Тепям снов
Подобны были люди, весь свой долгий век
Ни в чем не смысла.

Таким образом, в-четвертых, дело здесь вовсе не в огне и не в похищении огня, а в развале старого патриархата и в эволюции отдельной личности, которая хочет действовать не только в согласии со старейшиной рода, но и самостоятельно, то есть вполне сознательно и вполне индивидуально. Для тех времен это возможно было только путем восстановления старых допатриархальных порядков, когда

основной экономической единицей была семейно-родовая община, возглавляемая родной матерью. Отцовская власть оставалась. Однако и все прочие члены родовой общины тоже получали теперь свое значение и тоже получали «бессмертную душу». Таково, по Лафаргу, было реально-историческое значение античного мифа о Прометее.

Относительно этой теории Лафарга можно сказать, что некоторые ее социально-исторические выводы слишком прямолинейны. Тем не менее Прометей как символ матриархальных исторических сил представляется нам вполне доказанным после работы Лафарга.

Можно обратить внимание на тот, на первый взгляд странный, факт, что у Гомера нет никакого упоминания о Прометее. Но историко-филологические рассуждения типа Лафарга делают этот факт вполне понятным, несмотря на то, что Гомер упоминает почти всех богов и демонов, какие только были в ходу у древних греков. Дело в том, что Гомер — это царство самого строгого и принципиального героизма, который является продолжением дела Зевса на земле. Здесь, конечно, не место Прометею. Прометей мыслится в это время лишенным всякой власти и прикованным где-то к пустынной скале в Скифии или на Кавказе, то есть на краю тогдашнего географического мира. Прометей станет почитаться только тогда, когда все эти гомеровские герои, иной раз прямые сыновья Зевса и «полубоги», «богоравные», уступят свое место более демократической родовой общине с допущением частной инициативы уже для всех представителей родовой общины. Тогда станет возможным мыслить и освобождение Прометея после его неопределенно долгих мучений.

3. *Гесиод и Эсхил*. У Гесиода («Теогония» 521—615, «Труды и дни» 42—105 Rz³) * Прометей вполне очеловечен и даже является противником олимпийских богов более раннего периода, то есть богов стихийных, доантропоморфных. Вместе с тем он навсегда остался символом борьбы с личным захватом власти антропоморфными богами и в этом смысле защитником людей. Но у Гесиода это превосходство Прометея над Зевсом покамест дается еще в примитивной форме, так что Прометей является попросту обманщиком Зевса, за что и терпит великое наказание в виде прикования к скале на краю мира. Заметим, что если и вообще «Теогония» Гесиода дошла до нас в спутанном виде, то этого же рода путаницу можно найти и в сказании

* В. Вересаев, *Эллинисткие поэты*, М., 1963, стр. 141—204.

Гесиода о Прометее: в ст. 526—528 говорится об освобождении Прометей Гераклом, а в ст. 613—616 (здесь перевод В. Вересаева неточен) говорится, что скала еще и до сих пор удерживает Прометей как прикованного и несвободного.

С подъемом цивилизации, в период греческой классики, Эсхил в своей знаменитой трагедии «Скованный Прометей» рисует этого героя и более мудрым по существу и более принципиальным защитником людей, основателем и двигателем человеческой цивилизации с определенной надеждой на свое освобождение и даже с прямым пророчеством этого освобождения. Прометей, как символ человеческой цивилизации, дан у Эскила в строгих классических тонах, далеких от всяких субъективно-человеческих слабостей. Это понимание символики Прометей нашло, однако, для себя весьма основательную критику в трудах Вильгельма Шмида, который в своей работе 1919 года привел огромное количество филологических аргументов против эсхилового авторства дошедшего до нас «Скованного Прометей». Аргументы В. Шмида самые разнообразные. Мы разобьем их на аргументы относительно мировоззрения дошедшей трагедии и на аргументы по поводу ее стиля.

С точки зрения В. Шмида, не может быть никакой речи о том, чтобы в этой трагедии можно было находить эсхилевские мотивы. Прежде всего мировоззрение скованного Прометей есть самый крайний антропоцентризм, который ни в какой степени не свойствен благочестивому Эскилу. Первая из его дошедших трагедий, «Умоляющие», в самом своем начале и последняя из этих трагедий, «Эвмениды», в самом ее конце, то есть весь Эсхил с начала до конца, только и знают, что прославлять Зевса. Однако в «Скованном Прометее» содержится острейшая критика олимпийских богов, причем сам же Прометей говорит о своей к ним ненависти (975 сл. Weil). Идея цивилизации и технического прогресса, проводимая в трагедии, ничего общего не имеет с Эскилом, который любил свои Афины, очень их восхвалял, но никогда не говорил о необходимости для них бесконечного технического прогресса. Со времен Гердера и Ф. Г. Вельнера (1824) установился обычай признавать трилогию Эскила будто бы состоящей из трагедий «Прометей-огненосец», «Скованный Прометей» (дошедшая до нас трагедия) и «Освобожденный Прометей». Филологический анализ относящихся сюда материалов свидетельствует, что такой трилогии у Эскила не было и что «Освобожденный Прометей» идеологически несовместим со «Скованным

Прометеем». Достаточно указать хотя бы на тот факт, что скованный Прометей закапчивается пизвержением Прометея со всей его скалой в Тартар, а в «Освобожденном Прометее» он опять приковав к своей скале. Можно ли в таком случае «Освобожденного Прометея» считать продолжением и окопчанием «Скованного Прометея»? То, что наша трагедия написана не Эсхилом, а каким-то гораздо более поздним софистом, видно из софистической терминологии, которая использована в этой трагедии. Так, например, противоположение «убеждения» и «насилия» есть типично софистическое противоположение, которое потом осталось и дальше. Термины «мудрая осторожность» (1035, 1038 *euþouliá*) и «тиран» (222, 310, 736, 942 ср. 909) — тоже софистические, никак не эсхилевские. То, что Зевс трактуется ниже судьбы (515—519), — это тоже против Эсхила. Точно так же Эсхил никогда не думал, что Кронос проклял Зевса, как это мы читаем в трагедии (910—914).

При всем своем самовозвеличении Прометей только и знает, что просит сочувствия и хочет вызвать жалость. Тот и другой моменты вполне еврипидовские, а не эсхилевские и даже у Еврипида нет таких жалоб на свои страдания. С одной стороны, это у Еврипида Амфитрион говорит Зевсу: «Я хотя и смертный, но своей добродетелью превосхожу тебя, великого бога» (Eug. Neocl. f. 342 Nauck). А с другой стороны, не проявляют никакого страха и не молят о помощи ни приговоренный Орест (Iphig. T. 489), ни Менелай перед Еленой (Hel. 947—949).

Помимо всего прочего, эсхилевский Прометей пагражден всеведением (101, 265, 389, 817, 825? 873), что очень странно, поскольку он вовсе не высший бог. Тайну о Зевсе (907—910) он знает как будто бы от Геи, а в других местах и без всякой Геи (см. только что приведенные тексты). Оказывается, что еще до всякого Зевса все дары и блага среди богов распределил не кто иной, как именно сам же Прометей (439—449), да и сражался он против титанов в союзе с Зевсом (216—218). Накопец, и происхождение его — самое древнее и самое почетное: он сын вовсе не Иапета и Климены, как знали все, а сын самой Геи (209—210), так что выше него даже и вообще нет никаких богов. Этому риторическому преувеличению просветительского образа Прометея соответствует и стиль трагедии «Скованный Прометей».

Раздудо также и цивилизаторское значение Прометея. Он сам похваляется, каким искусствам и наукам он научил

людей (436—506): арифметике, грамматике, астрономии, строительному искусству, кораблевождению, эксплуатации животных, горному делу, медицине, магии.

Во времена Эсхила едва ли была такая точная классификация наук. Точно так же Эсхил не мог изображать Зевса таким ловеласом, каким его изображает Ио, когда он сначала хотел овладеть ею путем видений, а потом овладел ею и без всяких видений, да еще Гера обратила Ио за это в корову (640—679).

Хоры, которыми так знаменит Эсхил, представлены в «Скованном Прометее» в ничтожном виде. Все хоры «Скованного Прометея» занимают всего только 140 стихов, то есть 1/8 текста трагедии. Действия в трагедии нет никакого, кроме приказания Прометея в начале трагедии и кроме низвержения его в Тартар в конце. Вся трагедия только и состоит из одних разговоров и речей, причем речи самого Прометея бесконечно длинны. Поэтому в трагедии нет совершенно ничего драматического, а есть только декламация. Стиль трагедии — риторически-декламационный, софистически-еврипидовского характера.

Всякая подобного рода аргументация неэсхилового творчества (она началась еще задолго до работ В. Шмида), несмотря на всю ее эффективность, собственно говоря, мало что меняет в нашем представлении об этой трагедии. Даже если она не принадлежит Эсхилу, значение ее от этого несколько не уменьшается. Ведь не уменьшилось же значение гомеровских поэм после того, как начались споры об их авторстве, и после того, как стали даже отрицать наличие здесь какого-нибудь одного автора. Так же несколько не уменьшилось значение трагедий Шекспира после того, как стали приписывать авторство этих трагедий другим драматургам. Нам представляется, что здесь является более важным совсем другой вопрос, а именно вопрос о том, как совместить деяние Прометея с верховным божеством Зевсом и на какой основе произошло их примирение. Конечно, то случайное обстоятельство, что трагедия «Скованный Прометей» дошла до нас в цельном виде, а другие трагедии о Прометее совсем не дошли, имело огромное значение в Новой Европе, когда идеи цивилизации, технического прогресса и гуманизма возымели влияние, совершенно неизвестное в древности. Не так важно, кто является подлинным автором «Скованного Прометея», но является безусловно весьма важным, как примирились между собою Прометей и Зевс, потому что примирение это засвидетельствовано первоисточниками.

В настоящее время покамест еще не имеется достаточно данных, чтобы этот вопрос разрешить окончательно. И современный исследователь стоит перед дилеммой — либо удалить «Скованного Прометея» из трагедий Эсхила, и тогда получится действительно какой-то риторически-декламационный эпикомий софистического или еврипидовского типа; или оставить эту трагедию в составе произведений Эсхила, но тогда необходимо будет искать разрешения поставленной в ней проблемы так, чтобы это целиком соответствовало мировоззрению и стилю Эсхила. А мы как раз и имеем в трагедиях Эсхила одно тоже весьма глубокое примирение двух враждующих божественных принципов. В своей «Орестии» Эсхил противопоставил два принципа, два мира, две великих эпохи, а именно матриархат, представленный Эринниями, и патриархат, представленный Аполлоном. Эта «Орестия» представляет собою небывалый триумф афинской передовой и демократической гражданственности и государственности. Сама Афина Паллада учреждает Ареопаг и под ее председательством Орест получает для себя оправдание, равно как и Эриннии, эти древние демоны кровавой мести за матереубийство, становятся благосклонными богинями, помощницами людей, и даже получающими для себя свой собственный храм в Аттике.

Вероятно, такого же рода примирение происходило также между Прометеем и Зевсом. Но до нас не дошло подобного рода трагедии о примирении, которая по своей красочности была бы равна «Скованному Прометею». Поэтому античная проблема Прометея, в конце концов, так и остается для нас в настоящее время без разрешения. Конечно, эту проблему вполне могут разрешить разного рода филологические открытия, которые производятся в науке ежегодно.

О примирении Зевса и Прометея в очень глубоком смысле мы можем читать только в материалах последних веков всей античности. Дело в том, что и весь период классики, включая Гесиода и Эсхила, и в значительной мере период всего эллинизма проходили в атмосфере буквальной веры в древнюю мифологию, почему в те времена и не требовалось никакого толкования мифов или толкование это происходило хотя и в рефлексивной, но все еще достаточно наивной форме. Рефлексивная интерпретация мифологии началась только в период эллинизма, да и то далеко не сразу. Подлинная рефлексивная интерпретация мифа началась только тогда, когда сама мифология уже умерла и

ее уже всерьез стали понимать не буквально, по только рефлексивно. Поэтому настоящую рефлексивную интерпретацию мифа о Прометее мы можем найти только в последней философской школе античности, а именно в четырехвековом неоплатонизме, который просуществовал в античном мире с III по VI век н. э. Только там мы и найдем разрешение вопроса о примирении Зевса и Прометей.

4. *Другие материалы периода греческой классики.* Весьма существенное добавление к Гесиоду и Эсхилу мы имеем у Платона, который в своем диалоге «Протагор» (320 d — 322 a), не отвергая подвига Прометей, не без остроумия добавляет, что совесть для разумного общежития и, в частности, для общественно-политической жизни люди получили все-таки от Зевса, а не от Прометей, который здесь мыслится, по-видимому, основателем только технической цивилизации. Платон упоминает о Прометее не раз, и если в «Горгии» (523 d) говорится о даровании людям от Прометей забвения смерти (об этом читаем уже у Эсхила в его трагедии «Скованный Прометей», 248), то в диалоге «Политик» (247 c, d) огонь Прометей трактуется в связи с картиной нужды людей, наряду с дарами других богов, и притом в отношении не только человека, но и всего космоса.

Из периода греческой классики можно упомянуть Аристофана с его комедией «Птицы» (1494—1552), в которой образ Прометей дается в обычном для Аристофана пародийном виде. Новых мифологических черт здесь не содержится.

У комика VI—V веков до н. э. Эпихарма (CGF I p. 112—113 Kaibel) имелась комедия под названием «Пирра и Прометей», правда, в других передачах Прометей заменен здесь Девкалионом (и даже Левкарионом), откуда можно заключить, что от них произошел весь человеческий род. В сборнике басен Эзопа, из которых многие восходят к давнему времени, мы читаем (102 Hausgath): «Зевс сотворил быка, Прометей — человека, Афины — дом, и выбрали в судьи Мома. Позавидовал Мом их творениям и начал говорить: Зевс сделал оплошность, что у быка глаза не на рогах и он не видит, куда бодает, Прометей — что у человека сердце не снаружи и нельзя сразу отличить дурного человека и увидеть, что у кого на душе».

В другой басне того же Эзопа (228) читаем: «Прометей по велению Зевса вылепил из глины людей и животных. Но увидел Зевс, что перазумных животных получилось гораздо больше, и велел ему часть животных уничтожить и

перелепить в людей. Тот повиновался; но получилось так, что люди, переделанные из животных, получили облик человеческий, но душу под ним сохранили звериную». В третьей басне (292) говорится о сотворении Прометеем льва, а о сотворении им прочих животных Эзоп говорил в предыдущей басне. У Эзопа имеется еще и такая басня (229): «Прометей, вылепив людей, повесил каждому на плечи две сумы: одну с чужими пороками, другую — с собственными. Суму с собственными пороками он повесил за спину, а с чужими — спереди. Так и получилось, что чужие пороки людям сразу бросаются в глаза, а собственных они не замечают».

Лирическая поэтесса IV века Эринна (frg. 4 Diehl), любящая на одну картину, высказывает мысль, что эта картина написана с мастерством Прометей, откуда вытекает и то, что Прометей не только принес людям огонь, но и создал их самих.

По этому поводу необходимо сказать, что мотив создания Прометеем самих людей, отсутствующий в период классики, вообще является довольно редким в античной литературе. Правда, эта идея, вероятно, была довольно популярна в эпоху эллинизма. У кропотливых филологов можно найти ссылку на некоего комментатора V в. н. э., именно на Лактанция Плацида, который в своем комментарии на «Метаморфозы» (1, 34) Овидия утверждает: «Прометей, сын Иапета, как показывает тот же Гесиод, создал человеческий род из земли, а Минерва вдохнула в него дух»*. Можно, однако, сомневаться, что Гесиод проводит эту идею в своем мифе о Прометее. По крайней мере в двух дошедших до нас поэмах Гесиода этого мифологического момента не содержится. Можно упомянуть, впрочем, еще Аполлодора (I 7, 1), у которого этот момент формулирован в ясной форме.

5. *Эллинизм*. Если от греческой классики перейти к эллинизму, то у Аполлония Родосского, которому принадлежит весьма ученая поэма «Аргонавтика», мы находим ученый рудимент еще первобытной и фетишистской мифологии Прометей (III, 843—865). Здесь изображается волшебница Медея, которая пользуется для своих магических операций кровью, пролитой Прометеем при его приковании к скале. Это безусловно рудимент доантропоморфной и стихийно-хтонической мифологии. У Аполлония Родосско-

* «Mythographen, latein. übers. von B. Bunte», 1 Heft. Lactantius Placidus, Bremen, 1852.

го имеется еще два упоминания о Прометее, одно с картиной его страданий и вопля по всему эфиру (II, 1250—1268) и другое с сообщением о сыне Прометея Девкалионе, основателе городов и храмов (III, 1084—1088).

Из позднего эллинизма можно привести Ахилла Татия Александрийского (III 8 Vilborg), у которого имеется красочно разрисованный и вполне натуралистический образ прикованного Прометея. В романе Ахилла Татия изображается Прометей на картине некоего художника, которая дана в следующем виде, причем необходимо обратить внимание на эстетический натурализм картины, возникший ввиду невозможности для эллинизма создавать какие-нибудь новые мифы или какие-нибудь существенные черты древних мифов. «Прометей железными цепями прикован к скале, Геракл вооружен луком и копьем. Птица впилась в живот Прометея; терзая открытую рану, разрывая ее своим клювом, она словно ищет печень Прометея. Печень видна настолько, насколько художник раскрыл рану. Когти птицы впились в бедро Прометея, который содрогается от боли, напрягая мышцы и, на горе себе, поднимая бедро,— ведь из-за этого птице легче добраться до печени. Одну ногу Прометея свела судорога, он вытянул ее вниз, подогнув пальцы. Вся картина являет собой муку, страдальчески морщатся брови, в гримасе искривлены губы, обнажая сжатые зубы. Начинаешь жалеть чуть ли не самую картину, глядя на нее.

Геракл вселяет в страдальца надежду. Он стоит и прицеливается из лука в Прометеева палача. Приладив стрелу к тетиве, он с силой направляет вперед свое оружие, притягивая его к груди правой рукой, мышцы которой напряжены в усилии натянуть упругую тетиву. Все в нем изгибается, объединенное общей целью: лук, тетива, правая рука, стрела. Лук изогнут, вдвойне изгибается тетива, согнута рука.

Прометей объят одновременно надеждой и страхом. Он смотрит и на рану свою, и на Геракла. Он хотел бы не отводить взора от своего избавителя, но не под силу ему полностью отвлечься от своих мук».

Эпоха эллинизма, уже мало способная к творчеству новых мифов, интересна не столько мифами о Прометее, сколько толкованиями этого мифа. Первыми такими толкователями явились уже стоики, представители раннего эллинизма. Стоик Корнут в 18 главе своего трактата «Греческая теология» в связи с основным стоическим учением толкует Прометея как божественный промысел, а его при-

кование толкуёт как озабоченность людей вместо проблем разума мелкими бытовыми вопросами.

Как огонь в духовном смысле и как высокое промышленное в области художественного творчества понимает Прометей Гераклит (*Alleg. Nom.* p. 123 Oelmann). Историк Диодор Сицилийский (I в. до н. э.) (I 19, V 67) толкует Прометея эвгемерически, то есть как обожествленную личность египетского царя Прометея, Орла — как разлившуюся реку Нил, а убийство орла Гераклом — как принуждение Нила возвратиться в свои берега. Толкование это достаточно бездарное, и оно едва ли не единственное, которое проходит мимо самой сущности прометеевского символа. Дарование огня людям трактуется у Диодора как изобретение орудий для получения огня. Плутарх (*De fort.* 3), напротив, опять понимает Прометея как «рассуждение». У Диона Хризостома (VI p. 92 M) Прометей — «предусмотрение» всех последствий дурных поступков, в силу чего орел и терзает печень Прометея. Прометей, огонь и философия объединяются у позднейших схолиастов (*Schol. Aesch. Prom.* 120 Dindorf).

Перед тем как дать заключительную интерпретацию мифа о Прометее, представляющую собою весьма глубокий подход и к мифологии Прометея и вообще к античной мифологии, а именно у неоплатоников, мы приведем одного интересного схолиаста, который старается даже дать сводку разных эллинистических интерпретаций прометеевской символики. Это схолиаст к Аполлонию Родосскому. Сначала перечислим его менее интересные сведения.

Асия, говорит он, — мать Прометея (*Schol Apoll. Rhod. I,* 444 Wendel). Прометей принадлежал к титанам (III, 865). Схолиаст утверждает, что, по Гелланику, сын Прометея Девкалион был царем Фессалии и соорудил там двенадцать жертвенников богам (III, 1085); ясно, что этот схолиаст уже знаком с теорией Эвгемера. Девкалион был сыном Прометея и Пандоры, по словам Гесиода (III, 1086); это сообщение сомнительно, поскольку в дошедших двух поэмах Гесиода такой мотив не встречается, хотя о Пандоре говорится очень много. Приводимый нами схолиаст подчеркивает (III, 1087) умолчание у Аполлония — от какой жены Прометей произвел Девкалиона. В комментарии (к IV, 1396) дается целый рассказ. Оказывается, что в благодарности за свое освобождение Прометей советует Гераклу не просто постараться взять яблоки у Гесперид, но послать за ними Атланта, а самому в это время подержать небесную ось. Это Геракл и сделал, взяв яблоки, которые

принес Атлант, и взвалив небесную ось обратно на плечи Атланта. В комментарии (II, 1251) читаем, что кавказские герои впервые увидели орла, прилетевшего к Прометею, вечером.

Теперь коснемся той схолии (II, 1248), в которой перечисляются различные толкования мифа о Прометее в древности. Прежде всего здесь говорится о некоем Агройте, римском грамматике V в. н. э., откуда следует, что наш схолиаст к Аполлонию жил даже еще позже V в. н. э. Из этого Агройта схолиаст Аполлония сообщает, что Прометей был царем земли, которую разрушали разливы реки Аэтона-орла, течения которой переделал Геракл и тем «убил орла». Печень же — это плодородная земля. Следовательно, первое толкование мифа о Прометее, на которое указывает схолиаст Аполлония, есть уже известное нам эвгемеровское толкование.

Гораздо более интересно здесь второе толкование, интересно не только по существу, но еще и потому, что оно приписывается Феофрасту, то есть ближайшему ученику Аристотеля. Именно Феофраст понимал Прометея как мудреца, который первым преподавал людям философию, откуда и миф о похищении огня. Следовательно, философское понимание Прометея является весьма древним и восходит к самой начальной школе перипатетиков. Дальнейший толкователь мифа о Прометее, приводимый у анализируемого схолиаста, это историк на рубеже V и IV вв. до н. э. Геродор, который ввиду своего рационализма и аллегоризма несомненно может считаться предшественником Эвгемера. Он доказывает, что Прометей — это скифский царь, земля которого страдала от разливов реки Аэтоп. Эту реку Геракл направил в море и тем спас землю Прометея от паводнения. А так как Аэтоп по-гречески значит «орел», то отсюда и стали говорить об убийстве Гераклом того орла, который якобы поедал печень Прометея. Схолиаст далее упоминает о Ферекиде (может быть, это известный Ферский Сирский), который тоже якобы говорил об орле и печени.

Приводимое дальше свидетельство Гесиода о наказании Прометея за похищение огня для нас малозначительно, потому что самый этот мифологический мотив — очень древний, а никакого толкования его у схолиаста к Аполлонию не дается. Гораздо более интересно сообщение схолиаста об историке III в. до н. э. Дурисе, согласно которому причиной наказания Прометея была любовь к нему Афины, почему будто бы на Кавказе и чтут всех богов, кроме Зевса и Афины, но зато особенно чтут Геракла. Этот мотив

любви Афины Паллады к Прометею, вероятно, пужно считать каким-то недоразумением. Афина Паллада вместе с Артемидой и Гестией — это принципиальные девы, которые никогда ни в кого не влюблялись и никогда не выходили ни за кого замуж. Афина чтилась как высокая покровительница героев и мудрости, с гордостью отвергавшая всякого Амура.

Этими указаниями исчерпывается весьма интересная сводка различных интерпретаций мифа о Прометее у схолиаста к Аполлонию.

В заключение необходимо сказать, что хотя схолиаст к Аполлонию жил очень поздно и, по-видимому, пережил всех неоплатоников, ни малейшего намека на этих последних у него не содержится. А как раз интерпретация у неоплатоников и является наиболее интересной потому, что они были принципиальными реставраторами всей мифологической старины и старались максимально глубоко понять наиболее древние мифы, отбрасывая всякое рационалистическое или аллегорическое их толкование.

6. *Античный неоплатонизм и другие позднейшие античные материалы.* Именно для неоплатоников Прометей это, конечно, прежде всего ум, разум, но давший в своей глубинно-космической и даже надкосмической основе. Это, таким образом, здесь «интеллектуальный ум», но не только действующий сам по себе, а еще и нисходящий для разумного оформления космоса и для всякого разумного творчества внутри космоса, в том числе и в человеке. Страдания Прометей получают с этой точки зрения свое осмысление в том, что действия первичного разумного начала в космосе и внутри него далеко не всегда отличаются совершенством. Но все такого рода несовершенства — мнимые и временные. Они кончаются в силу торжества все того же разумного начала, которое миф представляет себе в виде освобождения Прометей Гераклом, сыном Зевса и продолжателем его небесных побед над стихийными началами также и на земле.

У философа III в. н. э. Плотина (IV 3, 17 Harder) мы читаем: «Ввиду таких обстоятельств этот космос, обладая многими светами и освещаясь душами, украшается в придачу к более раннему еще другими украшениями, которые он по-разному получает из разных источников, от тех самых [интеллектуальных] богов и от прочих умов, создающих души. Похоже, что об этом повествует и известный миф, а именно, что Прометей слепил женщину, что ее украсил и прочие боги и что-нибудь подарили ей Афроди-

та и Хариты, каждый свое, и что она получила имя от слов «дар» [dōron] и «все» [pan] (что дано). Именно все одарили этот слепок, возникший благодаря некоторому «предусмотрению». Прометей же, отвергающий их дар, обозначает не что иное, как то, что выбор, происходящий преимущественно в умопостигаемом, — лучше. Сам же создатель [Пандоры] связан потому, что он некоторым образом зависит от того, что от него произошло. Узы же эти внешние. При этом разрешение их происходит от Геракла — потому, что у него есть возможность для того, чтобы освободиться, и для того, как освободиться. Однако, как бы об этом кто-нибудь ни рассуждал, но ясно, что этот миф выражает то, что отношения к дарованию (интеллектуального содержания) космоса, и ясно, что это согласуется со сказанным».

Пожалуй, еще более точно формулирует Прометея Ямвлих, или, вернее, Псевдо-Ямвлих в своих «Теологуменах арифметики» (Theol. arithm. p. 4, 9 (17 de Falco). Здесь говорится, что Прометей есть принцип жизненности, понимаемый, однако, как «монада», то есть это такая жизнь, которая вышла из умопостигаемого мира в виде эманации, но осталась нерассеянной и сосредоточенной в себе.

Но, кажется, из всех греческих философов наиболее ясно и просто вскрыл философскую сущность Прометея, то есть Прометея как подлинного символа, знаменитый Юлиан в середине IV в. н. э. В одной из своих речей (Or. VI 182, c, d Hertlein) Юлиан пишет: «Даяние богов вместе с светлейшим огнем (Cg. Plat. Phileb. 16 c) через Прометея от Солнца с помощью Гермеса означает не что иное, как распределение разума (logou) и ума (nou): ведь Прометей — промысел, опекающий все смертные существа, который как бы искусственно затопляет природу теплым дыханием, дает всему участие в бестелесном разуме. Каждое принимает участие в том, в чем может: неодушевленные тела — только в фигуре, растение — уже в теле, живые существа — в душе, человек же — в разумной душе». Такую же формулу Прометея мы находим и у Прокла (in Plat. Rem. Publ. II 53, 2 Kroll): «Как бывают вожди той и другой стороны, так надлежит мыслить единого предстателя обеих сторон, восхождения и нисхождения, и двойкой при рождении жизни: плодородия и бесплодия. Таковым, если обратит внимание на мою догадку, надо считать никого другого, как Прометея, которого и Платон в «Протагоре» (320 d) называет блюстителем человеческой жизни, как Эпиметея — жизни неразумной, и Орфей и Гесиод (Theog.

565) через кражу огня и передачу его людям обозначают *снихождение души из умопостигаемого [состояния] к рождению как владыку человеческого периода и лучших и худших рождений*».

Таким образом, уже античные толкователи древнего мифа о Прометее пришли к очень простой и ясной философской формулировке этого символа, вполне соответствующей как его глубине и универсальности, так и его величию. В Прометее эти древние толкователи находили, выражаясь нашим прозаическим языком, разумную и целесообразную модель и для всего космоса, и для всей жизни в ее универсальном понимании, и для человека как для разумного существа. Однако древние тут же очень мудро констатировали и те препятствия, на которые наталкивается эта разумная модель. Эта последняя уже и сама по себе представляет бесконечность, но в ее максимально собранном виде. Когда же она порождает из себя космическую и внутрикосмическую реальность, она становится универсальной жизнью, которая неизбежным образом претерпевает разного рода страдания и мучения, но тем не менее возрождается в своей первоначальной чистоте. Поэтому и античные толкователи тоже понимают этот миф в конце концов оптимистически, каковым он был уже и в первобытные времена. Во всяком случае, основные моменты символа, как мы его понимаем в нашей теории, здесь были налицо: функция жизни, толкуемая как такая порождающая модель, которая определяет собою свое разложение в бесконечный ряд своих осуществлений, обнимаемых, однако, единым взором и в одной жизненно-насыщенной структуре. Ввиду гибели для нас трагедии Эсхила о Прометее, кроме «Скованного Прометей», мы не могли на стадии Эсхила и вообще на стадии греческой классики разрешить всю проблему античного Прометей целиком. Зато мы можем это сделать с полным успехом в период рефлексивной интерпретации древнего мифа у неоплатоников.

Последние греческие поэты несколько не развивают дальше миф о Прометее и сообщают из этого мифа весьма темное. Так у Нонна (V в. н. э.) в его огромной поэме о Дионисе (II, 574—579 Ludwig) Зевс высмеивает нападающего на него Тифона в том смысле, что Тифону не худо было бы иметь своим сотоварищем такого же бунтовщика, как Прометей. Ср. Квипт Смирпский, поэт тоже V в. н. э. (V 338, VI 269).

Чтобы покончить с греками, необходимо сказать, что было по крайней мере три разных тенденции, относящихся

уже к заключительному периоду греческой литературы. Во-первых, умершая мифология использовалась иной раз только ради чисто литературной цели и, в частности, ради пасмешливого и пародийного ее изображения. Лукиан (II в. н. э.), писавший в эпоху падения древней мифологии и превращения ее в литературный прием, рисует Прометея как весьма талантливую оратора-софиста, искусно защищающего свое дело («Прометей, или Кавказ»), или прямо мелким смешным ловеласом («Разговоры богов», I).

Во-вторых, в поздней античности много занимались собиранием мифов, и была целая школа так называемых мифографов. Из них упомянем Аполлодора (II в. н. э.), у которого имеется краткое и ценное изложение всего мифа о Прометее (I 7, 12). Имеются у него и упоминания отдельных черт из мифа о Прометее.

В-третьих, миф о Прометее занимал также и позднейших греческих археологов и географов. В этом смысле несколько упоминаний о Прометее, а именно об его культе, о беге с факелами в его честь и др. имеется у Павсания (I 30, 2; II 14, 4; 19, 8; V 11, 6; IX 25, 6; X 4, 4).

В заключение греческого раздела о Прометее мы могли бы упомянуть разве только еще одного позднейшего схолиаста к Гомеру (Schol. Hom. H. I 126 Dindorf), у которого нет никакой интерпретации Прометея и который ограничивается только пересказом главнейших черт мифа: Девкалион и Пирра, потоп, спасение Девкалиона и Пирры в ковчеге, создание ими людей путем бросания камней за свою спину. То же мы находим и у схолиаста к Эсхилу (Schol. Aesch. Prom. 347 Dind.): происхождение Прометея от Иапета и Климены, закование на Кавказе и судьба других братьев Прометея, Атланта и Менетия. По Schol. Pind. Ol. IX 81 (Abel), от Прометея и Климены — Девкалион. У Либания (Liban. or. XXV 31 Foerster) читаем, что Прометей создал людей из глины, причем проводится мысль, весьма важная для историка общественных взглядов древних, но для нас имеющая в данном случае только третьестепенное значение: все люди являются рабами судьбы и, в частности, тело у людей, созданное Прометеем из глины, тоже одинаково подвержено рабству, поскольку всем людям свойственны те или другие болезни. Стобей (Stob. II 4, 2 Wachsm.) ограничивается приведением трех строк из «Скованного Прометея» Эсхила (459—461) об изобретении Прометеем науки о счете и о буквах.

7. *Римская литература.* Если Катулл (XIV 294—297) упоминает о Прометее только на свадьбе Фетиды, то уже

у Вергилия в «Буколиках» (VI 41—42) говорится о краже Прометей с явным се осуждением, поскольку в «Георгиках» (I 131—135) лишение людей огня Зевсом расценивается в качестве блага в смысле необходимости для людей получать жизненный опыт только постепенно. У Овидия в «Метаморфозах» (I 75—88) тоже можно найти положительное отношение к Прометею, поскольку Прометей у него создал людей и научил их смотреть вместо земли, как прочие животные, на небо; зато у Горация в «Одах» песенное осуждение Прометей (I 3, 27—33 Гипс).

Сын Иафета дерзостный,
Злой обман совершив, людям огонь принес,
После кражи огня с небес,
Вслед чахотка и с ней новых болезней полк
Вдруг на землю напал, и вот
Смерти день роковой, прежде медлительный,
Стал с тех пор ускорять свой шаг

С точки зрения Горация, Прометей не только «хитрый» (II 18, 35), но он вложил в человека, создавая его, «злобу» и «безумье» льва (I, 16, 13—16).

Еще более резкую критику деяний Прометей мы находим у Проперция. Трава, выросшая из капель крови Прометей, упавших на землю, используется не только как магическое средство волшебства, но и в целях преступных (I 12, 9—10).

Мало того, по мнению Проперция (III 5, 7—12 Остроум.), когда Прометей создавал человека, то он заботился только об его теле, а духа в человека не вложил, откуда и все беды человеческой жизни, в частности, постоянные войны.

О, как был Прометей, из глины лепя, неудачлив!
Неосмотрительно он выполнил дело свое:
Он, создавая тела, в искусстве духа не видел,
Дух же должен был стать первой заботой творца.
Ныне нас бури в морях швыряют, все ищем врага мы,
К браням былым приплетать новые браши спешим.

Читая Горация и Проперция, мы должны сказать, что только в Риме раздалась глубочайшая критика подвига Прометей и что такой критики греки почти не знали, если не считать общего периода мифологического вырождения, представленного Лукианом. Впрочем, у Ювенала (Sat. XIV 35) Прометей расценивается безусловно положительно. Этот поэт утверждает относительно благоприличных юпошей, что «сердце лепил им титан благосклонный искусно из лучшей глины».

Два других крупных римских автора останавливаются на второстепенных моментах мифа о Прометее. Сенека в своей трагедии «Медея» (970—974) опять упоминает о волшебной траве Медеи, которую она сделала из крови Прометея. Об этом же говорит и Валерий Флакк в своей «Аргонавтике» (VII 355—363); впрочем, у того же автора довольно красочно изображены стопы Прометея, которые раздаются по всему миру, доходят до небес и до подземного мира, в результате чего Зевс велит Гераклу убить птицу, терзающую Прометея, и освободить самого Прометея (IV 58—81).

Наконец, один из поздних латинских комментаторов Вергилия, а именно научно настроенный Сервий (Serv. Verg. Aen. I 741 Thilo) противопоставляет мифологическое и научное мировоззрение. В результате этого получается, что, согласно мифам, человеческий род возник от Прометея, или от Девкалиона и Пирры, а согласно «научным» данным — из тех или иных первичных элементов, то есть из влаги, огня, атомов или из четырех элементов.

Известный римский мифограф Гигин ограничивается сообщением только общеизвестных сведений о Прометее, кроме одного момента, который заслуживает особого внимания. У Гигина (Hug. Fab. XXXI, 5 Rose) читаем о Геракле, убившем орла, который выедал сердце Прометея. В другом сказании (Fab. CXLII) у Гигина можно читать, что Прометей создал людей из глины, по, по повелению Юпитера, Вулкан создал из глины Пандору, которой Миперва дала душу, а прочие боги — другие дары. Тут же говорится и о том, что от брака Пандоры с Эпиметеем родилась Пирра, которая «была названа первой смертной». Однако интереснее два других сообщения Гигина. В одном сказании (LIV 2—3) сначала передаются общеизвестные сведения о Прометее, но заключительная фраза способна поразить всякого, кто знакомится с античными материалами о Прометее. Сначала Гигин рассказывает здесь, что Прометей знает от Матери имя той женщины, с которой Юпитер не должен вступать в брак, так как сын от этого брака низвергнет самого Юпитера. Когда Прометей сообщает это Юпитеру, тот его освобождает и велит Гераклу убить орла, терзающего сердце (в разпочтениях — печень) Прометея. Все эти мифологические сведения заканчиваются, однако, поразительной фразой о том, что освобождение Прометея происходит через 30 тысяч лет. Для античных мифологических представлений здесь, конечно, необходимо видеть нечто необычное. Вероятно, здесь сыграла свою

роль эллипстическая психология, привыкшая к огромным размерам Римской империи и вообще ко всякого рода грандиозным общественно-политическим событиям в противоположность греческой классике, знавшей только маленький и, можно сказать, миниатюрный полис. То, что этот мотив не случаен, находит для себя подтверждение в другом сказании Гигина (CXLIV), где тоже сообщается не только о том, что Прометей дал людям огонь и научил сохранять его в пепле, а Меркурий по приказанию Юпитера прибил его за это железными гвоздями к скале на «горе Кавказ», но и о том, что Геракл убивает орла через 30 тысяч лет и освобождает Прометея. Этот же мотив о 30 тысячах годах мы встречаем и у Гигина-астронома (тождество его с первым Гигином в науке оспаривается) (Hug. Astr. II 15 Bunte).

Что касается *христианских* латинских авторов, то к ним необходимо сделать одно общее замечание. Именно, Прометей никак не мог быть популярным в христианской средневековой литературе, потому что Прометей как создатель людей имел своего мощного конкурента в христианском Боге, а Прометей как страдалец за людей имел здесь своего мощного конкурента в Христе. Выше нетрудно было заметить, что античный Прометей все же в конце концов трактовался в качестве фигуры пантеистического типа, в то время как спиритуализм средних веков выдвигал на место античного пантеизма чисто духовное и притом *персоналистское* учение о творении мира и человека, а также и учение о человеческом спасении. Средневековым христианам античный Прометей просто не был нужен. Почему в средневековой литературе мы и находим только ничтожные остатки мифа о Прометее. Сам античный миф о Прометее не отрицался, но он понимался духовно и спиритуалистически. Это был символ чистого духа, который и создавал людей из-за чисто духовных побуждений и их искуплял тоже из тех же духовных побуждений. Поэтому несколько не удивительно, что средневековые материалы о Прометее так скудны, и из них мы можем привести только два-три текста.

Фульгенций, латинский мифограф VI в. н. э., уже песоппенно христианин, в своем мифологическом сборнике пишет (II 9, Helm): «Мы понимаем Прометея как *propositio theu* («божественный промысел»). Из этого предвидения и Минервы (как из небесной мудрости) возник человек. Они доказывают, что божественный огонь есть божественно одухотворенная душа». С точки зрения средневекового

монотеизма если только пужпо было паходить положительные черты в языческой древности, то Прометей действительно мог рассматриваться в качестве символа божественного промысла, который проявился в создании людей и в даровании им культурной жизни. С такой точки зрения весь трагизм деяния Прометея уже отходил на задний план.

Еще определеннее рассуждает на эту тему Тертуллиан (II—III в. н. э.). В своей «Апологетике» (гл. 18) * он пишет: «С самого пачала Бог посылал в мир мужей, удостоившихся познать его по причине своей праведности и непорочности. Он одушевлял их духом своим для возвещения того, что существует единый бог, который все сотворил, создал человека из персти земли (вот истинный Прометей) **, учредил навсегда ход годовых времен, вселил страх судов своих посредством огня и воды и, наконец, преподавал нам наставления, как ему угождать, которых вы не знаете или которые нарочно преступаете, между тем как с ними неразлучны возмездия, достойные величия его». Из этого рассуждения видно, что Тертуллиан расценивает Прометея не как истинного творца, то есть он использует античную версию о создании людей Прометеем. Но истинным Прометеем Тертуллиан считает христианского Бога, так что античный Прометей есть только некоторого рода предвестие или пророчество о подлинном творце людей и их искупителе.

Августин (De civ. dei XVIII 8) *** рассуждал здесь несколько проще, видя в Прометее и в его огне символ мудрости и науки. Августин, кроме того, находит в античном мифе и наказание на создание Прометеем людей из глины. Однако подобного рода убеждение было не чуждо и самой языческой древности. Уже комик V—IV вв. до н. э. Платон (CAF I фр. 136 Kock) утверждал, что Прометей — это «ум у людей». Впрочем, этот текст уже содержит в себе палет эллинистического субъективизма.

* Творения Тертуллиана, христианского писателя в конце второго и в начале третьего века, пер. Е. Карнеева, ч. 1, Спб., 1847, стр. 43.

** Здесь в перевод Е. Карнеева вкралась чудовищная опечатка: вместо «Прометей» написано «Протей». У нас эта ошибка исправлена по латинскому тексту Тертуллиана. Правильный перевод дан в более новом издании Тертуллиана — «Апологетические творения Тертуллиана», ч. I. Перевод с библиографией и комментарием, Киев, 1910, стр. 130.

*** Творения блаженного Августина, епископа Иппоникийского, ч. 6, Киев, 1857, стр. 11.

Накопец, из церковных писателей можно упомянуть еще Лактанция (IV в.), который в отношении Прометея интересен только тем, что находит в античных мифах мотив о создании Прометеем людей или, вернее сказать, созданий их тел из глины и земли, мотив, интересный для нас уже по одному тому, что в самой античной литературе он попадает чрезвычайно редко. Лактанций пишет: «Поэты хотя и не ясно изъяснялись па счет создания человека, но не упустили сказать, что он Прометеем составлен из персти и глины. В существе они не ошиблись, но ошиблись в имени создателя»*. «Какая нужда была Прометею заимствовать глину или персть для сотворения человека, когда он мог родить его таким же образом, как и его родил Иапет, его отец?»** «Приводимое ими повествование, каким образом Прометей создал человека, противно истине: они ее не совершенно уничтожили, но только затемнили и спутали. Поводом к тому, вероятно, было то, что Прометей первый изобрел искусство делать фигуры и образа из земли и глины и жил во времена Юпитера, когда люди начали воздвигать храмы и учреждать служение богам»***.

В этом изображении Прометея у Лактанция не все является для нас одинаково важным. То, что Лактанций, опровергая языческих богов, стоит на точке зрения Эвгемера, это, конечно, имеет некоторого рода историческое значение, но это не так важно. Эвгемер, греческий мыслитель и историк III в. до н. э., считал, что представление о богах появляется и у людей в результате обожествления тех или иных, по исторически реальных, великих и знаменитых героев. Теория эта для нас не выдерживает никакой критики, поскольку она основана на логической ошибке *idem per idem*: боги суть обожествления людей. Желая во что бы то ни стало опровергнуть существование языческих богов, Лактанций стоит именно на этой точке зрения, хотя опровергать их можно было бы с более правильных логических позиций. Далее, имея в виду творца в абсолютном смысле слова, он, конечно, относится с пренебрежением к языческим творцам, которые всегда имели отнюдь не абсолютный, но только относительный смысл. С такой позиции Лактанция ничего не стоило критиковать не только Прометея, но и самого Юпитера — Зевса. Однако гораздо важ-

* «Творения Лактанция, писателя в начале четвертого века, прозванного христианским Цицероном», пер. Е. Карсеева, ч. 1, Спб., 1848, стр. 149.

** Там же, стр. 150.

*** Там же.

нее то обстоятельство, что Лактанций понимает Прометея как создателя людей или, вернее, как создателя их в неодушевленном виде из земли и глины. Правда, Лактанций умалчивает о похищении Прометеем небесного огня и о даровании его людям, мотив, который мог бы существенно обогатить представление Лактанция о создании людей в неодушевленном виде. Однако для нас в настоящее время, при изучении истории Прометея как символа, очень важно то обстоятельство, что, несмотря на редкость мотива о создании людей Прометеем, еще в IV в. н. э. раздавались мощные голоса об античном Прометее как именно о создателе людей. Такой Прометей у церковного писателя IV в., конечно, подвергался разного рода критике. Но в настоящую минуту это для нас не так важно. Важно то, что античный Прометей в самой-то античности, а именно в эпоху эллинизма, так или иначе все же трактовался в виде создателя людей. В этом виде он и перешел к христианским писателям, которым было удобно противопоставить ему свое собственное учение о Создателе.

8. *Кавказские Прометеи.* Прежде чем перейти к Прометеем Нового времени в Европе, коснемся, хотя бы в краткой форме, тех Прометеев, которые были известны на Кавказе и которые тоже выходили из глубины народного творчества. Эти кавказские великаны, тоже прикованные к скале, тоже мощные духом, тоже защитники той или иной идеи, правда, далеко не всегда высокой, вовсе не носят греческого имени Прометея, а имеют свои собственные имена в связи с теми народностями, среди которых они появились. Это указывает на то, что кавказские Прометеи имеют свое собственное происхождение, независимое от античности. И вообще образ этот на Кавказе гораздо более развит и имеет гораздо больше разветвлений, чем в античном мире. Может быть, только гордость и непреклонность духа и героическое перепесение страданий является той общей чертой, которая объединяет этих многочисленных кавказских Прометеев и которая объединяет их также и с античными Прометейми. Прометей везде здесь, какое бы имя он ни носил, является символом гордого и непокорного человечества, которого не страшат никакие стихийные силы природы или духа.

В план настоящего изложения отнюдь не входит систематический анализ этих кавказских Прометеев. Однако есть возможность избежать этого анализа с опорой на крупного дореволюционного литературоведа Алексея Веселовского, который сумел в кратчайшей форме дать общую

сводку этих кавказских Прометеев, так что нам пет пикакой нужды входить в этот анализ более подробно.

Вот что пишет Алексей Веселовский*, давая сводку всех этих достаточно сложных образов Прометеев на Кавказе: «Резкое и властное проявление личности, мятежное сопротивление богам, насилие и вред по отношению к людям, — древние атрибуты титана, в котором позднейшие века, напротив, увидели друга человечества, его просветителя и заступника. Наказание такого дерзкого насильника является поэтому вполне заслуженным: попытки его освободиться грозят величайшими бедствиями. Таковы титаны кавказских сказок.

Является ли героем народного предания безымянный богатырь в образе старца, с длинною до ног бородой, огненными глазами, когтями хищника (кабардинская версия) или чудовищно огромный великан, носит ли он определенное имя (в большинстве случаев — Амиран, у армян — Артавазд, Ширад, Мхер), признает ли в нем легенда лицо мифическое или пытается прикрепить его подвиги к действительно существовавшему, историческому лицу (Артавазд армянских сказаний — сын царя Арташеса II), — предание о богатыре-узнике повторяет, с вариантами второстепенных подробностей, несколько основных формул. Наиболее тяжкими его преступлениями, побуждающими к жестокому наказанию, бывают или несправедливость к людям, необузданность кровавадного истребителя жизни, или послушание отцовской воли (предание, сообщаемое об Артавазде Моисеем Хоренским), или сопротивление божественной воле, доходящее до нарушения клятвы, данной богу, наконец, до борьбы с ним, до выхода на поединок, едва не кончающийся победою титана. Его запирают в расщелину гор, или в пещеру, или в глубокую яму, или в «стеклянный дом» на горе (грузинская версия); его приковывают на железной цепи к железному же колу (сванетская версия), или к скале (кабардинская версия; армянское предание про Артавазда указывает на Масис-Арабат), или к гигантскому дереву. Сказание пшавское, чертами необыкновенно величавыми, соединяет этот мотив с классическим прикреплением к горе: трижды вопзая в землю посох, Христос вызывает Амирана выпнуть его, в последний же раз велит пустить корни, которые покрывают собой вселенную, и подняться стволом до небес, привязывает противника к

* А. Веселовский, Этюды и характеристики, М., 1912, стр. 114—116.

этому дереву и придвигает к нему две горы, Казбек и Гергеты. Только в легенде о Мхере, вошедшей в состав армянской поэмы XI—XII вв. о Давиде Сасунском и в наше время еще живущей в народе (она записана у турецких армян в окрестностях Вана), богатырь заключен вместе со своим конем, а перед собой он вечно видит «колесо, приводящее во вращательное движение землю с небом». Неразлучными же сожителем узника в большей части преданий являются собаки; один, чаще два пса, белый и черный, постоянно лижут или грызут его цепи, становящиеся оттого все тошше, по снова крешнувшие, повинаясь тяжелому зароку, или приходят раз в год с земли кузнецы и ударами молотов сковывают звенья цепи, или (версия грузинская) кузнец появляется из недр земли, или, наконец (вариант абхазский), таинственная женщина в черном платье прикасается к цепи, и она снова утолщается.

Узник предается тоске (слезы Мхера «прорыли землю и потекли по ней потоком»), но помышляет более всего об освобождении. Каждого, кто случайно его увидит, он осыпает вопросами о том, что делается на земле, желая знать, не появились ли признаки его скорого избавления, или же пытается при помощи пришедшего завладеть своим мечом, разбить цепь. Но страдания его бесконечны. Он выйдет на волю только тогда, когда «пшеница будет со сливу, а ячмень с шиповник»; если вечно вращающееся перед Мхером колесо мира остановится, тогда он вырвется на свободу — и разорит мир.

Такова ежедневная к главным чертам основная ткапь кавказской легенды, такова сводная биография прикованного титана. Преобладающие в ней черты — инстинкты зла, разрушения и самоуправства».

Все указанные до сих пор легенды о кавказских Прометеях отнюдь не рисуют этого Прометея в положительном смысле. Эти Прометеи, наоборот, являются носителями зла и терпят свое наказание вполне по заслугам, на основе всеобщей справедливости. С этой стороны кавказские Прометеи, очевидно, являются полной противоположностью тому Прометею, которого мы находим в Древней Греции и который неизменно является другом людей и их благодетелем. Претерпеваемое им жестокое наказание трактуется в Греции как акт несправедливости, как акт чисто временный, за которым следует вполне справедливое освобождение Прометея.

Но среди кавказских Прометеев можно найти и представителей и защитников человеческого блага, человеческой

цивилизации, так что наказание его совершается или согласно высшей воле судьбы, или в силу заслуг и мудрости самого Прометея. По этому поводу Алексей Веселовский продолжает следующее.

«Однако на Кавказе, хотя и представленная меньшинством преданий о прикованном богатыре, встречается самостоятельная (главным образом грузинская) версия, объяснившая его страдания мученичеством за народное благо, за справедливость, за право людей. Он очищает землю от дэвов, потребляет все злое, «борется с небом, потому что не все на земле справедливо». Его отвага и дерзость по отношению к божеству получают характер заступничества за человечество, богоборство становится героизмом, а отплата за него — вечный плен и тяжкие муки, — вызывает не злорадство, а глубокую симпатию. Если *такой* узник освободится, не разгром и разорение причинит он, а всеобщее счастье. Та из армянских легенд, которая верит, что Артавазда похитили и заточили дэвы, придает захвату значение торжества зла над добром и желает возвращения пленника, видя в нем (по выражению новейшего комментатора) «Мессию армян». В таких проблесках положительного понимания личности и судьбы титана заметно соединительное звено между кавказскими сказаниями и эллинским мифом о Прометее, похитителе священного огня ради блага людского».

Прибавим к этому, что из двух главнейших грузинских поэтов кн. А. Чавчавадзе в стихотворении «Кавказ» тоже упоминает о приковании Прометея. А Акакий Церетели в поэме «Торнике Эристави» создает образ Амираана, прикованного к скале за похищение огня, причем печень его поедает ворон*. Совсем другое понимание Прометея как символа, иное в сравнении с античностью и с Кавказом, мы находим в Европе в Новое время.

9. *Боккаччо*. Накануне Нового времени мы встречаемся с латинским трактатом знаменитого *Боккаччо* «Генеалогия богов» (1373). Боккаччо излагает античную мифологию с разными вымыслами и домыслами, которые ни в коей мере не характерны для античной мифологии. Но для истории Прометея как символа этот труд Боккаччо имеет значение, поскольку в нем не только излагаются все основные мотивы мифа о Прометее, но и довольно ясно проводится то понимание этого символа, которое характерно именно для

* Оба эти стихотворения включены в сб. «Антология грузинской поэзии», М., 1958, стр. 250—251, 350—364.

Нового времени. Сначала просмотрим подробно то, что Боккаччо говорит о Прометее, а потом дадим оценку этого Прометея Боккаччо с точки зрения истории символики Прометей.

Боккаччо* излагает известные ему источники по греческой и римской мифологии.

Прометей, сын Япета и Азии, отличался острым умом и был первым, кто изготовил статую глиняного человека, которого Юпитер превратил, однако, в обезьяну. Прометея Овидий также называет первым вылепившим человека из глины. Сервий и Фульгенций добавляют, что этот вылепленный из глины человек был лишен дыхания и Прометей одухотворил его, похитив при помощи Минервы с колесницы Феба небесный огонь. Прометей был за это прикован к скале на Кавказе, а на людей, как говорят Сапфо и Гесиод, боги послали беды: болезни, печали и женщину, а по словам Горация — только бледность и лихорадку.

Боккаччо считает необходимым истолковать эту совокупность мифов, однако находит задачу чрезвычайно трудной. Прометей, по его мнению, двойствен, как двойствен и сам человек: это — всемогущий Бог, произведший человека из земли; с другой стороны — это человек Прометей, о котором Теодонций якобы читал где-то, что этот Прометей в молодости, будучи увлечен жаждой ученых занятий, оставил на своего брата Эпиметея жену и дочерей, уехал учиться мудрости в Ассирию, а после удалился на вершину горы Кавказ, где усовершенствовался в созерцании и астрономии. Вернувшись затем к людям, он научил их астрологии и нравам и таким образом как бы сотворил их заново. Точно так же двойствен и сам человек: в своем природном состоянии он груб и невежествен и нуждается в воспитании со стороны ученого, который, дивясь такому созданию природы, как человек, и видя его несовершенство, как бы с небес наделяет его мудростью. Одиночество Прометея на Кавказе означает, по Боккаччо, необходимость уединения для приобретения мудрости. Солнце, от которого Прометей берет огонь, означает единого истинного Бога, просвещающего всякого человека, грядущего в мир. Наконец, пламя,

* «Della genealogia de gli dei di M. Giovanni Boccaccio, libri quindeci». In Venetia, Appresso la Compagnia de gli Uniti, 1585, об Эпиметее и Прометее у Боккаччо, кн. 4, стр. 71—74, мы излагаем миф о Прометее у Боккаччо по этому старинному итальянскому переводу трактата Боккаччо «Генеалогия богов», потому что латинского подлинника этого трактата в Москве мы не могли найти.

одухотворяющее человека, — это свет учения в груди глиняного человека. Ту часть мифа, где Прометей насильно отводят на Кавказ и приковывают там, Боккаччо считает неистинной ввиду чисто человеческого заблуждения, будто боги могут сердиться на кого бы то ни было из людей. Прометей отправился на Кавказ по своей воле, ведомый мудрым посланцем богов Гермесом. Орел соответствует высоким помыслам Прометея, тревожащим его, а восстановление его тела после укусов орла — внутреннему удовлетворению мудреца по нахождению истины. Итак, Прометей во втором смысле был человек, учитель мудрости.

Если давать общую оценку толкованию мифа о Прометее у Боккаччо, то мы прежде всего убедимся в том, что Боккаччо избегает слишком суровых и слишком жестоких моментов этого мотива. А в связи с этим получает особое значение и сама личность Прометея. В то время как у Эсхила Прометей является по крайней мере двоюродным братом Зевса, если не прямо его дядей, то у Боккаччо Прометей вовсе не бог, а самый обыкновенный человек. Во всяком случае божественного в нем несколько не больше, чем обыкновенного человеческого. Но человек этот — мудрый, ученый, много знающий. Он хочет научить этой мудрости и всех других людей. О том, что он похитил огонь с колесницы Аполлона, во-первых, этот огонь и свет принадлежат единому и истинному Богу, а во-вторых, никто не находит в этом никакого преступления. И никто Прометея не наказывает. А если он проводит известное время на Кавказе, то только потому, что Прометей сам искал уединения, необходимого для того, чтобы углубить свою мудрость. По Боккаччо выходит также и то, что никакой орел вовсе и не терзал печени Прометея. Орел — это только те высокие помыслы, которые терзают всякого мыслящего человека, ушедшего в уединение для большей глубины своей мудрости.

Согласно Боккаччо, Прометей двойствен в такой же мере, в какой двойствен и всякий человек. И сейчас, в перспективе шестисот лет, мы прекрасно понимаем, почему Боккаччо, один из предпачинателей новоевропейского мировоззрения, заговорил именно о двойственности и человека вообще и его прообраза — Прометея. Человек Нового времени настолько сильно ощущал свою личность, свой субъект и свое творчество, что всегда готов был отождествить себя с абсолютным существом, то есть с богом. А с другой стороны, Прометей, как прообраз самого обыкновенного человека, поехал учиться в ученую страну, оставил

свою семью и даже предавался уединению на Кавказе. При этом само творение людей Прометеем Боккаччо, по-видимому, совсем не принимает всерьез. А всерьез он принимает обучение людей наукам, которые как бы и творят бывших жалких невежественных и неучепых людей совершенно заново. Насколько можно судить, по Боккаччо, это и есть подлинное творение человека, а не то творение из глины и земли, о котором говорят античные мифы.

Другими словами, Прометей как символ получает у Боккаччо совершенно новое толкование, а именно характерное для Новой Европы. Прометей здесь — символ науки и мудрости, которые требуют от человека многих усилий и многих лишений, заставляют часто страдать, уединяться и создавать науки. При помощи них человечество в дальнейшем будет только воскресать и как бы твориться заново. Нам думается, что для XIV в. Боккаччо достаточно глубоко и ясно очертил символику Прометей уже не в античном и не в средневековом смысле, а именно в новоевропейском смысле, то есть в смысле созидания, развития (часто мучительного) и преподавания наук для целей личного обучения людей и для целей всеобщего исторического прогресса.

10. *Кальдерон* (1679) * в своей драме в трех частях «Статуя Прометей» рисует Прометей в духе христианского рыцаря, искателя истины и знания, героя, не понятого людьми, верного служителя Мудрости — Минервы. Прометей здесь сам мучится после похищения огненного луча с колесницы Аполлона по совету Минервы. Он видит в Пандоре символ своего преступления и вместе с тем испытывает к ней нежность и любовь. Страдания Прометей и его испытания в темнице вызывают к божественному милосердию и к прощению. Этот символ здесь, в связи с возрастанием буржуазно-капиталистической эпохи, не только субъективизируется, но даже и просто умалывается, лишаясь своего гордого эхилловского величия, хотя он все еще остается поборником разума и цивилизации, правда, подчиненных богам. Кстати сказать, у Кальдерона проходит редкий для античности мотив не просто о похищении огня для людей, но и о создании Прометеем самих людей, так что огонь одушевляет создаваемые им человеческие статуи.

Прометей и Эпиметей у Кальдерона — два «галана», то есть молодых кавалера, дети благородного и владетельного Япета. Прометей с юности посвятил себя чтению, созерца-

* Don Pedro Calderon de la Barca, Obras completas, Tomo I, Madrid, 1959, p. 2077—2112 (драма издана впервые после издания: Quinta Parte de Comedias de Calderon, Barcelona, 1677).

пию, философии и удалился из отечества в поисках паставников. Он посетил Сирию — «средоточие наиболее цветущих умов всей Азии, изучил «природную логику» чистого мыслительного света, изучил астрологию у халдеев. Пользуясь всей своей мудростью, он в бытность свою на Кавказе создает, как символ человеческого стремления к божеству, статую Минервы из глины и, ко всеобщему восхищению, показывает ее «обитателям Кавказа», призывая учредить также храм, алтари и жертвоприношения Минерве. В шкуре зверя является Минерва, вызывая всеобщий страх; но когда она разоблачается, Прометей видит перед собою то самое создание, которое волновало его в сновидениях и которое он воспринял в своей статуе. Любовь влечет богиню Минерву к Прометею; по его просьбе она возносит его на небо. Все это вызывает зависть сестры Минервы, воинственной Паллады (эти сестры, дочери Юпитера и Латоны, столь похожи друг на друга, что их трудно отличить).

Между тем Прометей обзревает небеса, где его наибольшее восхищение вызывает сияние «сердца неба», «судии дня и ночи», «царя планет». Он захватывает с собою на землю луч этого срединного огня. Он хочет принести его на землю, чтобы зажечь там свет и озарить им ночь и мрак. Пока он отсутствует, Паллада паушает Эпиметея (Эпиметей — импульсивный и энергичный двойник мудрого Прометея) разбить статую; однако Эпиметей, пораженный красотой создания брата, готов лишь украсть и спрятать ее. Прежде чем он успевает осуществить свой замысел, в виде необыкновенной падающей звезды появляется Прометей и оживляет статую Минервы принесенным с неба лучом. Видя чудо, Эпиметей скликает пастухов окрестных гор. Статуя удивляется оказываемым ей почестям. Однако одновременно с восхищением одних появившаяся «Дискордия» («Несогласие») вызывает гнев и бунт сторонников Паллады. В самом разгаре плясок и песен Пандора (то есть статуя Прометея) раскрывает свой ларец и, к своему ужасу, выпускает из него дым. «Нет дыма без огня», — злорадует Дискордия. Сам Прометей утрачен своим созданием, «злополучным прекрасным чудовищем». Между сторонниками и противниками Пандоры начинается нечто подобное гражданской войне. На небе Аполлон, несмотря на свое неудовольствие, вызванное кражей огня, занимает «нейтральную» позицию и пытается примирить своих враждующих сестер. Минерва снова нисходит на землю, к величайшему замешательству Прометея, которому лишь с большим трудом, по голосу, удастся отличать от нее свою

Пандору. Побеждают войска Эпиметей, которому покровительствует воинственная Паллада. Прометей должен быть прикован в горах, Пандоре тоже предстоит наказание. Но появляется Аполлон, примиряет Эпиметей с братом и восстанавливает всеобщую гармонию. Совершаются счастливые браки, и в том числе — брак Прометей с Пандорой.

В драме Кальдерона, ввиду еще неполного отрицания мифологии, замечается некоторого рода двоеение. Прежде всего, Прометей создает не просто богиню Минерву, но пока только еще ее статую, сам хорошенько не зная, что такое Афипа (или ее сестра Паллада) на самом деле. Вторых, и сам Прометей в этой драме двойится. С одной стороны, он изображен обыкновенным человеком, а именно ваятелем, так что его статуя Минервы, как она ни прекрасна, все же не обладает настоящей небесной красотой. А с другой стороны, он отправляется на небо, как будто бы был уже не человеком, а каким-то богом или, по крайней мере, демоном, и похищает там световой луч. Наконец, только после сообщения небесного огня Минерве она действительно оказывается живой женщиной, и притом настолько прекрасной, что Прометей тут же в нее влюбляется.

Вся эта двойственность, свойственная драме Кальдерона, свидетельствует о переходном состоянии мифологии, которая еще остается повествованием о богах и демонах, но уже оперирует, например, с тем же Прометеем как с обыкновенным человеком, правда, очень ученым и мудрым. Явление красоты на земле все еще связывается с похищением огня на небе. Но, ставшая от этого очень прекрасной, Минерва, или Пандора, тут же оказывается объектом любви все того же Прометей. Ни о каком приковании Прометей нет и речи.

С точки зрения символики Прометей здесь, можно сказать, продолжается линия Боккаччо, то есть отсутствует всякое космогоническое понимание мифа, и человек Прометей превращен самое большее в глубокого мудреца и ученого. Поэтому и его путешествие на небо, а также похищение небесного огня Кальдерон, скорее, понимает аллегорически, желая только больше подчеркнуть мудрость и творческие таланты Прометей. В дальнейшем, может быть, только у Гёте и Шелли космогонизм античного мифа о Прометее будет до некоторой степени восстановлен. Как мы увидим ниже, в XX в., может быть, только Вяч. Иванов восстанавливает античный космогонизм прометеевской символики. Вообще же Прометей в Новое время — это уже

не божество, и не демон, и не титан в античном смысле слова, но самый обыкновенный человек, правда, чрезвычайно мудрый и глубоко ученый, или великий художник. У Боккаччо эта линия уже вполне намечена, но Кальдерон проводит ее в самой отчетливой форме. Античная космогоническая символика Прометея становится в Новое время символически индивидуально-человеческой и даже субъективистской.

11. *Вольтер* в своей опере «Пандора» (1748) * еще более наделает Прометея чисто человеческими чертами, доводя его до поклонения Амуру. И самый огонь, похищенный Прометеем, трактуется здесь как любовная страсть. Ничего революционного и даже богоборческого не содержится в этой драме, где вся борьба между Зевсом и Прометеем сводится к соперничеству из-за любви к прекрасной, созданной Прометеем Пандоре.

В опере Вольтера любопытны некоторые подробности. Созданная Прометеем Пандора хотя и является украшением земли, но сначала лишена жизни и движения не из-за чего другого, как именно из-за ревности Юпитера. Так как подземные боги могут дать только смерть, а не жизнь, то Прометей летит на небо за огнем не к кому другому, но к Амуру, потому что именно он правит всеми богами. Благодаря принесенному огню Пандора начинает сиять красотой, от которой никак не может отстать Прометей. В этом триумфе жизни и красоты торжествует все сущее. Властный Юпитер захватывает Пандору к себе на небо, что вызывает возмущение в Прометее, который говорит: «Я одухотворил эти прекрасные глаза. Они сказали мне, открывшись, вы меня любите, я вас люблю. Она любила меня, я жил в ее сердце». Прометей без ума от радости, что его хоть кто-нибудь полюбил. Поэтому он вместе с титанами забирается на небо, грозит Юпитеру, но Пандора сама никак не может забыть своей первой любви. Спор решает Судьба, которая повелевает титану низвергнуться в преисподнюю, а Пандоре возвратиться на землю. Но в отместку за это Юпитер устанавливает вечный раздор между небом и землей. Прометей, который теперь должен утешать титанов, не может быть вместе с Пандорой, которая от нечего делать раскрывает подаренный Юпитером ларец, откуда вылетают разные несчастья для людей, и когда Прометей возвращается к Пандоре, она просит наказать ее. Но вместо этого еще больше проявляется в них любовь со

* F. M. Voltaire, Pandore.— «Théâtre de Voltaire», t. 4, Paris, Didot, 1801, p. 71—102.

всеми сопровождающими ее надеждами и желаниями. Чисто по-французски звучат слова: «Среди наших бед будут наслаждения, у нас буду очаровательные ошибки, мы будем стоять на краю бездны, но Амур покроет их цветами».

Таким образом, у Вольтера Прометей теряет всю свою всемирно-историческую значимость, всю свою борьбу с тиранией, все свои ужасные и несправедливые страдания и все свое цивилизаторское значение. Осталась только одна любовная страсть к Пандоре, которая после разных перипетий получает свое окончательное право на существование. Больше, чем это сделал Вольтер, нельзя было снизить образ страдальца за разум и за все человечество. Можно сказать, что Прометей здесь вообще теряет всю свою тысячелетнюю символику и превращается в преданного своей возлюбленной кавалера, достигающего после всяких успехов и неудач любовной цели. Создание Прометеем Пандоры является, кажется, единственным античным мотивом, который нашел у Вольтера некоторое выражение.

12. *Шефтсбери и немецкий неоклассицизм.* Это снижение не только мифологичности, но даже символичности образа Прометея в рассудочных произведениях французского Просвещения вновь сменяется высокими идеями прометеевского подвига в немецком неоклассицизме второй половины XVIII века.

Однако уже у английского предпросветителя XVII века Шефтсбери мы находим весьма характерное для новоевропейского периода сужение образа Прометея до степени идеального художника. Согласно Шефтсбери, художник должен поступать так, как поступает и скульптор; а скульптор, по мысли Шефтсбери, должен поступать так, как поступал Прометей при создании человека из глины и воды. Тем самым Шефтсбери постулировал чеканность и отчетливость любой поэтической формы. Всякое чувство и даже страсть должны получать в поэзии гармоническое, симметрическое и вообще чеканное изображение. Прометей у Шефтсбери — это идеальный художник, а все деяние Прометея сводится на скульптурно-четкое творчество.

Осуждая современных упадочных поэтов, могущих создавать только поверхностные и непластические образы, Шефтсбери предлагает следующее рассуждение: «Но совершенно отличным существом, если только я не ошибаюсь, будет сочтен человек, по праву и в истинном смысле заслуживающий имени поэта, настоящий мастер или архитектор своего рода, кто может описывать и людей и нравы и всякому действию умеет придать подлинную его форму и

пропорции. Но такой поэт — уже второй Творец, подлинный Прометей, ходящий под Юпитером. Подобно этому верховному художнику, или же всемирной пластической природе, он созидает форму целого, соразмерную и пропорциональную в самой себе, с должным соподчинением и соответствием составных частей. Он замечает связь страстей и знает их верный тон и меру, согласно каковым он и вполне верно представляет их, выделяет возвышенное в чувствах и действиях и прекрасное отличает от безобразно бесформенного, а приятное от отвратительного. Моральный художник, который так способен подражать Творцу и так изведает внутреннюю форму и структуру родственных себе творений, едва ли, полагаю, будет столь несведущ в себе самом и с трудом станет разбираться в тех числах, которые составляют гармонию ума. Ибо плутовство — это просто диссонанс и диспропорция. И хотя злодеи могут быть энергичны и решительны и по природе способны к действию, невозможно, чтобы правильное суждение и художественный талант пребывали там, где нет места гармонии и чести» *.

Подобного рода и притом новое понимание творчества перешло от Шефтсбери к представителям немецкого периода «Бури и натиска», куда необходимо включить и молодого Гёте, и Гердера, и Лессинга. Уже в 1773 году Гёте пишет свою неоконченную драму «Прометей» **, характерную для немецкого периода «Бури и натиска», где прославляется человеческое творчество с пантеистической трактовкой самого образа Прометея. Символика Прометея здесь восстанавливается со всей своей идеей бесконечности, но в духе тогдашнего индивидуализма, внутренняя сущность которого есть в данном случае пантеизм. На первом плане в этой незаконченной драме Гёте — не просто художественное творчество, но творчество Прометеем людей для их вечного пребывания в области всякого рода страстей и чувств, радости и страдания, переполняющих душу вплоть до желания умереть. Себя самого Прометей тоже считает вечным творцом и свое бытие — нескончаемым. Он говорит:

О начале не помню своем,
И нет во мне воли конца,—
Я не вижу его впереди;
Я есмь — и вечен, ибо есмь...

* Шефтсбери, Эстетические опыты, пер. Ал. Михайлова, М., «Искусство», 1975, стр. 365—366.

** И.-В. Гёте, Прометей, пер. Вяч. Иванова.— Собр. соч. в 15-ти томах, т. 2, стр. 77—95.

Переполнение индивидуальной души могучими переживаниями в этой драме у Гёте уже не вмещается в пределы земной индивидуальности. Дальнейшие просторы душевных переживаний может открыть только смерть. Прометей говорит здесь Пандоре:

Когда до сокровенной глуби,
Ты чувствуешь, потрясена,
Все, что дотоль как скорбь или счастье знала,
И хочет в буре слез
Излиться переполненное сердце,
Но тем полней грозой,
И все в тебе звучит, дрожит, трепещет,
И чувство томно кроет мгла,
И зримое из глаз уходит,
Ты никнешь,
И все вокруг тебя сникает в ночь,
И в несказанном ощущенье ты
Весь мир объемлешь,—
Тот миг есть смерть.

Здесь, таким образом, тот мудрый и научный индивидуализм, с точки зрения которого Боккаччо за четыреста лет до Гёте понимал символику Прометея, доходит до того крайнего переполнения человеческой души бесконечными переживаниями, которое является уже новым этапом в новоевропейской символике Прометея. Здесь перед нами символика страстно переполненной переживаниями человеческой личности, когда жизнь и смерть смешиваются в одном вселенском хаосе индивидуального самоутверждения и буйства.

К 1774 году относится стихотворение Гёте «Прометей», где Прометей только еще собирается ваять людей, предвкушая их радости, мучения и также независимость от Зевса. Впоследствии, в 1830 году, Гёте поместил эту оду в свою драму «Прометей». Таким образом, влияние Шэфтсбери в смысле его художественно-творческой идеи Прометея дошло даже до самого последнего периода творчества Гёте, хотя и с весьма существенными добавлениями.

Гердеру принадлежит целая драма «Освобожденный Прометей»*, которую сам Гердер назвал «сценами» (1802). Важнейшие эсхилловские черты Прометея здесь вос-

* Herder, Der entfesselte Prometheus.— Herders Sämmtliche Werke, Bd 28, Berlin, 1884, S. 329—369; ср. также: «Освобожденный Прометей». Симфоническая поэма и хоры с декламацией и мелодекламацией. По Иоганнесу Гердеру (пер. С. Городецкого), М., 1940.

становлены. Однако героизм Прометея проявляется не в его бунтарстве, но в учености философа и мыслителя. Весь этот образ проникнут основным убеждением Гердера в постепенном развитии цивилизации, так что благодаря терпению богов, людей и самого Прометея на земле учреждается то, что Гердер называет *чистой человечностью*. Прометей прикован здесь не за похищение небесного огня для людей, но в целях постепенного развития человечности на земле. В конце концов не только освобождается Прометей благодаря высокому человеческому подвигу Геракла, но меняется и сам Зевс, устанавливающий справедливость во всем мире. Прометей здесь освободитель людей в духовном смысле слова.

При этом «человечность» Прометея Гердер понимает весьма красиво и даже парадно. В четверостишии «Искусство Прометея» Гердер подчеркивает значение Прометея именно для искусства. В стихотворении же «Алтарь милосердия» Гердер рисует процесс создания идеального человека Прометеем по образу богов. Рисуются разного рода возвышенные качества человека: голова его — дворец мудрости, его лоб — храм мысли, в его взгляде светится разум, на его щеках и губах играет Аврора, в его дыхании струится Зефир, но более всего Гердер ценит в этой фигуре человека сердце, полное любви и милосердия.

В драматическом диалоге «Видение будущего и видение прошлого» * Гердер изображает Прометея как давшего людям предусмотрительность, а Эпиметея как давшего людям понимание прошлого. В разговор вступает Афина Паллада, которая доказывает, что людям необходимо и то и другое, что они должны, во-первых, и учиться забывать (принцип прометеевского предвидения), и «учиться вспоминать» (принцип эпиметеевского видения прошлого).

13. *Август и Фридрих Шлегели. Гёте.* Сходно с Гердером трактует Прометея и Август Шлегель в своей небольшой поэме под тем же названием «Прометей» (1797) **, которой предпосылается эпитафия из Овидия: «Он дал человеку возвышенность лика и побудил его смотреть в небо и поднимать голову к звездам». Маленькая поэма начинается описанием навсегда ушедшего золотого века Кроноса. Однако после восстания титанов и страшной войны их с Зевсом на земле начался всеобщий упадок. Сжалившись

* J. H. Herders Werke, hrsg. von H. Kurz, Bd 1, o. J., S. 357—360.

** A. W. von Schlegels Sämmtliche Werke, Bd 1, Leipzig, 1846, S. 49—60.

над человеком, Прометей сходит с Олимпа, чтобы научить людей «действовать, творить и терпеть». Поскольку, однако, на земле царит опустошение, Прометей лепит заново из «чистой глины» нового человека, гордого и благородного. Чтобы наделить его «священными силами», он приносит искру с неба. Того, кто «смешивает высокое с низким», ожидает гнев властителя вселенной; а люди обречены на страдания и неосуществленность желаний. Однако Прометей верит в их достоинство, трудолюбие и творческую силу: «Человек будет формировать себя самого и все вокруг». Творческий порыв опьяняет самого Прометея, и даже услышав от матери о горестной судьбе, уготованной человечеству, он не утрачивает мужества. Тогда Фемида предрекает бунт творения против Зевса и страдания Прометея на скале: «Зевс жестоко покарает тебя за «образотворчество» (Bildnerci). Прометей соглашается претерпеть и это. Он, в предвкушении муки и восторга, обращается к сотворенному и освобожденному им образу (Bild) человека.

Что касается Прометея как символа художника и создателя, как символа художественного творчества, то этот мотив в истолковании тысячелетнего символа мы находили в литературе XVII и XVIII вв., уже у Шефтсбери, уже у Гёте, уже у Гердера. Однако в небольшой поэме Августа Шлегеля имеется в виду не только художественное творчество жизни человека, и притом жизни духовной, свободной, независимой и бесстрашной. Прометей Августа Шлегеля хорошо знает все бесконечные страдания, которые придется перенести ему и созданному им человечеству. Но он глубоко верит в конечное торжество красоты и добра и готов на любые страдания. Здесь, безусловно, нечто новое в сравнении с тем художественным творчеством вообще, которое имелось в виду в предшествовавшей литературе. Противоположность гердеровского Прометея и Прометея у А. Шлегеля французским революционным идеям бросается в глаза сама собой. Прометей, как символ, здесь не то чтобы был снижен, но становится идеей постепенного, но не революционного развития цивилизации. Тот момент в понятии символа, который мы выше характеризовали как разложение в бесконечный ряд, тут не отсутствует (в противоположность Просвещению), но не выражает всех идей становления, заложенных в Прометее как в символе, в достаточно яркой форме. Идея бесконечного в упомянутой драме Гёте выражена гораздо сильнее.

Гердеру и А. Шлегелю противоположен также Фр. Шле-

гель, который в своей «Люцинде» (1799) * аллегорически изображает в Прометее не творца, а механического делателя людей при помощи клея и других материалов, заставляя себя и людей бесцельно, бессмысленно и скучно трудиться в постоянной суете, почему он никогда и не освободится от своих целей.

В этой оригинальной концепции Фридриха Шлегеля необходимо точно разобраться. В «Люцинде» имеется целая глава под характерным названием «Идиллия праздности». Автор хочет доказать, что только праздность, то есть только свобода от всяких мелких дел, является высшим состоянием человека и что Прометей как раз этому мешает.

«Величие в спокойствии, говорят художники, является высшим объектом изобразительного искусства; и, не сознавая этого вполне отчетливо, я построил и творил наши бессмертные сущности в подобном же достойном стиле». «С крайним неудовольствием думал я теперь о нехороших людях, которые хотели бы изъять сон из жизни. Они, очевидно, никогда не спали и никогда не жили. Ведь почему же боги являются богами, если не потому, что они сознательно и намеренно ничего не делают, понимая в этом толк и проявляя в этом мастерство?» «Эта пустая и беспоконная суетня — не что иное, как беспорядок, свойственный северу и не могущий вызвать ничего, кроме скуки, своей и чужой». «Только в спокойствии и умиротворении, в священной тишине подлинной пассивности можно вспомнить о своем «я» и предаться созерцанию мира и жизни» **. «В самом деле, надо было бы не столь преступно пренебрегать изучением праздности, но следовало бы возвести его в искусство, в науку, даже в религию! Охватывая все в едином: чем божественнее человек или человеческое деяние, тем более они уподобляются растению; среди всех форм природы оно является наиболее нравственным и наиболее прекрасным. Таким образом, высшая и наиболее законченная жизнь была бы не чем иным, как только *чистым произрастанием*» ***. Таким образом, если оставить в стороне шутливую терминологию и нарочито иронический стиль подобного рода высказывания Фр. Шлегеля, то можно сказать, что здесь выставляется идея глубочайшего спокойствия и умиротворенности человеческого духа, который лишен всяких желаний и всякой необходимости мел-

* Фр. Шлегель, Люцинда, пер. А. Спорова.— Сб. «Немецкая романтическая повесть», т. 1, М.—Л., 1935, стр. 3—109.

** Там же, стр. 31—32.

*** Там же, стр. 32—33.

ких дел и который ценит только полную сосредоточенность в самом себе. Вот тут-то и оказывается, что помсхой этому является Прометей. В своей повести Фр. Шлегель рисует целую сценку, где Прометей выступает как раз в этом весьма неприглядном виде.

Здесь изображается Прометей, который изготавливает людей «с большой поспешностью и напряжением». Какие-то молодые люди все время подгоняют его в работе и бичуют за всякое промедление. Тут же клей и другие орудия производства, и тут же огонь в жаровне. На другой стороне сцены находится Геракл, который хотя и убивал все время чудовищ, но всегда имел своим идеалом «благородную праздность», за что он и взят теперь на небо и живет тоже праздно — среди олимпийцев. В противоположность Гераклу Прометей все время трудится над созданием людей, и люди его — мелкие, злые и обладают разными страстишками, которые делают их похожими на сатану. Геракл проводит время в небе в благородной праздности. «Совсем не таков этот Прометей, изобретатель воспитания и просвещения. Ему вы обязаны тем, что никогда не можете быть спокойными и пребываете в постоянной суете; отсюда происходит то, что вы даже тогда, когда вам, собственно, нечего делать, бессмысленным образом должны стремиться к выработке характера или пытаетесь наблюдать и обосновывать характер кого-нибудь другого. Такое начинание просто гнусно. Но в силу того, что Прометей совратил людей на трудовой путь, он теперь сам должен работать, хочет он того или нет. Ему еще вдоволь хватит этой скуки, и никогда он не освободится от своих целей» *.

Что хотел сказать Фр. Шлегель такой символикой Прометея? То, что и здесь идея художественного творчества остается на первом плане, это ясно. Однако Фр. Шлегель хочет рассматривать художественное творчество, как и вообще человеческий труд, со всеми крайностями, которые здесь содержатся. Возможно, художественное творчество, которое создает ту или иную радость, вселяет в человека то или иное утешение и дает ему надежду на лучшее будущее. Но, согласно Фр. Шлегелю, возможно и такое художественное творчество, которое лишено этих радостей, этих надежд и этого вдохновения, а ограничивается механическим созданием однотипных произведений, способных все-таки только скуку и отвращение и разрушать то глубочайшее самодовление сосредоточенного в себе духа, которое,

* Фр. Шлегель, Люцинда, стр. 33—35.

казалось, и должно было бы стать подлинным предметом и задачей всякого творчества. Вспомним, что такого же рода критику Прометея мы встречали в римской литературе. Фр. Шлегель вовсе не отрицает такого художественного творчества, которое способно приводить нас к блаженному самодовлению. Но он предупреждает, что возможно творчество и противоположного характера. Таким образом, мы не сказали бы, что символика Прометея у Фр. Шлегеля противоречит тому ее художественному истолкованию, которое пошло еще с Шефтсбери. Но оно существенно уточняет эту типично новоевропейскую символику Прометея.

Нет никакого бунтарства и революционности также и в «Пандоре» Гёте (1808) *, где слишком практически настроенному Прометею противопоставлен его эстетически восторженный брат Эпитемей, который в античной традиции славился своей недалекостью, если не прямо глупостью. В этом произведении Гёте, которое также осталось незаключенным, проповедуется примирение практического технизма Прометея и эстетических восторгов Эпитемея. Символическая сущность образа Прометея здесь тоже несомненно присутствует, но бесконечные дали символики трактуются в духе примиренчества позднейшего Гёте.

Прометей у этого позднейшего Гёте хорошо знает, что созданные им люди хватаются за каждую новую мелочь, забывают старое и никак не могут объединить прошедшее и настоящее в одно единое целое. Ему это не нравится, но наставления людей в этом смысле он считает напрасными и бездейственными **.

Новому не рад я, с презыбтком
Этот род к земному приспособлен,
Только дню текущему он служит,
О вчерашнем думает лишь редко.

Что терпел, что снес, то все утратил,
Даже миг хватает без разбора,
Встречное, схватив, себе берет он
И бросает без ума, без думы.

То мне горько. Но урок и речи,
Даже и пример, пребудут втуне,
Так грядите ж с детским легкомудьем
В день, всего неопытно касаясь!

* И.-В. Гёте, Пандора, пер. С. Шервинского.— Собр. соч. в 15-ти томах, т. 4, стр. 393—436.

** И.-В. Гёте, Собрание сочинений в 15-ти томах, т. 4, стр. 434—435.

Если б были вы с бывлым дружнее,
С настоящим, образуя, слились,
Благо было б всем, и был бы рад я.

Таким образом, прометеевское человечество тоже представляет собою бесконечный процесс; но он состоит в том, что люди непрестанно бросаются от одного предмета к другому и никак не могут расстаться с непрестанной текучестью жизни. Это подчеркивает также и заключительными словами Эос о том, что не Прометей, а только высшие боги могут создать людям подлинное счастье. Бесконечный прогресс человечества поэтому мыслится здесь как бесконечное стремление людей то туда, то сюда без всякого смысла и цели. Как и у Фр. Шлегеля, в этой символике Прометея безусловно содержится нечто новое, но европейский индивидуализм при всем своем измелечании все же остается на месте в качестве принципа поведения и творчества.

Таким образом, у Шефтсбери и Гёте из богатейшего содержания мифа о Прометее извлечена только идея художественного творчества, то более органического, то более механического. Однако у Гердера эта идея доведена до высокого общечеловеческого творчества, когда в результате усилия всех народов, по мысли Гердера, создается чистая и совершенная человечность.

14. *Байрон и Шелли*. В Англии Байрон в своем стихотворении «Прометей» (1816), наоборот, явился революционным романтиком, трактовавшим, кажется впервые, Прометея представителем человека вообще, равно как и Шелли. В своем «Освобожденном Прометее» (1819) Шелли ниспровергает небесного Юпитера, в результате чего вся природа наполняется небывалым ликованием и буйным расцветом, который мыслится у Шелли уже бесконечным во времени и пространстве. Из всех западных Прометеев этот образ у Шелли несомненно больше всего заряжен той смысловой мощью, которую мы выше находили в символе вообще и которая наглядно дана здесь в виде развернутой и всемирной перспективы личной и общественной свободы и восторженного ликования.

15. *Кинэ и Липинер*. Французский романтик Эдгар Кинэ дает двойственную концепцию Прометея, которая может быть, характерна и вообще для романтического мировоззрения. Им написана целая драматическая поэма в трех частях под названием «Прометей» (1838) *, в которой Кинэ сначала рисует создание Прометеем людей из глины

* E. Quinet, Prométhée. Les esclaves, Paris, 1857.

после потопа, похищение для них огня у циклопов на Лемносе и аллегорическую фигуру Гермियोны, обозначающую освобождение человеческого духа от всяких богов вообще. Вторая часть трилогии близка к дошедшей до нас трагедии Эсхила. Немезида приказывает циклопам приковать Прометея к вершинам Кавказа, хотя и знает, что покорить его не удастся. Как и у Эсхила, у Кинэ к Прометею приходят Океан, Гермес и другие. Приходит и Гермiona, которая просит дать ей бессмертие. Хор сивилл рассказывает о страданиях людей. Прометей в ответ предсказывает, что теперешние боги исчезнут и люди будут жить по-другому. Вместе с тем Прометеем владеют мучительные сомнения: исчезнут ли олимпийцы? Не будет ли новый бог так же жесток, как и они?

Третья часть трилогии имеет очень непоследовательный характер. На восходе солнца архангелы Михаил и Рафаил спустились с небес и наткнулись на Прометея, который уже забыл о своем подвиге. Архангелы ведут с ним долгую беседу. Прометей начинает вспоминать, что когда-то он был с богами и имел те же блага, что и они, но, пресытившись наслаждениями, он спустился на землю и специально населил ее людьми, дал им огонь, одежду и прочие блага цивилизации. Архангелы рассказывают Прометею, что Юпитер уже свергнут с неба. От них же Прометей узнает имя Иеговы. Прометей все еще не доверяет им, и тогда Рафаил говорит ему, что человечество и сейчас страдает от зла и что человечеству якобы нужен Прометей.

Архангелы освобождают Прометея. И тут к нему бросаются «бывшие боги, лишённые престола», и просят простить их и помочь. Михаил с презрением их отгоняет. Слышен меланхолический жалобный хор, провозглашающий, что этих богов больше не будет. Прометея несут по воздуху над землей архангелы (по аналогии с байроновской мистерией, в которой Каина уносит Люцифер). «Куда вы несете меня?» — спрашивает титан. Они отвечают: «К Иегове». Триумфальный хор серафимов славит освобождение Прометея. В финале Прометей воскрешает Гермionу, и дальше наступает всеобщее ликование.

Формулировать основную интерпретацию Прометея у Кинэ не так легко. Недаром были критики, считавшие Кинэ защитником христианства; и были такие, которые считали его противником христианства. Здесь только одно можно сказать с полной уверенностью: Кинэ, несомненно, считает язычество изжившей себя религией, а Прометея — до некоторой степени памеком на будущего Христа. Одна-

ко настоящего христианства здесь тоже не чувствуется. Скорее, здесь мыслится в виде идеала духовно освобожденное человеческое сознание, что и символизировано у Кинэ как в виде освобождения Прометея христианскими небесными силами, так и в воскрешении Гермियोны. Этот свободный человеческий дух, надо сказать, мыслится у Кинэ с некоторым чувством печали, так что атеизм, если он только тут был, переживается у поэта с явными чертами сомнения и колебания.

В более определенной форме христианская интерпретация мифа о Прометее находит для себя место у австрийского поэта Э. Липинера. В его поэме «Освобожденный Прометей» (1876) * титаническая гордость Прометея склоняется перед духом любви и всепрощения Христа.

Н. А. Холодковский в предисловии к указанному переводу пишет: «У Липинера Прометей — дух человеческой гордости, не признающей на свете ничего выше человечества, но в то же время это нежный дух добра, на первом плане полагающий всестороннее счастье человеческого рода и ради этого счастья готовый жертвовать собой. Гордость и нежность — два начала, борющиеся в нем, и отсюда проистекает идея сопоставления духа гордости Прометея с Христом, — духом любви и всепрощения: перед любовью смирится гордость» **.

16. *Менар. Леопарди. Другие критики Прометея.* Некоторое снижение образа Прометея можно найти еще в середине XIX века. Парнасец Л. Менар в своей философской драме «Освобожденный Прометей» (1844) ***, написанной под псевдонимом Сеневиль, правда, не снижает Прометея окончательно, но все же трактует его не мифологически, но в смысле человеческого разума и прогрессивной науки. В этом отношении фигура Прометея у Менара является совершенно положительной. Менар своим Прометеем хочет доказать, что мировая гармония приведет человечество к совершенству более высокому, чем у богов. У Менара Прометей — борец, революционер, но еще в большей степени он — ученый, мыслитель, силой своего разума превосходящий богов; он видит истину. Через фигуру Прометея Менар пытается возвеличить человечество. Элементы теории политеизма, которая впоследствии будет разработана Ме-

* Э. Л и п и н е р, Освобожденный Прометей, пер. Н. А. Холодковского, Спб., 1908.

** Там же, стр. 16.

*** L. M e n a r d, Prométhée delivré, Paris, 1844.

наром, уже присутствуют в его «Прометее». Каждый бог существует и по-своему необходим, так как бог есть способ постижения мира человеком, есть символ сущности реальных вещей. С другой стороны, разочарование в буржуазной революции, пессимизм и безвыходность достигнутых идеалов гениально выразил в Италии Дж. Леопарди, который в своем диалоге «Пари Прометей» (1827) * изобразил Прометей ничтожным, жалким и завистливым мечтателем, никому не нужным и приносящим только зло.

В этом диалоге Леопарди изображается, как судьи из Коллегии Муз в городе Поднебесье предоставляют премию Вакху за изобретение вина, Минерве за изобретение масла, а Вулкану за медный горшок, «в котором можно варить все что угодно без большого огня и очень дешево». Прометей, создатель людей, не входит в число премированных, о чем Прометей жалуется Мому и хочет показать ему свои достижения, чтобы выиграть у него пари. Они обходят землю. Но оказывается, что в Новом свете люди поедают детей своих рабов и самих рабов, когда те состарятся. Во втором месте, в Азии, Прометей и Мом видят, как жена, ненавидевшая своего мужа при его жизни, бросается в костер, на котором сжигают труп мужа. В Лондоне же один человек со скуки кончает жизнь самоубийством и убивает своих детей. После этого Прометей, не пожелав видеть двух других частей света, которые у них еще оставались, уплатил Мому свой проигрыш.

Такого рода построением диалога Леопарди хочет доказать как ничтожество людей и их создателя, так и свой собственный пессимизм в отношении человеческого общества.

В стихотворении Леопарди «Брут младший» люди, эти «потомки Прометей», тоже изображаются и как разлюбившие жизнь и как неспособные уйти из этой жизни добровольно.

Впоследствии М. Конопницкая в Польше в драме «Прометей и Сизиф» (1892) изображает непонимание огня Прометей тупыми и немymi человеческими массами, которые заняты беспросветным и бессмысленным трудом (под именем Сизифа) и которые пользуются этим огнем только для разрушительных, а вовсе не для созидательных целей, а именно для поджогов, несмотря на благородство стремлений самого Прометей.

* Дж. Леопарди, Пари Прометей.— Дж. Леопарди, Диалоги и мысли, Спб., 1908, стр. 44—51.

Однако упрочение буржуазного мира в XIX в. и в дальнейшем не приводило античный образ Прометея к его высокому и благородному пониманию. Польский писатель Владислав Оркан в новелле «Свадьба Прометея» * иронически и саркастически рисует разочарование Прометея в ничтожных людях, ради которых он предпринимал свой подвиг, и в конце концов превращает его самого в обыкновенного буржуа. У Лонгфелло ** в его драме «Маска Пандоры» (1875) Прометей тоже специфичен для буржуазного мира XIX в. Он здесь отчаянный индивидуалист, отрицающий богов и людей и проводящий свою жизнь в полном уединении, занимаясь только наукой.

К. Шпиттелер в своем романе «Прометей и Эпиметей» (1880—1881) рисует Прометея в виде прямого предшественника ницшеанского сверхчеловека. Это — бунтовщик, признающий только закон верности, в силу которого он прощает своего брата Эпиметея. Тот же автор в 1924 году изображает Прометея не бунтовщиком, а страдальцем в поэме «Прометей-страдалец» ***.

Французский романист Дж. Пеладан в 1895 году издал трилогию «Прометейда», составленную по древней схеме трилогии Эсхила (теперь эта схема оспаривается); трилогия эта называется у него «Прометей, носитель огня», «Скованный Прометей» и «Освобожденный Прометей». Среди исканий в буржуазной литературе конца XIX в. Прометей Пеладана заслуживает особого упоминания.

Прометей у Пеладана **** — прежде всего апостол, мученик и пророк истинного бога. В своей благородной миссии спасти человечество и направить его развитие по пути прогресса (дать огонь, научить ремеслам, искусству, любви) Прометей выражает волю высшего бога, о котором он говорит как о «создателе всего мира», о «творце смертных и бессмертных», как о «первопричине Вселенной». Существование этого бога проявляется в мировой гармонии, в неотвратимости судьбы смертных и бессмертных. «Зевс же не бог, а скорее царь», официальная правящая власть.

История Прометея у Пеладана — это путь обретения бога, поиски и окончательное осознание бога.

* В кн. «Польская новелла», М., 1949, стр. 399—416.

** H. W. Longfellow, The masque of Pandore.— The poetical works of H. W. Longfellow in six volumes, vol. III, Boston and New York.

*** K. Spitteler, Prometheus und Epimetheus.— «Gesammelte Werke», Bd I, Zürich, S. 1—352; Prometheus der Dulder.— Там же, стр. 353—554.

**** G. Peladan, La Prométhéide, Paris, 1895.

В начале драмы Пеладапа духовный скепсис. Потом — жадное стремление спасти людей от Зевса, колебания, сомнения; поиски возможностей спасения; божий знак, неожиданно появившийся огонь, разрушает сомнения, он видит в этом знаке проявление воли высшего Владыки. Но огонь и прогресс принесли, по мнению Прометей, много дурного — войны, воровство и т. д. Прометей опять сомневается в своей миссии. Зевс, чтобы уничтожить людей, посылает Пандору с ее несчастьями. Прометей совсем впадает в мрачные раздумья, но с помощью Божественного огня (выполняя волю бога) заставляет Пандору помочь людям стать нежными, чуткими, любящими. Пандора — женское начало, которое облагораживает человечество.

В наказании Прометей у Пеладапа опять-таки можно усмотреть проявление воли высшего божества. Прометей прикован к скале не оттого, что похитил огонь (это лишь формальная причина), а, скорее, потому, что он должен страдать за все человечество. И Прометей выступает здесь не в роли богоборца, а в роли святого, великомученика, «страдальца за справедливость». Прометей благодарит высшего бога и, стоя на коленях, рукою крестит себя.

Однако замысел автора — создать образ Прометей святого в трилогии воплощается до некоторой степени противоречно, поскольку вся вторая часть трилогии в значительной мере представляет перевод богоборческой трагедии Эсхила «Прометей прикованный», который логически не вполне совмещается с идейно-художественной структурой пьесы. Такую же противоречивость можно найти и в небольшой поэме молодого Гауптмана «Рука»*. С одной стороны, Прометей вначале создает человека без рук, а руки дает ему в дальнейшем, после совета Афины и Гефеста. Руки эти богоборческие, и Зевс их боится, за что Прометей в дальнейшем приковывается к скале. С другой же стороны, после освобождения Прометей Гераклом и после всех несчастий, вылетевших из сосуда Пандоры, Прометей смиряется, и автор этой поэмы приносит живые цветы на алтарь небольшого местного монастыря. В конце концов Прометей оказывается на кресте. Эта тема здесь не развивается, но христианские симпатии автора совершенно очевидны, то есть подлинным страдальцем за людей является, по Гауптману, вовсе не Прометей, а Христос.

В «Плохо скованном Прометее» (1899) Андре Жид** и

* G. Hauptmann, Ahenlese. Kleinere Dichtungen, Berlin, 1939, S. 162—173.

** В кн.: А. Жид, Собр. соч., т. 1, Л., 1935, стр. 15—57.

вовсе помещает Зевса-банкира и Прометей-обывателя в гущу пошлых и обывательских будней буржуазного мира. Зевс и Прометей прогуливаются по бульвару, а орел является символом человеческой совести. А Фр. Кафка* в своей притче «Прометей», отражая упадочнические настроения буржуазии, рассказывает, как о Прометее забыли боги, забыли терзавшие его орлы, забыл и он сам о себе, а его рана тоже «устало закрылась». «Остались необъяснимые скалы», к которым был прикован Прометей. И только. Понятно, что прогрессивный чешский писатель К. Чапек в своей новелле «Наказание Прометей» (1938)** дает сатиру на буржуазный суд, обвиняющий Прометей в даровании огня всем людям вместо дарования его только некоторым избранным.

17. *Русская досоветская поэзия.* Что касается русских Прометеев, как досоветских, так и советских, то здесь мы обладаем весьма обширным материалом, который тоже хотелось бы изучить подробнее и дать в систематической форме. Этого невозможно сделать в связи с планом нашей работы, но некоторые основные конструкции данного символа привести все же можно.

Во-первых, в русской литературе Прометей трактуется как символ передовой науки на пользу человечества — у Ломоносова («Письмо о пользе стекла...», 1752)***. В форме вопросительных предложений, но фактически весьма убежденно и настойчиво Ломоносов говорит о получении огня через увеличительное стекло от Солнца и об использовании телескопов для наблюдения неба, связывая то и другое с Прометеем, а его закование и страдания объясняет невежеством людей, не приобщенных к науке.

И только лишь о том мы думаем, жалея,
Не свергла ль в пагубу наука Прометей?
Не злится ли на него, невежд свирепых полк
На знатны вымыслы сложил неправый толк?
Не наблюдал ли звезд тогда сквозь Телескопы,
Что ныне воскресил труд счастливой Европы?

* Фр. Кафка, Прометей.— Ф. Кафка, Роман. Новеллы. Притчи, М., 1965, стр. 558.

** К. Чапек, Сочинения в 5-ти томах, т. 1, М., 1958, стр. 281—285.

*** М. В. Ломоносов, Письмо о пользе стекла. К Высокопревосходительному господину Генералу Порутчику, действительному Ея Императорского Величества Камергеру, Московского Университета куратору и орденов Белого Орла, святого Александра и святыя Анны Кавалеру Ивану Ивановичу Шувалову, писанное в 1752 году.— Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 8, М.—Л., 1959, стр. 508—522.

Не огонь ли он стеклом умел сводить с небес
И пагубу себе от варваров занес,
Что предали на казнь, обнесши чародем?
Коль много таких примеров мы имеем..

Идея Прометея как борца за свободную науку, минуя прочие стороны Прометея, никогда не умирала в нашей литературе. Как одно из последних произведений этого типа мы можем привести драму В. М. Волькенштейна «Новый Прометей»*. В этой драме изображен сам Ломоносов в его борьбе с тогдашним невежеством, интригами и разными препятствиями для свободного развития науки. Хотя автор допускает в своей драме некоторые хронологические смещения и некоторые незначительные вольности с точки зрения буквальной хронологии деятельности Ломоносова, тем не менее великий деятель русской науки освещен здесь совершенно правильно и обрисован именно как символ свободного и героического научного творчества. В конце этой драмы сам Ломоносов говорит: «Не уступайте просвещения! Тут мало одного прилежания, тут нужно терпение и благородная упрямка и смелость к преодолению всех препятствий. Как видно, еще не пришло время, когда россияне без помехи ученым занятиям предаваться умеют. Но исполнится срок — и ученым подвигом своим Россия перед всем миром себя прославит... Не ищите другой судьбы. Почетно звание русского ученого, каковы бы ни были его тяготы и обиды!»**

Во-вторых, если перейти к русской поэзии XIX в., Прометей трактовался у нас как символ духовной свободы, света и справедливости. У Н. Щербины в стихотворении «Песня Прометея» (1848) мы читаем такое пророчество Прометея о будущем человечестве:

Но настанут века золотые:
Ты их мыслью своей призовешь,
И добра семена дорогие
Своей кровью обильно польешь,
И все силы души и природы
Покоришь себе, новый Зевес,
Создашь новое солнце свободы,—
И два солнца засветят с небес***.

В другом стихотворении под названием «Два Титана» (1851) тот же поэт противопоставляет всепоглощающего,

* В. М. Волькенштейн. Новый Прометей.— В сб. того же автора «Пьесы», М., 1962, стр. 107—195.

** Там же, стр. 195.

*** Н. Щербина, Песня Прометея.— Избранные произведения, Л., 1970, стр. 192.

безмерного и безжалостного Океана и преисполненного любви к людям и за то страдающего Прометея. О любви и мощи Прометея, которые некогда превзойдут и самого Зевса (Дия), сокрушив волны Океана и разбив его трезубец, поэт пишет:

У него живой любовью
Сердце страстное полно,
Истекающее кровью,
Крепко мыслию оно... *.

Необходимо сказать, что наряду с идеями свободы и справедливости Прометей выступал у нас также и как родоначальник и предначинатель художественного творчества, которое тоже имеет ближайшее отношение к свободе духа. Был у нас младший представитель пушкинской школы, поэт и переводчик Эдуард Губер, который в своей поэме «Прометей» (написанной в 1845 г., а напечатанной в 1883-м) как раз соединил обе эти идеи, то есть героизм художественного творчества и героизм гордого и непокорного духа. Алексей Веселовский писал по поводу этой поэмы Губера, что в ней «широко разработан (в первой сцене «Мастерские Прометея») гётевский мотив художественно-творческого увлечения титана своими созданиями, трепета и радости при виде того, как загорается жизнь в первой женщине, как пробуждается сознание в статуе мужчины и вслед за ними оживают и рвутся к свету и борьбе целые хоры творений Прометея, а вторая сцена воспроизводит традиционный рассказ о стойкости и силе духа» **.

Эпигон романтизма Бенедиктов в своем стихотворении «Прометей» (1850—1856) нашел необычные для мифа о Прометее весьма нежные краски, которые до некоторой степени делают и образ самого Прометея не столь суровым. В начале стихотворения мы читаем:

И страдальца вид ужасен,
Он в томленье изнемог,
Но и в муках он прекрасен,
И в оковах — все он бог!

Посещение Прометея «нимфами» (у Эсхила это Оксаниды) рисуется у Бенедиктова в таких тонах:

* Н. Щербина, Песня Прометея.— Избранные произведения, Л., 1970, стр. 94—95.

** А. Веселовский, Этюды и характеристики, т. II, М., 1912, стр. 127.

Вдруг — откуда так приветно
Что-то вест? — Чуть заметно
Крыл движенье; легкий шум,
Уст незримых легкий шепот
Прерывает тайный ропот
Прометей мрачных дум *.

Далее в стихотворении происходит диалог между Зевсом и Прометеем, причем Зевс старается всячески унижить слабоумный и неразумный род людей, а Прометей говорит о возможности возвысить и укрепить род людской, что он и делает при помощи доставления людям огня.

У Я. Полонского в стихотворении «Прометей» (1880—1885) сам Прометей говорит о себе:

Я шел под скалами,
Мглою ночи одет,
Я нес темным людям
Божественный свет —
Любовь и свободу
От страха и чар,
И жажду познания,
И творческий дар.

Дальше появляются молнии Зевса, разгневанного деянием Прометей, просыпаются боги, и к Прометею посылается хищный ворон, чтобы терзать его тело. Но дух Прометей непреклонен. Прометей в этом стихотворении говорит:

Пусть в борьбе паду я!
Пусть в цепях неволи
Буду я метаться
И кричать от боли! —
Ярче будет скорбный
Образ мой светиться,
С криком дальше будет
Мысль моя носиться...
И что тогда боги!
Что сделает гром
С бессмертием духа,
С небесным огнем?
Ведь то, что я создал
Любовью моей,
Сильнее железных
Когтей и цепей! **.

В-третьих, были у нас и критики Прометей ввиду совершения им безрассудного подвига, для которого не приспособлена ничтожная человеческая масса. У Баратынского

* В. Г. Бенедиктов, Прометей.— «Стихотворения В. Бенедиктова», т. 2, Спб.— М., 1884, стр. 187.

** Я. П. Полонский, Прометей.— Полн. собр. стихов Я. П. Полонского в 5-ти томах, т. 2, Спб., 1895, стр. 318.

в стихотворении «К Дельвигу» (1821) о Прометее мы читаем:

Похпщенной пскрой созданье свое
Держнул оживить безрассудный;
Бессмертных он презрел,— и страшная казнь
Постигнула чад святотатства.

Баратынский яркими красками рисует эту «казнь», полученную людьми от Прометея:

Наш тягостный жребий: положенный срок
Томиться болезненной жизнью,
Любить и лелеять недуг бытия
И смерти отрадной страшиться*.

Людям остается только мечтать о небе, и Прометей в этом ничем не может им помочь.

Н. Щербина, которого мы уже упоминали выше, не только воспевае Прометея за дарование людям свободы и справедливости, но и рисует тот тяжкий путь, на который встало человечество после получения дара Прометея. Этот путь рисуется у Щербины в стихотворении 1842 года «Дар Прометея», между прочим, так:

Когда мы приняли огонь самосозданья,
Природа спрятала в свою немую грудь
И тайны ясные, и легкие познанья,
И тернием усыпала нам путь...
И бледен пламенник блестящий Прометея,
И стал уж он приметно догорать,
И мало сил у нас, и нет у нас елея
Божественный светильник поддержать**.

К. М. Фофанов, рисуя беспомощность человеческой природы, которая не в силах воплотить свои высшие видения, свои фантастические, но счастливые призраки, причину этого видит в том, что он лишен творческого дара Прометея. Это свидетельствует о том, что поэт признает творческую силу и мощь Прометея, но себя считает лишенным этой силы и мощи. В стихотворении 1893 года «Не зажигая звезд, плывет по небосводу...»*** он пишет, обращаясь к своим «призракам»:

О нет! Летите прочь, скорей летите прочь!
Не я вас напою дыханьем Прометея,—
Я нищ огнем души, я тростника слабее,—
Летите от меня в заоблачную ночь!

* Е. А. Баратынский, Полное собрание стихотворений, Л., 1957, стр. 71; см. также в сб.: Е. А. Баратынский, Стихотворения и поэмы, М., 1971, стр. 62.

** Н. Ф. Щербина, Избранные произведения, стр. 148.

*** Стихотворения К. М. Фофанова, ч. 5, «Монологи», СПб., 1896, стр. 24—25.

У Всеv. Соловьёва в рассказе «Бессо безумный» (1883) некий осетинский пастух Бессо набрел на прикованного Прометея и хотел его освободить, чему помешали его соседи по аулу, а он сам стал бродить вокруг скалы Прометея как безумный. Здесь нет прямой критики Прометея (который к тому же и не назван по имени), но почему-то местный пастух сошел из-за него с ума и проводит жизнь в непрерывном бродяжничестве*.

В-четвертых, Прометей трактовался в русской литературе также как символ буржуазной и вполне политической революции, хотя она далеко не всегда выражалась буквально. Скорее, нужно говорить не о революционном содержании этих стихотворений, но о той радикальной атмосфере, в которой они появились и которая тоже невольно придавала им радикальный смысл. У Кюхельбекера, писавшего в атмосфере назревающего декабризма, Прометей покамест еще прародитель поэзии и вдохновитель человечества на лучшие мечты и подвиги. В стихотворении «К Промефее» (1820) Кюхельбекер пишет:

О, прими ж, Промефей, все мое лучшее в дар —
Не удивленья одно, но любовь и звуки простые
Робких еще, но тобой смело настроенных струн! **

Формально здесь не выражено никакой революции, а изображение мифа о Прометее идет в плоскости гётевского изображения Прометея, как символа художественного творчества. Формально никакого революционного пафоса не дается у Кюхельбекера также и в стихотворении 1839 года. «Они моих страданий не поймут». Здесь поэт рисует тяжелейшую обстановку своей жизни в ссылке, где он окружен мелкими людьми и их ничтожными интересами и готов даже немедленно умереть, чтобы избавиться от окружающего его ужаса. Но среди этих страданий он все же не забывает великого имени Прометея и пишет:

Не говорите мне «Ты Промефей!»
Тот был к скале заоблачной прикован,
Его терзал не глупый воробей,
А мощный коршун ***.

Таким образом, даже страдания Прометея Кюхельбекер трактует как весьма завидный удел в сравнении с ничто-

* Вс. С. Соловьёв, Сочинения в 7-ми томах, т. 6, Спб., 1887, стр. 25—32.

** В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения в 2-х томах, т. 1, М.—Л., 1967, стр. 136—137.

*** Там же, стр. 297.

жеством, мелкотой и полной бессмысленностью как своих собственных страданий, так и состояния окружающей его общечеловечности.

Нет никакой открытой революционности и в стихотворении Н. П. Огарева 1841 года «Прометей». Здесь он призывает коршуна клевать его внутренности и называет его «палачом Зевса». Кончается стихотворение таким обращением к Зевсу:

А я, на вечное мученье
Тобой прикованный к скале,
Найду повсюду сожаленье,
Найду любовь по всей земле,
И в людях, гордый сам собою,
Я надругаюсь над тобою *.

Формально здесь тоже не выражено никакого политического радикализма. Тем не менее в устах Огарева в 40-х годах прошлого века подобного рода стихотворение обязательно обладало политическим и даже революционным подтекстом.

Шевченко в своем стихотворении «Кавказ» (1845) уже прямо понимает Прометея как политический символ непобедимой мощи завоеванных и угнетенных народов. Приведем самое начало этого стихотворения.

За горами горы, тучами повиты,
Заселены горем, кровию политы.
Спокой века Прометея
Там орел карает,
Что ни день, клюет он ребра,
Сердце разрывает,
Разрывает, да не выпьет
Крови животворной,
Вновь и вновь смеется сердце
И живет упорно.
И душа не гибнет наша,
Не слабеет воля,
Ненасытной не распашет
На дне моря поля.
Не скует души бессмертной,
Не осилит слова,
Не охает славы бога,
Вечного, живого **.

Радикальнее всех мыслила, пожалуй, Леся Украинка, хотя ее общественно-политический пафос в те времена, ко-

* Н. П. Огарев, Избранные произведения в 2-х томах, т. 1, М., 1956, стр. 136—137.

** Т. Шевченко, Кавказ, пер. П. Антокольского.— Собр. соч., т. 1, М., 1964, стр. 340.

нечно, не мог быть выражен буквально, а получал более философские или философско-религиозные формы. В стихотворении 1896 года «Гіаі пох!» эта писательница рисует окружающую ее действительность в виде мрачного хаоса, которому «земной бог» отдал один приказ: «Да будет тьма!» Среди этого темного и холодного хаоса жизни мелькают искры Прометеева огня, но и они оказываются бесильными*.

В небольшой драме 1905 г. «В катакомбах»** раб, разурившийся в религии, вспоминает Прометея:

Я честь воздам титану Прометею.
Своих сынов не делал он рабами,
Он просветил не словом, а огнем,
Боролся не покорно, а мятежно,
Не трое суток мучился, а вечно
И все же не назвал отцом тирана,
Но деспотом вселенским заклеил,
Предвозвещая всем богам погибель.
Я вслед за ним пойду. Но я погибну
Не за него,— не требует он жертвы,—
Но лишь за то, за что и он страдал.

Еще в одном своем произведении, в драматической поэме 1907 года «Кассандра», Леся Украинка говорит о Прометее не столь принципиально, но все же указывает на его муки за людей, предопределенные ему Мойрой:

Жизнь и огонь дал людям Прометей
И знал, что муки ждут его за это,
Все муки принял на себя провидец,
За всех сынов праматери Земли
Его жестоко покарала Мойра***.

В. Я. Брюсов в стихотворении 1904 года «К олимпийцам» тоже настроен весьма пессимистически, несмотря на дары Прометей, но даже и после его гибели память об этих дарах он считает вечной.

Здесь же, долу, во вселенной —
Лишь обманность всех путей,
Здесь правдив лишь смех надменный,
Твой, о брат мой, Прометей!
Олимпиец! бурей снежной
Замети мой буйный прах,—
Но зажжен огонь мятежный
Навсегда в твоих рабах!****.

* Л. Украинка, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 1, М., 1950, стр. 100.

** Там же, т. 2, стр. 94.

*** Там же, стр. 111.

**** В. Я. Брюсов, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, М., 1973, стр. 420—421.

В-пятых, в русской литературе появлялась картина полного дуализма и безвыходного противоречия между Зевсом и Прометеем без всякого судейского осмысления образа Прометея, но на фоне роскошных картин кавказской природы — у Н. Минского в «Счастье Прометея»*.

В этом стихотворении Н. Минского сначала рисуются неизмеримые страдания Прометея с подчеркиванием их безвыходности и как будто бы даже какой-то окончательности. Кроме того, сам Прометей не уверен в том, что его огненный дар людям действительно имеет для них решающее значение. И этим только подчеркивается мука Прометея, удаленного от всякого нормального существования и пребывающего в безвыходном противоречии с Зевсом. Однако не этим важно для нас стихотворение Н. Минского. Поэт жил в ту эпоху, когда многие писатели и обширные круги читателей были склонны верить в искусство как некоторого рода всемогущую и всеисцеляющую силу. Прочие ценности старого мира уже изживались. Но одна ценность, именно искусство, не только продолжала утешать культурных людей, но часто казалась им единственной силой, способной утешить человека и дать ему такое удовлетворение, которое уже было потеряно в других областях. Под влиянием подобного рода настроений предсимволист Минский и находит возможным утешить Прометея не чем иным, как именно созерцанием красоты кавказских гор. Об окончании своих страданий Прометей уже не думает. О примирении с Зевсом также нет у него никакого помысла. Даже значение дарованного им людям огня вызывает у него сомнения. Отогнать хищных птиц, терзающих его внутренности, у него нет не только никакой возможности, но даже не приходит в голову. Но вот красота кавказской природы вдруг заставляет его забыть свои страдания, у него делается на душе тихо и спокойно, и он погружается в свои эстетические переживания, обо всем прочем просто забывает. О том, что Прометей имеет отношение к искусству и красоте, мы читали и у зарубежных и у русских писателей. Мы видели выше, что он часто трактовался вообще как предначинатель и поборник художественного творчества. Но о том, что Прометей самые муки свои забывает в результате своего погружения в глубину эстетических переживаний, об этом, кажется, до Минского нигде было прочесть. Красота, пусть хотя бы даже красота

* Н. Минский, Счастье Прометея.— Полн. собр. соч., изд. 4. т. III, Спб., 1907, стр. 19—26.

только природы, уже способна если не излечить раны, то по крайней мере заставить забыть о доставляемых ими муках. Красота, по мысли Минского, оказывается выше и сильнее даже всех нечеловеческих и трудно выразимых на человеческом языке страданий Прометей.

Погружаясь в созерцание засыпающей природы и наполняясь этим космическим покоем и всеобщей тишиной, Прометей у Минского начинает всерьез забывать свои страдания и тоже включается в эту всеобщую и прекрасную тишину вечернего Кавказа и всего космоса.

И позабыл титан, что эта гряда
Алмазных льдов — его тюрьмы стена.
Сияньем их душа опьянена,
И силы нет бороться против чуда.
Он все забыл... И если даже ты
Пред ним теперь предстанешь, Зевс надменный,
В тебе благословит он луч нетленный
Все вместе озарившей красоты!

Это преодоление Прометеем своих мук не религиозными, не философскими, не цивилизаторскими и не общекультурными методами, но методом чистейшего эстетического созерцания красоты, несомненно, является в европейской литературе большой новостью, и для этого были свои вполне определенные социально-исторические причины в России в начале нашего века.

В качестве завершения дореволюционного индивидуализма и углубленно-субъективистского понимания Прометей мы привели бы одно стихотворение, которое, по нашим наблюдениям, совершенно никому не известно. Этот безвестный поэт, Петр Сияльский, не упоминается ни в каких библиографиях, ни в каких справочниках и картотеках (по крайней мере, в Москве) и ни в каких руководствах по изучению русской литературы. Поэтому мы позволим себе сонет Петра Сияльского «Прометей» (1919) * привести целиком:

Пусть ночь мертва, пусть мертво светят луны
Над крышками нахмуренных гробов,
Но я живу, и голос вечно юный
Звучит для вас, как вечно новый зов.

Так тихо спят дремливые лагуны...
Но слышу я — во мгле седых веков —
Стремят на нас жестокие буруны
Бушующие полчища валов.

* «Прометей». Журнал освобожденного творчества и независимой мысли, вып. 1, 1919, Украина (Полтава), стр. 22.

Я в этот мир для жертвы снизошел.
И мне не страшен мстительный орел,
Мне сладок яд его великолепий.

Закованный в заржавленные цепи
Своих нечеловеческих страстей,
Я солнечный, я гордый Прометей.

В стихотворении П. Сияльского выражена антитеза мировой тьмы и ярко сияющего человеческого подвига, который не боится никаких страданий и который пытается преодолеть эту мировую тьму. Если брать русский и зарубежный индивидуализм и чувство красоты сильной личности, как они выражены в литературе, то сонет П. Сияльского отнюдь не займет здесь последнего места, а, пожалуй, будет соперничать и со стихами гораздо более крупных и общеизвестных поэтов.

Однако, в-шестых, наиболее значительной идейно-художественной разработкой образа Прометея необходимо считать трагедию Вяч. Иванова «Прометей» (1919)*. Здесь Прометей трактуется как символ абсолютного индивидуализма, попытавшегося расторгнуть первоначальное и общее единство вещей на отдельные дискретные единичности, из которых каждая мнит себя целым, и потому все эти единичности убивают друг друга или прибегают к самоубийству. Но эта всеобщая дискретность, согласно автору, предполагает дионисийское всеединство, с которым она и должна объединиться, чтобы первобытный, слепой хаос вещей превратился в расчлененный, но в то же самое время единый и закономерный космос. Дискретное действие есть грех и зло, потому что оно предполагает свое противодействие, в борьбе с которым и терпит возмездие. Полная истина бытия наступит только вместе с полным взаимопроникновением титанического (то есть узколичного и дискретного) начала и всеобщего мирного состояния вещей, когда они будут не дискретными друг в отношении друга, но существенно едиными.

В этой трагедии Вяч. Иванова, безусловно, имеется несколько больших новостей. Во-первых, весь миф о Прометее трактуется в космогонических тонах, что, несомненно, приближает его к античной интерпретации. До сих пор и в русской и в зарубежной литературе мы имели по преимуществу человечески-индивидуалистическое, часто субъективистское, но почти всегда цивилизаторское толкование.

* Вяч. Иванов, Прометей, Пг., 1919.

Космогонизм можно было находить в указанной у нас выше трагедии Шелли. Остальные же новоевропейские концепции Прометея, может быть, только намекали иной раз на космогонизм мифа, но не проводили его в такой грандиозной и последовательной форме, как это сделал Вяч. Иванов. Во-вторых, рисуя индивидуализм Прометея в его предельном завершении, когда Прометей впервые только и является титаном в античном смысле слова, Вяч. Иванов дает, и притом тоже античную, критику титанизма и указывает путь выхода из этого титанизма к той полноте бытия, в которой все титаническое внутренне объединялось и теряло свой исконный характер исключительности, доходящей до прямого уничтожения всего того, что оказывалось вне титанизма. Вяч. Иванов в своей трагедии не рисует этого пути полного восстановления исконного и нетронутого совершенства. Но в многочисленных намеках в трагедии и в своей вступительной статье Вяч. Иванов в целях восстановления именно античного мифа привлекает мифологию Диониса, который учил людей, правда в экзальтированной форме, но так или иначе все-таки восстанавливать исконную и первозданную полноту бытия, которую Прометей нарушил на путях индивидуализма как своего собственного, так и общечеловеческого. Поэтому необходимо категорически возражать против тех, кто находит в «Прометее» Вяч. Иванова критику человеческого волевого напряжения, человеческого титанизма, а заодно и критику всей цивилизаторской стороны мифологии Прометея.

Необходимо отдавать себе отчет в тех целях и в той тематике, которые Вяч. Иванов поставил в своей трагедии. Освобождение Прометея и созданных им людей, а также ликвидация всего рационализма и всего титанического индивидуализма, которые заставили Прометея отойти от Зевса, являются подлинной темой трагедии и единственной ее внутренней проблемой. У Вяч. Иванова было слишком много материалов во всем его творчестве, которые касались Диониса и которые могли бы составить собою целую отдельную трагедию, где воспевалось бы полное освобождение Прометея и полное торжество Диониса во всем мире. Но Вяч. Иванов не стал писать эту новую трагедию, которая, конечно, явилась бы еще другим и тоже весьма значительным произведением искусства. Вяч. Иванов в напечатанной им трагедии разрабатывает только тему отпадения индивидуализма Прометея от нетронутой и всеобщей мировой полноты. Поэтому и не нужно ожидать в этой трагедии торжества Диониса, которое привело бы

мир к новому и небывалому состоянию. Здесь очень ярко рисуется мир именно в его состоянии отпадения от исконной полноты, и наиболее яркие поэтические краски посвящены здесь именно этому. Но кто знаком с творчеством Вяч. Иванова, тот без всякого труда может себе представить, какая бы могла появиться у Вяч. Иванова трагедия, которая рисовала бы торжество Диониса. В написанной им в 1919 году трагедии торжества Диониса нет, и на него делаются только некоторые намеки. Затем весьма красочно рисуется буйное неистовство и мятежный дух Прометей, хотя бы, например, в следующих словах хора Океанид, единодушно чувствующих себя вместе с Прометеем.

Мы выи не клоним
Под иго Атланта,
Но мятежимся нивами змей;
И ропщем, и стонем
В берегах адаманта,
Прометей!..

.....
Ненавидим оковы
Светлозданного строя
И под кровом родимых ночей
Колеблем основы
Мирового покоя,
Прометей!

.....
Непрочны и новы
Олимпийские троны;
Древний хаос в темнице — святей.
Слышишь черные зовы,
Нопокорные стоны,
Прометей?

Сам Прометей, как люди ни рабствуют перед собственными страстями, все же считает их свободными, и в особенности свободными в отношении высших богов, которым они уже не раболепствуют, а может быть, только приобщаются к ним как равные:

Прометей.
Не мир мне надобен, но семя распри.
Довольны братья будут, я творил
Вас, первенцы, и нет среди вас раба;
И будет рабство, но раба не будет.
Своим страстям и вождельням нпзким
Вам рабствовать дано; но, как челом,
Подъятым к небу, ты не в силах долу
Поникнуть, человек; уподобляясь
Четвероногим,— так не в силах ты
Забуть в тебе зачатую свободу.
Ты жертвы хочешь возносить богам,

Но не иные жертвы, чем мол.
Не раболепствовать, но приобщаться
Старейшим в небесах, а в них Тому,
Кто Сам в богах и Сам в тебе, свободном,—
Такие жертвы учредить промыслил
В отраду людям, в исполненье правды,
И в испытанье вольном, и в соблазн,
И в гнев Кронида Прометей.

Трагедия Вяч. Иванова не посвящена торжеству Диониса, призванного воссоединить все титанические отдельные существа в единую мировую полноту. Однако намеков на это будущее царство Диониса в трагедии достаточно. В уста Пандоры, например, вложен довольно большой рассказ о таинственном рождении Диониса, о растерзании его титанами, о воплощении его в новых людях и об его конечном торжестве во всей вселенной. Об этом будущем торжестве Диониса и о даруемой им вселенской свободе мечтает и сама Пандора.

При всем том, что торжеству Диониса и полному освобождению как самого Прометея, так и всего управляемого им титанизма в трагедии не уделено достаточно места, все же трагедия Вяч. Иванова «Прометей» является замечательным произведением в контексте всех новоевропейских Прометеев. Во-первых, Вяч. Иванов восстановил здесь древний космогонизм античного мифа, в то время как в новой и новейшей литературе Прометей почти всегда оказывался символом только свободы человеческого духа, свободы науки и техники, свободы философии, свободы художественного творчества или свободы общественно-политической. У Вяч. Иванова образ Прометея является колоссальным обобщением, так что ставится вопрос о законности человеческого индивидуализма перед лицом вселенской полноты, которая им была нарушена. В этом отношении Прометей Вяч. Иванова, пожалуй, является максимальным обобщением всех досоциалистических Прометеев. Во-вторых, также и титанизм Прометея, изолированный и мятежный, по мысли Вяч. Иванова, тоже должен слиться с некоей мировой полнотой в результате небывалых революционных переворотов. Все досоциалистические Прометей, несомненно, отличались в значительной мере некоторого рода либерально-буржуазным характером. Те мировые перевороты, которые мыслит здесь Вяч. Иванов для перехода от изолированного индивидуализма к общей свободе всех и во всем, не идут ни в какое сравнение с теми социально-историческими реформами, которые мыслились либерально-буржуазными поэтами в их многочисленных

изображениях античного Прометея. Может быть, только английский поэт Шелли возвысился до вселенского понимания дела Прометея, но и он достаточно не проникся античным духом древнего Прометея. В общем можно сказать, что только античные неоплатоники, Шелли и Вяч. Иванов в своей интерпретации античного Прометея возвысились до космогонической концепции, причем у Вяч. Иванова особенно эффектно и красочно выступила нервная, острейшая космическая и апокалипсическая настроенность буржуазной психологии периода ее катастрофического распада.

Вот почему «Прометея» Вяч. Иванова нельзя понимать как представителя только изолированного, только ущербного и только слепо титанического героя современной литературы.

И. Нусинов пишет: «У Вячеслава Иванова Прометей, препоясываясь к действию, заранее признает, принимает и волит его односторонним, насильственным, содержащим в себе отпадения от божественного всеединства». Действие Прометея предполагает «раскол его целостной полноты»*. Прометей, стало быть, характеризуется ограниченностью, односторонностью, интеллектуальной и духовной ущербностью, неполноценностью. Все это является самой настоящей клеветой на «Прометея» Вяч. Иванова. Дело в том, что в трагедии Вяч. Иванова проводится мысль об односторонности и неизбежной ущербности всякого индивидуалистического действия отдельного и изолированного человека. Однако такого рода действие, конечно, и мы теперь считаем и односторонним и ущербным. Прометей, как он рисуется в трагедии Вяч. Иванова, отнюдь не воплощает собой картину окончательного и вполне идеального состояния мира и жизни. То, что в мире является целым и неделимым, необходимо должно расчлениться и уже потом, после расчленения, опять воссоединиться в исконной полноте и целостности, но без потери своей индивидуальности. Конечно, Прометей, как титан, есть нечто одностороннее и для Вяч. Иванова, и для античности, и для нас, теперешних деятелей и исследователей. Но эта прометеевская раздельность должна воссоединиться в исконной полноте, и потому исторически она абсолютно необходима.

Мы не будем приводить здесь дальнейших рассуждений И. Нусинова. У И. Нусинова дело доходит до того, что Прометей Вяч. Иванова несет с собою контрреволюцион-

* И. Н у с и н о в, Вековые образы, М., 1937, стр. 145—146.

ную и антисоветскую идею. Опровергать все эти идеи И. Нусинова мы здесь не станем. Мы напомним только о том, что даже и революция вовсе не мыслит своего дела как всеобщую и необходимую войну, борьбу и драку. Революция совершается вовсе не для этого, а для достижения всеобщего мира, для уничтожения эксплуатации одним человеком другого человека, для мира и благоденствия во всем мире. Поэтому даже революция сама мыслит себя исторически необходимым моментом, который вовсе не узаконивает войны и борьбы, но который стремится преодолеть всякое насилие и создать всеобщее человеческое счастье на земле. Если И. Нусинов критикует Прометея Вяч. Иванова за его односторонность, то в еще большей степени И. Нусинов должен был бы критиковать и вообще всякую революцию.

Само собой разумеется, Вяч. Иванов является главой русского символизма, а его язык насыщен такими приемами, которые в настоящее время уже ушли в прошлое. За символизм и декадентство можно критиковать Вяч. Иванова сколько угодно. Но за то, что титанизм является отпадением от исконной целостности жизни и что он должен быть преодолен теми или другими, отнюдь не индивидуалистическими приемами, за это Вяч. Иванова критиковать никак невозможно. Можно только удивляться, с какой мощью и глубиной он восстановил античный образ Прометея и как глубоко сумел разгадать Прометея как всемирно-исторический символ.

18. *Советская поэзия.* Советские поэты являются противниками Прометея как индивидуалиста и сверхчеловека и понимают его неотделимо от всего народа, который и является подлинным создателем своей истории и своей цивилизации, то есть понимают его прежде всего коллективистически.

В немифологической форме трактуется Прометей уже не как одиночный индивидуалист, но в конце концов как целый восставший народ именно в советской поэзии.

В стихотворении «Баллада прощания» (1938) грузинский поэт А. Гомиашвили, рассказывая о герое гражданской войны комиссаре Серго Бутырине, отождествляет его с легендарным героем грузинских сказаний Амирани, который, как мы уже видели, является дублетом греческого Прометея.

Опять апрель, и снег вершин
Колеблется в тумане,
И горы в линиях долин

Горят в рассветной рани —
Там день и почь летит один
Сраженный Амирани.
Туман над каждою горой,
Закрыт хребет Кавказский,
Где ты, охотник и герой,
Мудрец из старой сказки?
Совет Серго дружины в бой,
И кони рвутся в пляске.

В другом своем стихотворении, «Приход Амирани», тот же грузинский поэт пишет:

Ты видал ли Казбек
В облаках снежно-утренней пены?
Окружен ледниками,
Купелями девственных выюг,
Весь он в солнце одет:
Пламенеют скалистые стены,
Пламенеет в лучах
Амирани бестрепетный дух.

Этот Амирани — Прометей трактуется у поэта как освобожденная сила для социалистических преобразований, и поэтому

Нынче — доблестный муж —
Он похищен у дебрей Кавказа,
Нынче волей народной
Свобода ему вручена...

Очень важны и следующие строки:

— Разорвали мы цепь,
Амирани навек расковали.
— Где ж теперь Амирани?
— Он всюду, он в каждом из нас.

Если в неоконченной поэме знаменитого украинского поэта Ив. Франко «Лесная идиллия» говорится, что слово — это огонь и что правдива искра Прометея, которая является «чудотворной феей», то в поэмах украинских поэтов П. Тычины «Ходит Фауст» (1935) и А. Малышко «Прометей» (1947) Прометей прямо отождествляется с движением народных масс. Везде в этих произведениях, в сущности говоря, содержится критика сверхчеловека-индивидуалиста, и Прометей здесь является символом целого народа, который отстаивает свою независимость и свободу. Так же трактуется Прометей в произведениях советских украинских поэтов В. Сосюры и М. Руденко. В лирической миниатюре, входящей в сборник В. Сосюры «Щоб сади шуміли» (1947), говорится, что у советского народа —

«молодая душа Прометей», которая помогает ему выстоять в бурях и сражениях. В стихотворении М. Руденко «России» Прометей понимается как русский народ, «борник свободы», вознесший над миром факел воли и борьбы. Белорусский поэт Якуб Колас в стихотворении «Раскованный Прометей» понимает Прометей как символ социалистических преобразований, и в частности как электричество, то есть как электрификацию Советской страны, как символ героизма строителей социалистического общества. В этом безусловная новизна советского понимания Прометей.

В своем стихотворении «Пламя Прометей» (1945) грузинский поэт Ражден Гветадзе говорит об И. В. Сталине, что он «дал народам пламя Прометей». Далее, Г. И. Серебрякова в своей трилогии «Прометей» изображает жизнь Маркса, исходя именно из прометеевского понимания великого социально-исторического дела, осуществленного Марксом. Украинский поэт Иван Драч в стихотворении «Прометеева баллада» (1962) как бы подводит итог всей мировой значимости Прометей как символа в смысле истолкования этого символа в связи с передовыми и революционными движениями разных эпох.

Заметим, что черты отнюдь не революционного, но чисто художественного образа Прометей встречаются в советской поэзии, хотя, правда, имеют они здесь вполне третьестепенное значение. О. Э. Мандельштам еще в 1937 году * написал одно стихотворение, в котором Прометей рисуется именно в этом виде (оно было напечатано значительно позже). Здесь говорится о том, что хотя сам миф о Прометее и умер, тем не менее в настоящее время достаточно высокое искусство может нам вернуть этот миф и сделать понятным.

Где связанный и пригвожденный стон?
Где Прометей — скалы подспорье и пособие?
А коршун где и желтоглазый топ
Его когтей, летящих исподлобья?
Тому не быть — трагедий не вернуть,
Но эти наступающие губы,
Но эти губы вводят прямо в суть
Эсхила — грузчика, Софокла — лесоруба.
Он — эхо и привет, он — вежа, нет — лемех...
Воздушно-каменный театр времен растущих.
Встал на ноги, и все хотят увидеть всех,
Рожденных, гибельных и смерти не имущих.

* О. М а н д е л ь ш т а м, Стихотворения, Л., 1973, стр. 189—190.

Для того чтобы понять эти стихи, необходимо учитывать, что под «наступающими губами» О. Э. Мандельштам, по-видимому, понимает здесь губы актера или декламатора, то есть, попросту говоря, современное искусство, воспроизводящее античную трагедию Прометея и, вероятно, прежде всего трагедию Эсхила.

19. *Заключение о Прометее.* Анализ мировой истории Прометея как символа убедительнейшим образом доказывает всю необходимость социально-исторического рассмотрения символики. Уже на этом только одном, правда, всемирно-историческом символе можно проследить, как этот символ менялся от одного автора к другому, от одного десятилетия к другому десятилетию, от одного столетия к другому столетию и, наконец, от одной общественно-исторической формации к другой. В той общественно-исторической формации, которая обычно носит название первобытно-общинной, или общинно-родовой, уже заметно постепенное превращение Прометея как огненного фетиша в Прометея как защитника и представителя матриархата, где он дается в виде титана или сына титана; а титаны в античной мифологии были непосредственным потомством земли. Уже здесь он как сын земли борется с Зевсом как представителем целенаправленной, а не стихийной воли и мирового ума, подчиняющего все своим устойчивым закономерностям.

В рабовладельческой формации Прометей проделал путь от символа передовой, земной и чисто человеческой цивилизации к разложению этой последней в конце античности и к фигуре оратора с оттенками комизма, сатиры и мелкоты (паравне, правда, со всеми другими уже исчезнувшими богами и демонами).

В эпоху феодализма и в средние века символ Прометея расценивался и положительно и отрицательно. Это был либо предшественник христианского учения о божетворце (Тертуллиан), либо эвгемерически рассматриваемый образ (Лактанций), а Эвгемер, как мы видели выше, в порядке логической ошибки *petitio principii* или даже попросту *idem per idem*, рассматривал каждого бога как обожествленную человеческую личность, в том или другом смысле крупную, замечательную и исторически знаменательную. Отрицательно же Прометей, как и все языческие боги и демоны, трактовался в виде бесовской силы.

С наступлением буржуазно-капиталистической формации Прометей был кардинальным образом секуляризирован. Он тут безусловно очеловечился, вошел в мир чело-

веческих мыслей, страстей и чувств, превращаясь в символ то одной, то другой способности человеческого духа, впрочем, почти всегда с некоторым сохранением своего цивилизаторского значения. Революционно мыслящие поэты продолжали трактовать его как сверхчеловека, богоборца и освободителя людей. Консерваторы видели в нем опять-таки предшественника Христа, либо представителя чисто умственной и даже рассудочной культуры. Вместе с внутренним разложением данной формации Прометей не раз трактовался и как враг людей, не понимающий того, что на самом деле нужно людям, не понявший их бессилия и ничтожества, причем дело доходило даже до карикатурного и сатирического изображения этого прославленного богоборца и освободителя людей.

Наконец, с наступлением социалистической формации цивилизаторское дело Прометея отождествлялось с общенародной революцией, и Прометей снова принимал свои титанические революционные функции.

Таким образом, уже на одном Прометее видна вся зависимость его смысловых функций от социально-исторических формаций, часто придававших ему совершенно неузнаваемый вид.

Насколько тема Прометея не замолкает в литературе до самых последних десятилетий, свидетельствуют хотя бы два значительных произведения современных крупных зарубежных писателей, одного — греческого, другого — испанского*.

Мы не будем приводить других примеров, чтобы не перегружать нашей настоящей работы. Таковы шекспировские образы, и прежде всего образы Макбета и Гамлета. Таковы образы Дон Кихота Сервантеса, Фауста и Мефистофеля у Гёте, Чайльд-Гарольда и Дон Жуана у Байрона. Таковы грандиозные символы вагнеровских музыкальных драм или романов Достоевского. Все такие образы уже с самого начала не мыслились только в виде литературных образов, но были нагружены огромной символической значимостью, которая с течением последующих времен приобретала в глазах культурного человечества

* Драматическая трилогия в стихах «Прометей» принадлежит Казандзакису: Nicos Kazantzakis, Teatro, I, Athèna, 1955, p. 7—265. Другой писатель — Ramon Pérez de Aulá, Obras selectas, Barcelona, 1957 (повесть в прозе со стихотворными прологами к каждой из пяти частей «Prometeo» находится на стр. 247—290).

все более и более грандиозное символическое значение. Ясно поэтому, что отбрасывание социально-исторической значимости символа может доводить его до полной непонятности и бессмыслицы. И даже когда теоретики не производят социально-исторического анализа изучаемых ими символов, бессознательно они все же им пользуются, так как иначе не только символ, но и всякий художественный образ превратился бы в пустую игру хорошо если логических, а то и прямо обывательских категорий.

20. *Прометеи в других искусствах.* Мы не исчерпали всех известных нам Прометеев в литературе, потому что большей частью это малоинтересные и довольно шаблонные образы. Скорее, имеет некоторый смысл указать на Прометеев в других искусствах, хотя бы не давая их характеристики.

В скульптуре были Прометеи Ж. Прадье (1827), П. Бурэ (1844) и Г. Маркса (1948).

В живописи Прометея изображали Тициан (1549—50), Рубенс (1613—14), Корнелиус (1825), Моро (1826—98), Бёклин (1882), Ричмонд (1842—1921), Грейнер (1909).

В музыке Прометею посвятили свои оратории Г. Гофман, Ф. Вольфарт (1955); оперы, посвященные Прометею, были написаны Г. Хр. Вагенсейлем (1762), И. А. Фишером (1776) и Г. Форэ (1900). Свой балет посвятил Прометею Бетховен (1801). Что касается симфоний, посвященных Прометею, то из них известны симфонии Ф. Листа (1855), И. Селмера (1844—1910), А. Н. Скрябина (1913) и трилогия современного композитора Ж.-Л. Мартине.

Из музыкальных Прометеев нам хотелось бы остановиться на «Прометее» А. Н. Скрябина, написанном в 1913 году.

В настоящее время можно установить, что образ Прометея даже и без этой симфонической поэмы «Прометей» является центральным почти для всего музыкального творчества Скрябина. Сначала мы приведем высказывание самого Скрябина, и притом более общего характера, чтобы читателям стали ясными та воля, та свобода и то человеческое самоутверждение, которыми отличается все музыкальное творчество Скрябина. А затем мы попробуем дать небольшой анализ скрябинского «Прометея» как тоже одного из последних досоциалистических Прометеев.

Около 1900 года Скрябин писал:

«Не по своему желанию пришел я в этот мир.

Ну, так что же?»

В нежной юности, полный обмана, надежд и желаний, любовался его лучезарной прелестью и от небес ждал откровения; но откровения не было.

Ну, так что же?

Искал вечной истины у людей, но увы! Они знают ее меньше меня.

Ну, так что же?

Искал вечной красоты и не нашел. Чувства увядали, как цветы, едва распустившись. Лучезарный день сменяла холодная дождливая ночь.

Искал утешения в новой весне, в новых цветах, но не нашел; то были лишь старания что-то заменить, вернуть утраченное, вспомнить пережитое. В жизни каждого человека весна бывает лишь раз. А как люди спешат отделаться от этого чарующего обмана, от этих дивных грез! Наконец, искал утешения в воспоминаниях, но к ним прivityк, то есть утратил их.

Ну, так что же?

Кто бы то ни был ты, который наглумился надо мною, который ввергнул меня в темницу, восхитил, чтобы разочаровать, дал, чтобы взять, обласкал, чтобы замучить, — я прощаю тебя и не рошщу на тебя. Я все-таки жив, все-таки люблю жизнь, люблю людей, люблю еще больше за то, что и они чрез тебя страдают (поплатились).

Я иду возвестить им мою победу над тобой и над собой, иду сказать, чтобы они на тебя не надеялись и ничего не ожидали от жизни, кроме того, что *сами могут себе создать*. Благодарю тебя за все ужасы твоих испытаний, ты дал мне познать мою бесконечную силу, мое безграничное могущество, мою непобедимость, ты подарил мне торжество.

Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет. Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его» *.

Эти слова Скрябина действительно могут рассматриваться как музыкальная программа того Прометея, которому он отдавался очень часто в своих композициях и именем которого назвал свою симфоническую поэму 1913 года «Прометей. Поэма огня».

Что касается подлинно огненной стихии огня, достигающей к тому же космической трактовки, то об этом можно

* «Русские Пропилеи», т. 6, под ред. М. О. Гершензона, М., 1919, стр. 121—122.

очень много говорить, так как материалы Скрябина в этом отношении буквально превосходят всякие индивидуальные возможности музыковеда, литературоведа и критика. Но нам сейчас хотелось бы обратить внимание на ту сторону скрябинского «Прометея», которая действительно дает этот древний образ в максимально обобщенной форме и вместе с «Прометеем» Вяч. Иванова является одним из самых последних образов досоциалистической интерпретации античного мифа о Прометее.

Именно изображение стихии космического огня, как это установлено музыковедами, дается при помощи максимально рациональной и даже какой-то мелочной системы соотношения отдельных музыкальных тем. Скрябин хотел лишить своего Прометея традиционной изоляции и индивидуалистически рациональной систематики. Он его объединил с полнотой космического единства. Однако он нисколько не забыл, что Прометей во все времена был апостолом индивидуализма и рационализма. И поэтому изображенная в его поэме стихия огненного космоса вся насквозь пронизана до последней степени рассудочной систематикой и торжеством разума. Прометей теперь уже не изолирован от мирового целого. Однако, слившись с ним в одно нераздельное единство, он все-таки сохранил свой рационализм, и этой счетностью оказалась означена у него и вся стихия мирового огня. Это обстоятельство очень важно с точки зрения социально-исторической. Будучи последним обобщением всех буржуазно-революционных Прометеев, этот досоциалистический и предсоциалистический Прометей Скрябина совместил в себе все черты рационального индивидуализма, несмотря ни на какие космические обобщения. Вот что пишет по этому поводу один музыковед: «Такова особенность фактуры «Прометея»; каждая песчинка, входящая в его состав, является частью основных тем, то есть основного ядра. Отрезки тем в различных видоизменениях окружают темы, которые в свою очередь постоянно совмещаются, переплетаются и чередуются. Такая структура, конечно, построена на большом предварительном расчете. Однако тщательная огромная конструктивная работа композитора остается незаметной для слушателя, и это свидетельствует о гениальности самой музыки. Строгий и мелочный расчет покрывается огромной художественной интуицией. Мало сказать покрывается,— они сосуществуют, взаимно проникая. Все проведено через фильтр разума, логики. Но только детальное изучение музыки обнаруживает эту конст-

руктивную умственную работу. Единый принцип — «принцип Единства» — торжествует здесь всюду. Гармония и мелодия составляют единство. Мелодия дается как развернутая гармония. «Тема Прометея», «тема движения», «тема томления» (с повторением полутона) являются развернутым изложением «прометеевского шестизвучия». «Тема разума», «тема воли», «тема томления» (с хроматическим ходом), «тема самоутверждения» построены на чередовании двух «прометеевских шестизвучий», играющих роль тоники и доминанты. Взлеты, глissандо, гаммообразные ходы вверх и вниз не отступают от последовательного изложения звуков «прометеевского шестизвучия». Колокола, скачки квартовых созвучий соблюдают единый принцип квартового построения. Таким образом, единый принцип гармонического строения, единая фактура музыкального произведения, то есть использование почти исключительно тем — вот что представляет собой скрябинский Прометей» *.

У нас здесь нет никакой возможности входить в анализ отдельных музыкальных тем скрябинского «Прометея», их последовательности, их развития и взаимоналожения. Желающие могут обратиться хотя бы к статье, которую мы сейчас цитировали. Но интереснее всего то, что это самое экстатическое, самое иррациональное и самое «огненное» произведение все насквозь пронизано максимально рациональной и чисто арифметической расчетливостью. Поскольку Прометей Вяч. Иванова и А. Н. Скрябина являются самыми зрелыми и самыми обобщенными образами европейских Прометеев, подобное совмещение в них экстазма и интеллектуализма достаточно рисует и их художественный стиль, и их социально-историческую значимость. Однажды автор этой книги уже выразил свое отношение и к художественному стилю «Прометея» Скрябина и к его социально-исторической значимости, назвав его не «поэмой огня» (как это было угодно самому А. Н. Скрябину), но, скорее, «поэмой электричества».

Тем самым вырисовывается и подлинное социально-историческое значение скрябинского «Прометея». Такое произведение было возможно в эпоху крайнего развития всяческого субъективизма и индивидуализма, которое к тому

* Н. Вольтер, Символика «Прометея». — «А. Н. Скрябин. 1915—1940. Сборник к 25-летию со дня смерти», М.—Л., 1940, стр. 143—144.

же отличается и крайней степенью рациональной организованности, превращающей все живое в мировой механизм тотальной политической и экономической системы. Это одно из крайних проявлений самого зрелого и незрелого империализма.

В заключение всего анализа скрябинского «Прометея» нам хотелось бы указать еще на одну глубочайшую особенность этого произведения, которая где-то в случайных разговорах была формулирована самим же композитором, но которую, по-видимому, он не мог додумать до конца. Дело в том, что «Прометей» Скрябина есть картина восстания, и притом величайшего среди всего того, что мы находим в досоциалистической истории искусства. Но восстание против кого? Античный Прометей восставал против Зевса. А здесь против кого восстает Прометей? Очевидно, против того абсолютного духа, который выше всего человеческого и даже мирового, против той абсолютной личности, которая и создает, и направляет, и спасает мир и человека только своей любовью. Другими словами, Прометей — это *Сатана*. Но такое понимание Прометея едва ли было продумано Скрябиным до конца. Поскольку, однако, подобное высказывание мы все-таки находим в материалах по Скрябину, ясно, что этот композитор и философ действительно доводил идею Прометея до ее логического конца не в пример тем концепциям Прометея, которые были до Скрябина, то есть концепциям главенства науки, искусства, человеческого прогресса и даже революции.

Ближайший друг Скрябина Л. Л. Сабанеев в своей книге о Скрябине писал: «Не могу не указать и не подчеркнуть, что в настоящем труде, при изложении философской позиции Скрябина, я держался строго объективной точки зрения, излагая доктрину Скрябина его же терминами...»*. Сабанеев, характеризуя философию, заложенную в «Прометее» Скрябина, пишет: «Прометей» — это символ активной энергии Вселенной, первоначальный творческий принцип, который своею силою создает Мир. Это — то же, что Сатана, Люцифер, это Огонь, Борьба, Мысль, Сила, Свет. Первоначальная его манифестация есть томление, жажда жизни, рождающаяся в Духе; в этом томлении обнаруживается полярность Духа и Материи, творческий порыв рождает сопротивление, которое кристаллизуется в материальность и эволюционирует во все многообразие мировых форм, в их неподвижность и

* Л. Л. С а б а н е е в, Скрябин, М., 1923, стр. VII—VIII.

инертность. Это — процесс материализации. Когда материализация достигнута, то этот же активный творческий принцип, который составляет как бы «дрожжи Вселенной», проявляется в том, что он вступает в борьбу с этой неподвижностью созданной им же материи и, разрушая ее, возвращается в первоначальное состояние. Это — обратный процесс дематериализации. Эта схема музыкально воплощена в «Прометее»*.

В этом замечательном рассуждении несомненно содержится некоторая двойственность. С одной стороны, Скрябин здесь проводит свою старую идею абсолютизации человеческого «я». «Я хочу», «Я создаю мир» и прочие подобные выражения всякий знаток и просто даже любитель Скрябина в изобилии может найти в указанном выше издании («Русские Пропилеи», № 6). Все это человеческое самообожествление в концепции Сатаны, очевидно, доведено здесь до последнего предела. Это есть восстание и бунт против всяких надмирных богов, претендующих на вселенскую власть; и такого бунта мы действительно не находим ни в одном из доскрябинских Прометеев. С другой стороны, однако, Скрябин думал, что в своем Прометее он изображает борьбу личного человеческого «я» с порожденной им же самим неподвижной и косной материей. Тут абсолютизация человеческого «я» вполне остается; но это «я» бунтует уже не против богов, а против неподвижной и косной материи. И тут, по-видимому, не заходит речи о сатанизме.

Так или иначе, но все окончательные выводы в отношении абсолютизации человеческого «я» в скрябинском Прометее, несомненно, достигнуты, хотя сам композитор в своих логических рассуждениях был в этом отношении не вполне последователен.

21. *Общественно-политическая символика.* Наконец, необходимо специально коснуться и общественно-политической символики, хотя из предыдущего она уже и так достаточно для нас ясна. Нам хотелось бы поговорить об общественно-политическом символе, как он господствует в нашей литературе, поскольку советская литература является литературой глубоко идейной и революционной. Мы ограничимся материалом только советской поэзии, который сравнительно легко обозрим и в котором символика получает свою доказательность с применением уже простейших методов символики.

* Л. Л. Сабанеев, Скрябин, стр. 21.

Напомним прежде всего, что советская поэзия отнюдь не всегда и отнюдь не буквально заполнена только одним содержанием. Чистая художественность тоже является большой воспитательной силой, она тоже весьма часто бывает нам и нужной, и полезной, и ею пользуются иной раз даже наши лучшие писатели. Если эта чистая художественность не отвлекает от борьбы и переустройства жизни, а, наоборот, утешает нас и облегчает наш труд, если ее условность и ограниченность сами собой становятся ясными при анализе общественно-политического мировоззрения данного периода, данного писателя или данного его произведения, то она и желательна и даже необходима; она в этих условиях обнаруживает все свои лучшие стороны даже и без применения специального агитационно-пропагандистского аппарата.

В стихотворении С. Кирсанова «Поиск» группа старателей, или поисковая группа работников-искателей золота, является символом «жил желанья и жажды», «мечтаний», «заглядывания в души», а золото скрыто «во взгляде комсомольца», читающего стихи. Золото и его поиск являются здесь символом потому, что поэт мыслит этот свой основной образ не стабильно, не в виде неподвижной метафоры, но в виде уходящей вдаль перспективы. В другом его стихотворении, «Вершина», в том же смысле слова многочисленные символы уходящей в бесконечность жизни, почерпнутые из разных картин природы и общества. В стихотворении С. Щипачева «Пускай умру я...» идущая по полю среди цветов девушка — символ вечной юности, не знающей старости и смерти. Подобно этому и в «Доме» Н. Асеева — тоже символы счастливой юности. Символ верности любящих — у С. Щипачева в стихотворении «Любовью дорожить умеете». В стихотворении В. Солюхина «У тех высот, где чист и вечен...» возлюбленная — это «голубая струя» среди мутных потоков жизни. В «Сирени» Е. Долматовского сирень — символ тоже верности в любви. Много символических образов неизменной любви — в стихотворениях М. Алигер «Человеку в пути» и «Я не хочу встречать тебя зимой...». В «Березке» С. Щипачева кроме необходимой для символа бесконечной перспективы его перевоплощений, четко данной в указанных стихотворениях специально, подчеркивается еще и структура символа: березка под влиянием ветров и ураганов то сгибается, то разгибается, но всегда остается прямой, верной. К. Симонов в стихотворении «Жди меня» символически тоже говорит о верности в любви. Л. Ошанину посто-

янная верность в дружбе представляется в виде рубашки, которую дарят друг другу чилийцы в знак братства и дружбы («Рубашка»). В «Гордыне» В. Шефнера гибнущая на краю обрыва сосна, продолжающая самоуверенно жить, — символ гордыни. У того же автора в стихотворении «Сова» летающая днем слепая и беспомощная сова ни у кого не находит помощи из-за разорения ею многочисленных чужих гнезд. Упомятый только что В. Шефнер в «Лесном пожаре» трактует о возмездии за роковую небрежность.

Символы будущей счастливой жизни разрабатываются Н. Грибачевым в «Осени», С. Васильевым в «Белой березе» (здесь белая береза, изувеченная бомбой, расцветает на следующий год — символ вечного сопротивления врагам), А. Сафроновым в «Вишне» (символ возрождения жизни после вражеского нашествия). В «Алмазной буре» В. Шефнера — символ трудной, но ценной работы в сравнении с пустым бездельем, когда алмазы служат лишь для украшения. В стихотворении Л. Опанина «Начальник района прощается с нами» начальник — символ постоянной героической работы на разных стройках и частой невольной разлуки с семьей. В «Зависти» Е. Евтушенко мальчишка — символ прямого, простого, смелого и неустанного жизненного дела. В «Звезде» В. Луговского — символ власти человеческой мысли, в стихотворениях В. Шефнера «Я мохом серым нарасту на камень» мох и другие растения — символы вечной доброты людей. В «Песне о ветре» В. Луговского ветер понимается как символ широты национального размаха России. В «Советском флаге» Н. Тихонова обычную эмблему или простой и внешний знак, которым является флаг, автор разрабатывает как внутренне и внешне развиваемый символ. В «Двух флагах» С. Смирнова — символы восходящего Востока и угасающего Запада.

Приведенные выше стихотворения расположены в порядке возрастающей смысловой насыщенности и символической сложности, начиная от простых человеческих чувств и кончая символами национальности стран и народов. Но прежде чем пойти дальше по линии символических обобщений, укажем на то, что все эти символические обобщения, как мы уже сказали, отнюдь не мешают чистой художественности без всякого превращения этой последней в «искусство для искусства». Такая чистая художественность представлена у А. Прокофьева в «Закате» без символической в собственном смысле слова и без всяких аллегорий, в отли-

чие от «Новоселья» того же автора, где картины природы представлены как символы хорошей жизни. В «Зимнем вечере» М. Исаковского — без всяких символов и аллегорий художественное изображение молодой учительницы, одиноко сидящей в школе из-за невозможности выйти вследствие вьюги. В начале поэмы В. Тушновой «Клухорский перевал» — чисто художественные картины природы тоже без символов и аллегорий. У С. Щипачева в стихотворении «Себя не видят синие просторы» читаем о символе не сознающей себя красоты. Наши поэты доходят даже до созерцания всей природы в чисто человеческом смысле, как, например, С. Маршак в стихотворении «Все то, чего коснется человек», и даже до слияния времени и вечности, как у того же автора в стихотворении «Не знает вечность ни родства, ни племени».

Однако вернемся к нашей восходящей символической после ее перехода уже в самую настоящую общественно-политическую тематику. Некоторым введением в эту тематику могут служить бесчисленные стихотворения наших поэтов о родине. В «Старом журавле» В. Шефнера находим символ неустанного стремления на родину. В «Родине» К. Симонова захолустный кусок земли с тремя берегами — символ необъятной родины. В «Хуторе русском» А. Сафронова измученный, изуродованный, изувеченный врагами хутор Русский — символ вечно любимой родины. Сердечное, горячее отношение наших поэтов к родине исключает всякую возможность трактовать образы этой родины только лишь как красивую самодовлеющую и ни в чем не заинтересованную художественность. В этих стихотворениях о родине почти всегда намечается как раз та самая бесконечная перспектива возможных структур, которая в нашем учении о символе охарактеризована как его самое основное и центральное ядро.

Еще ярче эта уходящая в бесконечную даль художественная перспектива содержится в жанре *песен*. Если в «Провожании» М. Исаковского «гармонь, золотые планки» есть символ провожания возлюбленной и расставания с ней, а в «Чайке» В. Лебедева-Кумача чайка — символ общения невысказанной любви, или в песне «Сад мой любимый» В. Лебедева-Кумача сад в «бело-розовом снегу» и другие его образы — символы верности любви к родному дому, то в «Марше веселых ребят» того же автора развивается символ уже непобедимых и бесконечно выносливых молодых героев, а в песне «Веселый ветер» у него же ветер — символ познания всех уголков земли, преодоления

всех трудностей жизни и символ неизменных надежд. В песне «Вернулся я на родину» М. Матусовского — символика возвращения на родину и любви к ней, несмотря на то, что она во многом изменилась. С «Гимном демократической молодежи мира» Л. Опанина мы уже прямо вступаем в область социально-политических символов песен, хотя здесь пока еще фигурирует символ всеобщего мира и счастья.

Еще напряженнее, хотя с виду и проще та символика, которую мы находим в советских *военных песнях*. Здесь славятся песни М. Исаковского. Если в его «Прощании» уходит комсомолец на гражданскую войну в разные стороны, на запад и восток, близорукий критик и не найдет уходящей вдаль перспективы, то в его знаменитой «Катюше» уже никак нельзя свести художественное содержание песни к разрисовке яблонь и груш, туманов над рекой, высокого и крутого берега, на который выходила Катюша. Сущность этой песни сводится к такому пению Катюши на крутом берегу реки, которое адресовано к бойцу-пограничнику и которое является символом охраны родины и вместе с тем сохранения любви. Без символика этой уходящей вдаль перспективы, одновременно интимно-личной и отечественной, «Катюша» не имела бы того огромного значения, которое она имела всегда, и особенно во время войны, и ее не пели бы так часто советские бойцы. Сводить эту песню на чистую художественность значило бы удалить из нее всякое политическое и личное содержание, то есть это значило бы снижать замысел создателя этой песни и снижать героическую настроенность тех, о ком идет речь. В песне «В прифронтовом лесу» вальс — символ различных радостей жизни, вспоминаемых на войне. В «Огоньке» этот огонек в окне любимой — символ родины, за которую сражается боец. В песне «Ой, туманы мои...» «туманы-растуманы» — символ родины для бойца. Что касается других авторов военных песен, то укажем на «Гренаду» М. Светлова, где Гренада является символом счастливого будущего для бойца по окончании гражданской войны. В «Дорогах» Л. Опанина «пыль да туман, холода, тревоги, да степной бурьян» — символ военных походов. В общеизвестной песне В. Лебедева-Кумача «Священная война» развивается символ отпора врагу на родной земле.

Война со всеми ее трудностями, частой неопределенностью, бесчисленными страданиями и опасностями создает во всех этих песнях напряженнейшую смысловую

перспективу и бесконечные ряды отдельных поэтических структур, в которых проявляется одно великое, простое и нераздельное целое, именно родина и ее защита. Удалив всякую символику образов из таких песен, мы совершенно эти песни размагничиваем и всю боевую настроенность людей превращаем в пустое и несвоевременное созерцание чистой красоты.

Основная функция всех этих образов — не быть предметом бесполезного и холодного созерцания, но вооружать людей на защиту родины.

Сюда же примыкают стихотворения и не прямо военного жанра, но весьма выразительно характеризующие *советского человека*. В «Балладе о гвоздях» Н. Тихонова было бы весьма неумно находить только картину морской службы. Острейшим символом является здесь символ советских моряков как крепких гвоздей для строительства новой жизни, это здесь — самое главное. Героическое поведение советских людей во время войны вызвало у наших поэтов весьма разнообразную символику, о чем можно было бы написать целое исследование. Здесь мы ограничимся только указанием на такие произведения, как «Василий Теркин» А. Твардовского, «Русский характер» А. Н. Толстого, «Ленинградские рассказы» Н. Тихонова, «Пулковский меридиан» В. Инбер, «Шиповник» В. Шефнера, «Бессмертник» А. Сафронова, «Я пою победу» А. Суркова, «Русской женщине» М. Исаковского, «С пулей в сердце я живу на свете» М. Алигер, «Музыка» того же автора, «Сестра» И. Уткина, «Возвращение» Л. Опанина, «Кукла» К. Симонова.

Далее, весьма значительна та область советской поэзии, которая трактует о символике перехода *от старого к новому*.

Ряд сильных героических образов в виде символов обращения к будущему содержится в «Слове будущему» А. Суркова. В «Чувстве нового» С. Кирсанова многочисленные новости советской жизни — символ нового вообще. В «Вишне» М. Исаковского посадка вишни трактуется как символ человека, у которого — забота о будущем. У А. Прокофьева в «Лебедях» — символ природы, на которой отражается строительство новых городов. Если в «Поэме ухода» М. Исаковского рисуются многочисленные картины природы и общества как символы расставания с прошлым и перехода к новой жизни, а в «Мастерах земли» того же автора колхозники являются символом новой жизни в деревне, то в стихотворении «Созидателю» Н. Асе-

ева дается перспектива для трудящихся вплоть до космических размеров.

Чисто политические символы развиваются: у Н. Асеева в «Чернышевском», где Чернышевский рассматривается как символ назревающей революции; у В. Маяковского в стихотворении «Товарищу Нетте», где черноморский пароход имени этого зверски убитого диккурьера рассматривается как символ бессмертия самого Нетте; у А. Безыменского в «О шапке» эта котиковая шапка, полученная по ордеру ЦК, понимается как символ борьбы с нэпом и материального благополучия в будущем; у того же В. Маяковского в поэме «Хорошо!» — не только картины начала революции, но и символы наступающей советской жизни, а в его «Стихах о советском паспорте» этот паспорт оказывается не просто документом, но символом гордости в связи с советским гражданством.

Однако наиболее насыщенным символом в советской поэзии является образ *Ленина*. Все, писавшие о Ленине, указывали как раз на то, что мы находим самым важным в символе, а именно на такую порождающую модель, которая создает бесконечную перспективу множества всякого рода общественно-политических и культурно-исторических становлений.

В. Брюсов в стихотворении «Ленин» называет вождя революции человеком, «кем изменен путь человечества, кем сжаты в один поток волны времен». А мы в своих теоретических рассуждениях так и понимали символ как то, в чем зажато бесконечное становление, как то, в чем заключается заряженность бесконечными перспективами и возможностями. Об этом буквально говорит Брюсов в таких выражениях о Ленине, как «вождь, земной Вожатый народных волей»; он «на рубеже, как великан», когда «мир новый — общий океан — растет из бурь октябрьских». Лучший и более выразительный образец социально-политического символа трудно даже и привести. Эту заряженность могучей творческой волей в виде только лишь обыкновенного партбилета рисует А. Безыменский в «Партбилете № 224332». Уже и обыкновенное представление о самом обыкновенном партбилете является символом и революции и всего социально-политического строительства под воздействием революции. Тем большая творческая мощь заключена в партбилете Ленина, о чем говорит А. Безыменский. Порождающая модель, заряженная могучей творческой волей, отмечается и М. Лисянским в стихотворении «Слава»:

руки
 миллионов
 сложив в древко,
Красным знаменем
 Красная площадь
вверх
 вздымается
 страшным рывком.
С этого знамени,
 с каждой складки
снова
 живой
 взывает Ленин:
— Пролетарии,
 стройтесь
 к последней схватке!
Рабы,
 разгибайте
 спины и колени!
Армия пролетариев,
 встань стройна!
Да здравствует революция,
 радостная и скорая!
Это —
 единственная великая война
из всех,
 какие знала история.

Кто достаточно внимательно прочитал, продумал и почувствовал поэму В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», тот не может не представить себе ярче всего образ Ленина, как символ мировой революции, а вместе с тем и то, чем является всякий настоящий символ вообще. Было бы оскорбительным и для поэта и для всего, что он здесь изображает, понимать этот величайший образ как какую-то аллегория или эмблему, как какую-то чисто созерцательную художественность, как метафору, как просто только обществено-политический тип, как какую-то натуралистическую копию. Только понятие символа в том виде, как мы его проанализировали выше, способно теоретически и литературно-критически охватить основной прием Маяковского при изображении им Ленина. Так же только при условии понимания всех образов, обрисованных здесь Маяковским, как символики, оказывается возможным диалектический охват наличной художественности. Общее как закон возникновения всего относящегося сюда единичного и единичное как та структура, которая отражает на себе общее и им движима, все это есть диалектика символа и все это интуитивно воплощено здесь В. Маяковским.

В результате всей проведенной нами работы над символом мы должны сказать, что познавательное и познаватель-

по-жизненное функционирование бесконечно разнообразных символов и вся острейшим образом функционирующая диалектика символа весьма велики и неохватны, даже едва ли поддаются описанию. Для теоретиков и историков искусства и литературы здесь предстоит огромная работа. Ясно, что учение о символе — это одна из *самых очередных и насущных проблем* марксистско-ленинской философии и литературоведения.

ГЛАВА VIII

Возможность и необходимость других методов анализа символики при условии сохранения общих реалистических позиций

Предложенный выше анализ символа как литературоведческой и искусствоведческой категории, конечно, основан на определенных философско-эстетических принципах, которые у других исследователей могут допускать и другое свое содержание и другую структуру. Нами руководила только одна мысль: если символ является таким упорным и цепким, таким тысячелетним понятием, употребляемым наряду с другими категориями литературы и искусства, то он должен получить у исследователей и свой специфический анализ. Поэтому мы и противопоставляем символ всем другим категориям искусства и литературы. Однако здесь возможны самые разнообразные исходные принципы и соответственно самые различные анализы символа, которые не только могут, но и должны иметь место в нашей науке, если она действительно хочет быть передовой.

Большинство понимает символ как просто пустой и условный знак любого предмета, так что этот знак может быть и одним, и другим, и третьим и вообще каким угодно. Можно ли стоять на такой точке зрения? Конечно, можно, но тогда те смысловые функции, которые мы нашли в символе, придется приписывать другим категориям. В этом смысле говорят, например, о том, что настоящий художественный образ должен быть реалистическим. Но тут оставляют без разъяснения то, как понимать художественность, а реализм понимают, как отражение действительности. Все это, однако, совершенно не отвечает требованиям науки. Ведь художественность еще надо определить, потому что обывательское определение ее в качестве мышления в образах никак нельзя считать удовлетворительным. Ведь и наше самое обыкновенное мышление всегда пользуется образами.

Что же касается определения реализма как отражения действительности, то это определение и устарело и потеряло свой смысл. Ведь и всякий фотоаппарат тоже отражает действительность. Приходится художественный реализм противопоставлять фотографии, а это не так просто сделать. Главное же, тот реализм, который мы считаем подлинным, вовсе не есть только отражение действительности, но и воздействие на самую действительность, то или иное переделывание ее. Но переделывание действительности при помощи художественного образа опять является только общей фразой и требует точной логической формулировки. Словом, понимая символ как пустой и условный знак и отбрасывая весь наш анализ символа, необходимо символические функции навязывать вообще художественному реализму. Но художественный реализм есть известная точка зрения на действительность, а именно понимание ее как непрерывно-революционной, когда художественный образ оказывается не просто образом действительности, но именно ее символом в нашем понимании этого слова. Художественный реализм невозможен без той или иной идейности, а это и есть художественная образность как символика.

Можно понимать символ как обыкновенную метафору. Но тогда придется метафору нагрузить той смысловой нагрузкой, которую мы нашли в символе. Ведь метафора, в собственном смысле слова, есть перенос значения одного предмета на другой предмет, и эти два предмета, переносимый и воспринимающий новое значение, понимаются как единое целое. Метафора, в собственном смысле слова, ни на какой другой предмет не указывает, как только на самое себя; и метафора правится нам сама по себе, доставляя художественное удовольствие независимо ни от каких других предметов. Конечно, можно представить себе всадника на коне среди бующей стихии и считать, что это есть метафора Петра I. Но «Медный всадник» Пушкина вовсе не есть только метафора, и, чтобы проанализировать соответствующую поэму Пушкина, придется далеко выйти за пределы метафоры, придется кроме этой метафоры представить себе еще весьма длинный ряд разного рода образов, на которые этот памятник Петру I, по мысли Пушкина, указывает; этот памятник тут же перестанет быть просто метафорой Петра I. Другими словами, отбросив всякую символика и оставив только одно метафорическое объяснение художественного образа, придется эту метафору нагрузить совсем неметафорическим содержанием.

Имеется много охотников трактовать символ как обязательно нечто мистическое. Можно ли это делать? Ни в коем случае нельзя этого делать, потому что существуют математические символы, в которых нет никакой мистики.

Можно ли отбросить понятие символа на том основании, что уже и всякий художественный образ символичен? Можно, но во избежание путаницы понятий придется давать новую и необычную характеристику художественного образа. Ведь когда поэты говорят, например, что «заря догорает», то это действительно есть некоторого рода метафора, потому что при заходе солнца никто и ничто не горит и, следовательно, не догорает. И, строго говоря, тут совершенно нет ничего символического. Но если это так, то художественный образ довлеет сам себе и сам по себе является предметом неутилитарного и вполне бескорыстного удовольствия. Но таковы ли те метафоры, которые мы считаем правильными, нужными и соответствующими реалистическому искусству? Совершенно не таковы. Нужные нам художественные метафоры мы обязательно нагружаем тем или иным утилитарным и притом социально-утилитарным содержанием. Но где же это содержание в чистой и самостоятельной художественной метафоре? Хорошая художественная метафора и так имеет значение сама по себе и не нуждается ни в каком утилитаризме. А если вы хотите, чтобы ваша хорошая художественная метафора была реалистической, то есть в том или ином смысле утилитарной, то этим самым вы отделяете в метафоре ее чистую художественность от ее утилитарности. Но что такое чисто художественная метафора, опять-таки не очень ясно. Чистая метафора, по-нашему, есть объединение двух разных предметов в одно целое, обладающее *своей собственной созерцательной ценностью*. Поэтому-то в периоды бурного социального строительства чистые метафоры и теряют свой кредит, поскольку они отвлекают нас от этого неметафорического строительства. А что такое утилитарная, или, попросту говоря, реально-жизненная сторона метафоры? А вот она-то и возникает в тех случаях, когда чистая и самодовлеющая художественная метафора указывает на нечто уже внехудожественное и на нечто художественно уже не самодовлеющее. А это и есть символ, сущностью которого как раз и является указание на многие другие предметы, содержащиеся в символе только латентно, имплицитно. Следовательно, приравнение обыкновенной художественной метафоры реалистического

Искусства к символу и тем самым изгнание символа из теории искусства принуждает к полной перестройке традиционных представлений о метафоре и к различению в ней по крайней мере двух сторон, которые в обычных теориях метафоры различаются очень слабо. И, в частности, не обладая точным понятием символа, невозможно ни бороться против «искусства для искусства», ни тем более давать ему точное определение, хотя это «искусство для искусства» очень часто и возникает в обыкновенной и фактической истории искусства.

Другими словами, исключение символа из теории искусства не только возможно, но иной раз даже необходимо. Однако это всякий раз ведет к полной перестройке традиционной теории искусства и литературы. Поэтому лучше всего уже с самого начала точно определить понятие символа и тем самым освободить от бессознательной, но принудительной символичности все другие категории искусства и литературы. Кроме того, четкое разграничение всех основных категорий литературоведения и избавление их от бессознательно нагружающей их символики с отведением этой последней в одну специфическую категориальную область дает возможность также и более четко пользоваться всеми этими категориями при конкретном анализе всех отдельных художественных произведений. Станет ясным их функционирование в этих произведениях как в раздельном виде, так и в виде их совокупного применения, особенно в тех случаях, когда теоретически четко сформулированная категория практически весьма близко подходит к одной или к нескольким категориям, причем это сближение категорий в данном конкретном произведении может происходить как угодно близко, вплоть до полного их слияния. Отсутствие же точно сформулированных литературоведческих категорий и смешение их с категорией символа всегда вносит большую нечеткость в литературную теорию и тем самым делает всякий конкретный анализ отдельного произведения весьма смазанным и спутанным. Вот почему проблема символа является сейчас очередной задачей, особенно если иметь в виду область все еще не дошедшего до полной ясности анализа реалистических методов искусства.

Современная и в подлинном смысле слова передовая теория искусства и литературы, во-первых, должна уметь точно проанализировать, в чем заключается художественность этих областей. Во-вторых, нам необходима не только художественность, но и художественность идейная.

В-третьих, отнюдь не всякую идейно-художественную образность мы можем считать реалистической. В-четвертых, для реализма в искусстве и литературе необходимо а) изображение жизни в ее последовательном становлении, в ее назревании, в ее процессуальности. Кроме того, реализм возможен только там, где б) становление жизни рисуется вместе с ее скачками при переходе от одного качества к другому. Для реализма необходимо также в) установление в каждом изображенном историческом явлении как предыдущих моментов, его обусловивших, так и будущих моментов, которые в нем заложены и которыми оно заряжено. Далее, для реализма необходимо также и установление той линии развития, без которой невозможен никакой исторический подход к действительности. В конце концов реализм для нас невозможен там, где нет чувства здоровой и прогрессивной линии жизненного развития и где г) нет веры в окончательное достижение идеала, в мир во всем мире. Поэтому отнюдь не всякая идейно-художественная конструкция является для нас реалистической, но только та, которая содержит в себе указанные нами сейчас четыре момента изображаемой действительности. Наконец, реалистическим искусством мы считаем не только такое, которое отображает жизнь, пусть хотя бы даже весьма идейно, пусть хотя бы весьма художественно и пусть хотя бы с изображением всех указанных четырех сторон действительности, необходимых для здоровых форм искусства и литературы. Подлинно реалистическое искусство и подлинно реалистическая литература вовсе не есть только отражение жизни и вовсе не есть ее, пусть хотя бы самое глубокое, изображение. Реалистическое искусство должно не только отражать действительность, но и, в-пятых, еще и переделывать ее, взывать к преодолению обветшавших сторон действительности и к творческому созиданию новых и передовых порождений жизни — и личных, и общественных, и политических.

Теория искусства и литературы, повторяем, может пользоваться какими угодно терминами и как угодно их комбинировать. Но передовая теория возможна только там, где соблюдаются указанные у нас необходимые пять моментов, благодаря которым и возможен реализм в искусстве и литературе. Эти пять основных моментов здорового реализма мы и пытались выше обнять в учении о символе. Он с самого начала объявлен у нас и как функция самой действительности и как такая функция, которая способна вновь отобразиться на действительности, но уже в целях

ее не хаотической и слепой трактовкой, но в целях ее закономерного конструирования для разумного как эволюционного, так и революционного ее переделывания и преобразования. Мы постарались характеризовать понятие символа именно с намерением помочь искусствоведам и литературоведам анализировать как отобразительные, так и переделывательные функции искусства и литературы. Пусть термин «символ» не отвечает здесь тому назначению, которое мы в нем находим. Тогда давайте другую терминологию, а от указанных нами пяти моментов подлинного реализма (четвертый из них содержит в себе еще четыре своих подпункта) никто отказаться не смеет.

Приложение

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЗНАКИ В СОВЕТСКОЙ СОВРЕМЕННОСТИ

В заключение мы укажем на огромное значение символов, эмблем и разного рода знаков в современной советской действительности. Наши теоретики и в логике, и в эстетике, и в отдельных областях общественно-политической жизни, и в философии, к сожалению, слишком мало теоретизируют относительно этой огромной символической сферы, которая уже имеет свою полувековую историю и которая развивается и усложняется с каждым днем все больше и больше. Необходимо набить себе руку на понимании того, как и для чего создаются, а также как и для чего употребляются и функционируют в жизни все эти символы и знаки, одно простое перечисление которых даже трудно осуществить.

Выше мы уже произвели в краткой форме анализ таких советских символов, как серп и молот. Поскольку в нашем исследовании мы отличали эмблему от символа, понимая под эмблемой точно фиксированный, конвенциональный, но, несмотря на свою условность, вполне общепризнанный знак как самого широкого, так и самого узкого значения, то сейчас мы должны сказать, что всякая эмблема, в зависимости от своего достаточно широкого функционирования, может быть одновременно и символом. Поэтому отдельные знаковые структуры, какие-нибудь, например, шпаги, мечи или копыя вместо простых эмблем очень легко становятся символами, и причем часто даже огромной значимости. Все последующее покажет нам, как эмблема и символы, различаясь по своей структуре, очень часто получали весьма заостренную общесимволическую значимость. Какой-нибудь орден или звезда ни в каком случае не могут рассматриваться в своем узком и физическом значении. Отражая на себе

огромную эпоху и являясь ее знаками или эмблемами, они в то же самое время являются и самыми настоящими символами и при- том весьма больших масштабов.

Эту работу по изучению советской изобразительной символики начал художник-прикладник Б. Борисовский, которому принадлежит ряд публикаций в этой области, но который не ставит перед собой никаких теоретических проблем, а ограничивается только описанием этой с трудом охватываемой области. В дальнейшем этими статьями Б. Борисовского мы и воспользуемся, чтобы дать возможность советскому читателю хотя бы в некоторой степени ознакомиться с такой чрезвычайно важной символической проблематикой.

Сначала укажем на статью упомянутого автора под названием «Красный цвет революции» *. Здесь, среди авторов, понимавших красный цвет как символ революции, мы находим таких писателей, как Пушкин, Добролюбов, Герцен, Огарев, Писемский, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Лесков, Ап. Григорьев, Тургенев, Есенин. Интересно, например, что даже Тургенев, который, несмотря на весь свой либерализм, был весьма далек от революционных теорий, и тот изображает своего Рудина перепоясанного красным шарфом и с красным знаменем в руках на одной из баррикад Парижа. То же самое символическое понимание красного цвета мы находим и у художников Репина, С. Иванова, Сорова, Бродского, Касаткина, Малявина, Кустодиева, Петрова-Водкина.

В статье «Символ пролетарского праздника» ** устанавливаются первые появления красных знамен как символа революции в дореволюционной России 1 мая 1900 г. в Хорошеве. За этим последовало постоянно расширявшееся значение этого символа и в других областях жизни.

В статье «Символ единства трудящихся» *** устанавливается и первое официальное признание эмблемы «Серп и молот». Именно, 19 июня 1918 г. Совет Народных Комиссаров РСФСР утвердил Государственную печать, «в композиции которой центральное место занимало изображение перекрещивающихся серпа и молота». Долгое время эта эмблема приписывалась авторству художника С. В. Чехонина, который действительно много работал для популяризации этого символа в народных массах. Но С. Герасимов («Искусство», 1957, № 7) на основании своих отдаленных воспоминаний склонен приписывать это авторство другому художнику, Е. Камзолкину. Художники Н. Кузнецов и А. Лео тоже одновременно использовали эту всемирно-историческую символп-

* «Московский художник», 1973, 3 ноября.

** Там же, 1974, 30 апреля.

*** Там же, 1974, 20 июня.

ку. Очень важно сообщение каталога выставки «Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции», что уже в 1917 г. эмблемой Саратовского губернского исполкома было как раз именно изображение серпа и молота. По всему видно, что этот символ вовсе не был созданием только какого-нибудь одного художника, что вообще многие художники в начале революции выдвигали этот символ, а вернее, что подлинным его автором являлась тогдашняя советская действительность в целом или, лучше сказать, народ в целом.

В статье «Кто автор первой советской эмблемы?»* выставляется тот общеизвестный факт, что имя создателя этой эмблемы до сих пор не установлено. Однако важнее всего содержание этой эмблемы. 19 апреля 1918 г. был утвержден нагрудный знак для воинов РККА — красная пятиконечная звезда с изображениями молота и плуга в середине. Небезынтересно также и то обстоятельство, что этот нагрудный знак был утвержден на два месяца раньше Государственной печати с изображениями серпа и молота. Тот, кто не уверен в огромной значимости всякой символики и сомневается даже в пользу самого термина «символ», тот, очевидно, считает, что во времена революции нагрудные воинские знаки могли бы беспрепятственно оставаться теми же самыми, какими они были и до революции. Однако в данном случае даже самые заядлые противники всякой символики неожиданно становятся самыми заядлыми символистами.

В статье «К конгрессу мира»** освещается деятельность советского художника Е. Ф. Новицкого, положившего много сил для увековечения и символики миролюбивых сил, без которых невозможно вообще понимание современного состояния человеческого общества. Е. Ф. Новицкий подготовил проекты значков для VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве еще в 1957 г. Ему же принадлежат проекты нагрудных знаков к Всемирному конгрессу за всеобщее разоружение и мир в 1962 г., к Всемирному конгрессу женщин 1963 г. в Москве, к конгрессам борцов за мир в Стокгольме и Варшаве, эмблема Всемирного конгресса миролюбивых сил в Москве в 1973 г. и многие другие проекты символов для Комитета защиты мира. Рассматривая деятельность Е. Ф. Новицкого, никакой противник символизма не сможет доказать, что работа этого художника не служит делу мира во всем мире.

В статье «Москве нужен герб»*** напоминает тот факт, что городские гербы на русской территории стали появляться еще с

* «Московский художник», 1974, 10 апреля.

** Там же, 1973, 13 октября.

*** Там же, 1972, 16 марта.

XII в., что с XV в. на печатях московских князей изображался Георгий Победоносец, всадник на скачущем коне, и что с XVIII в. это изображение вошло вообще в герб города Москвы. В советское время не раз поднимался вопрос о новом гербе для Москвы, как это понятно не только с точки зрения столицы великого государства, но и в отношении того, что Москва является всемирно-историческим центром социализма. В художественном отношении вопрос этот чрезвычайно труден и пока еще не разрешен. Но он находится сейчас в стадии разрешения.

В статье «Художники первых орденов»^{*} перечисляются и описываются ордена «Красное знамя РСФСР» (учрежден 16 сентября 1918 г.), «Красное знамя Азербайджанской ССР» (учрежден в 1920 г.), «Трудовое Красное знамя РСФСР» (учрежден 20 марта 1922 г.), Орден Труда Азербайджанской ССР, учрежденный в апреле 1922 г. и просуществовавший до 3 декабря 1928 г., когда он был заменен новым по композиции орденом Трудового Красного Знамени Азербайджанской ССР.

В статье «Знаки мужества и воинского мастерства»^{**} перечисляются и описываются ордена и медали, созданные в период Великой Отечественной войны,— в связи с великими именами Суворова, Кутузова, Александра Невского, Богдана Хмельницкого, Ушакова, Нахимова. Были созданы орден Славы для наград за солдатские подвиги и орден Победы как высший знак полководческого отличия.

Необходимый вывод, который сам собою возникает после подробного ознакомления со всеми этими материалами, очень прост и ясен, убедителен и неопровержим: или мы признаем за советской геральдикой и вообще за всей советской символикой право на существование и ее огромную значимость (классовую, общеполитическую, общенародную и международную, мировую),— и тогда придется признать такую же огромную значимость и всей мировой символики, особой для своего места и времени; или никакая всемирно-историческая символика не имеет никакого значения, а само понятие символа имеет третьестепенное значение и всегда может быть заменено другими понятиями и терминами, и — тогда придется отменить все советские знаки отличия, все ордена, гербы, знамена, флаги и гимны, эмблемы, транспаранты, нагрудные знаки, всю форменную одежду, все воинские и пионерские ритуалы, все демонстрации, парады и салюты и все памятники великих деятелей настоящего или прошлого пашей страны, все светофоры и дорожные знаки, все гудки, свистки, звонки, сирены и вообще все сигналы, всю человеческую мимику и жестикуля-

* «Московский художник», 1973, 4 августа.

** Там же, 1974, 14 мая.

цию, все алфавиты, все научные знаковые системы (как, например, таблицу периодической системы элементов Менделеева), да и вообще все языковые знаки, а значит, и самый язык, всякую врачебную диагностику, все симптомы, признаки и прогнозы, всякое понимание того, что такое лай, мяуканье, мычание, блеяние, чириканье, потому что все такого рода предметы всегда что-нибудь обозначают или значат, всегда на что-нибудь указывают, всегда что-нибудь символизируют. Думается, что непонимание или низкая оценка символики в этом смысле слова означала бы нигилистическое превращение всей жизни народов и всей истории в одну серую, неразличимую и вполне иррациональную массу неизвестно чего.

Остановимся также в нескольких немногих словах на общественно-политических флагах, как советских, так и несоветских, представляющих собою безбрежное море специальной мировой символики*.

Красный флаг РСФСР был установлен декретом ВЦИК Советов рабочих, солдатских, крестьянских и казачьих депутатов от 14 апреля 1918 г.: «Флагом Российской Республики устанавливается Красное Знамя с надписью «Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика». То же касалось торгового, морского и военного флага РСФСР (статья 90 первой Конституции РСФСР, утвержденной 10 июля 1918 г. V Всероссийским Съездом Советов): «Торговый, морской и военный флаг РСФСР состоит из полотнища красного (алого) цвета, в левом углу которого, у древка паверху, помещены золотые буквы РСФСР или надпись Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика». Новые образцы для военного, торгового и военноморского флагов РСФСР были утверждены 29 сентября 1920 г. Красные флаги Азербайджанской, Армянской, Белорусской, Грузинской, Украинской и Дальневосточной республик были утверждены в 1919—1922 гг. Окончательная редакция статьи 71 Конституции СССР, принятая в 1923 г. и подтвержденная в 1936 г., гласит: «Государственный флаг Союза Советских Социалистических Республик состоит из красного или алого полотнища с изображением на его верхнем углу у древка золотых серпа и молота и над ними красной пятиконечной звезды, обрамленной золотой каймой. Отношение ширины к длине 1:2». Военно-морской флаг Советского Союза был изменен еще раз в 1923 г.: в центре красного полотнища был помещен белый круг (солнце) с красной пятиконечной

* Дальнейшие сведения даются нами по книгам: К. А. И в а н о в, Флаги государств мира, М., 1964; другое издание этой же книги — 1971 г.; Э. Б а с к а к о в, Биография гербов, флагов, гимнов зарубежных стран, М., 1967; Е. И. К а м е н ц е в а и Н. В. У с т ю г о в, Русская сфрагистика и геральдика, М., 1963.

звездой, от круга к кромкам расходились восемь белых лучей. Порядок подъема Государственного флага был регламентирован впервые в Постановлении 1924 г., но в настоящее время действует Положение 1955 г. Основные изменения флагов союзных республик были утверждены в 1949—1954 гг.

Существуют подробно разработанные способы употребления флагов в речном и морском флоте.

Что касается прошлого России, то сохранился рисунок Петра I 1699—1700 гг., изображающий флаг с андреевским крестом на полотнище с тремя горизонтальными полосами — белой, синей и красной. Впоследствии трехполосное знамя стало Государственным флагом России, а синий косой крест перешел на белое полотнище военно-морского флага.

Из зарубежных стран укажем на Великобританию, флаги которой менялись начиная с XIII в., сочетая символику Англии и Шотландии. Во Франции трехцветный флаг (синяя, красная и белая полосы, сначала горизонтальные, потом вертикальные) появился в 1789 г., в год французской буржуазной революции. В Германии черно-красно-желтые цвета национального флага были провозглашены в 1919 г. Конституцией Веймарской республики после упразднения монархии. На флаге ГДР помещен герб страны, состоящий из молотка и циркуля в венке из колосьев в знак мирного развития демократической страны. Историю флагов вместе с историей гимнов и гербов излагает в увлекательной форме журналист-международник Э. Баскаков, книга которого у нас указана выше.

Сохранились печати из самой древней поры Русского государства, принадлежавшие князьям, должностным лицам и духовенству. Такого же типа печати остались и от периода русской феодальной раздробленности. Государственная печать появилась уже в период централизованного Русского государства. Основными ее символами были изображения всадника и двуглавого орла. Были также печати отдельных городов (Смоленск, Новгород, Казапъ). В период Русской империи были как государственные печати, так и печати частных лиц, то есть родовые и сословные.

Советские государственные печати представляют собой изображение герба СССР или союзных республик, окруженных соответствующей подписью.

Мы привели только самое малое количество сведений о разного рода флагах, гербах и разного рода печатях. Но и этого малого количества, как нам кажется, достаточно для того, чтобы освоиться с мыслью о всемирно-историческом значении символики, о бесконечно разнообразных ее видах. Пусть поэтому читатель не удивляется, что и научная литература об этой символике, начиная с первобытных времен и кончая нашей эпохой, тоже

является, в сущности говоря, безбрежным морем. Изучить эту всемирно-историческую символику во всех ее деталях в настоящее время никак не представляется возможным. Однако начать это изучение уже давно пора. И единственно на что претендует наша библиография — это именно *положить начало изучению* всемирно-исторической символики. Ввиду состояния современной науки о символике претендовать нам на что-нибудь иное было бы вполне неблагоприятно.

Библиография

§ 1

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ СИМВОЛА

1. Досоветские общие энциклопедии и словари

(Вейсман Э.), Немецко-латинский и русский лексикон купно с первыми началами русского языка к общей пользе при Императорской академии наук печатню издан, Спб., 1731, стр. 133 а («Denkspruch, symbolum, слово, пословица всегдашняя, символ»).

Российский с немецкими и французскими переводами словарь, сочиненный Надворным Советником Иваном Нордстетом, ч. 2, Спб., 1782, стр. 375 а («Символ а, m. das Symbolum, le symbole; символ Апостольский, das Apostolische Symbolum, le symbole des Apôtres»).

Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Осолоповым, ч. 3, Спб., 1821, стр. 143 («Символ, см. Емблема»); ч. I, Спб., 1821, стр. 379 (*Емблема*. Символ, Девиз и Емблема имеют большое между собою сходство, а различаются в некоторых только частях).

Символ есть знак, относящийся к такому предмету, о котором хотят дать понятие.—Весы служат символом правосудия, символом невозможности может быть умывающийся Арап:

«Хотя реку воды на Ефиопа лей,
Не будет он белей»).

Словарь академии российской, по азбучному порядку расположенный, ч. VI, Спб., 1822, стр. 144 («Символ... 1) Сокращенное изображение, заключающее в себе двенадцать главных членов Христианской веры... 2) У изобретателей и резчиков медалей под сим именем разумеются разные знаки изображения для означения лиц, частей света, государств, областей и городов»).

Настольный словарь для справок по всем отраслям знаний в 3-х томах, сост. под ред. В. Р. Зотова и Ф. Толля, Спб., 1864, стр. 454 а («Символ... представление идеи или чувства в образе, напр., кольцо — символ вечности, солнце, луна и звезды, у язычников — символы божества; в греческих мистериях символами называются слова и знаки, посредством которых посвященные узнавали друг друга, а также и самый обет посвящения; кроме того, у греков символом назывался знак, который представлял залог какого-ни-

будь договора или обязательства. В христианской церкви символами называют или обряды, или видимые выражения идеи и таинства, но в последнем случае они принимаются не просто за образы, а как действительно заключающие в себе невидимое действие благодати»).

Русский энциклопедический словарь, издаваемый проф. И. Н. Березиным, отд. IV, т. II, Спб., 1877, стр. 13 (повторяется определение символа, данное в предыдущем словаре В. Р. Зотова и Ф. Толля).

Всенаучный (энциклопедический) словарь, под ред. В. Ключникова, Спб., 1878, 4. II, стр. 722 б («Символ; вообще какой-либо вещественный образ, служащий внешним знаком для обозначения отвлеченной идеи; напр., кольцо есть символ вечности»).

Энциклопедический словарь, изд. Р. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, т. XXIXА, Спб., 1900, стр. 917 б («Символ... греческое слово *symbolon* (*syn* — с, *bolos* — бросание, метание; *symballein* — совместно несколькими лицам бросать что-либо, например, рыбакам сети при ловле рыбы) позже стало означать у греков всякий вещественный знак, имевший условное тайное значение для известной группы лиц, напр., для поклонников Цереры, Цибелы, Митры. Тот или иной знак (*symbolon*) служил также отличительным знаком, цехов, разных партий — государственных, общественных или религиозных. Слово «символ» в житейской речи заменило более древнее слово *sēma* (знак, знамя, цель, небесное знамение)»).

Там же, стр. 911 а («Символика... по толкованию академического словаря русского языка, символ — это знак, изображение какой-нибудь вещи или животного для означения качества предмета. В понятие символа входят, не поглощая его, художественный образ, или аллегория, или сравнение»).

Там же, стр. 916 а (ст. А. Горнфельда «Символисты»). «Символизм мистичен в своей основе — в стремлении к интуитивному проникновению в суть той истины, которая кажется поэту недоступной для рационального построения. Чтобы стать справедливым к символизму, нельзя упускать этого из виду; можно отвергать основную точку зрения направления и вместе с ней все направление, но понять его можно, только разобравшись в этой точке зрения. Как и всякое мистическое целое, поэзия символизма доступна только посвященным, это его слабая сторона, но это и его достоинство. Входя в область символической поэзии, мы входим в особый мир, который должны судить по его законам. Самая теория символа уязвима лишь до тех пор, пока мы подходим к ней с общепринятым логическим мериллом, но, несомненно, не это имеют в виду ее поборники. Дело не в том, что индивидуальные образы могут быть типичны, т. е. служить знаками обширных групп аналогичных явлений, но в том, что вещи этого мира связаны между собой еще иными, вразумными узлами, что одна из них может служить образом другой и все они могут говорить душе избранного об иной, высшей истине, недоступной другому способу познания; таково воззрение символизма»).

Малый толковый словарь русского языка, сост. П. Е. Стоян, Пг., 1915, стр. 537 а («Символ — предмет, условно обозначающий отвлеченную мысль, понятие. Весы — символ правосудия, сова — символ учености, якорь — символ надежды»).

Энциклопедический словарь русского библиографического института ГРАИНАТ, т. 18, М. (б. г.), стр. 154 (ст. П. Кюгана «Дека-

дентство», стр. 156. «Несомненно, что термин символизм был выбран удачно. По мере того, как углублялась и расширялась новая поэзия, становилось ясным, что она ставит перед собою задачу — в явлениях чувственного мира раскрыть тайны сверхчувственного; что всякое явление в глазах новых поэтов было ценно не в своих чувственных очертаниях, а как выражение высшей тайны, как символический образ, в котором воплощается одна из тайн вечности»).

Большая энциклопедия, словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания, т. 17, Спб. (б. г.), стр. 382 б («Символ... знак, то же, что пароль, употребляется также в смысле чувственного образа: чувственное представление, посредством которого само по себе не чувственное, а абстрактное представление (мысль) становится доступным созерцанию.

...Понятие Символа имеет большое значение в эстетике. Свойство Символа вызывать простым знаком целый ряд представлений, не переходя, подобно аллегории, в область абстрактного, действует в высшей степени возбуждающе на наше чувство, следовательно, эстетически. Поэтому богатые символы жизни не только приняты искусством и в частности поэзией, но и еще более расширены. Народная песня особенно богата символами. Символ является дальнейшим усилением образа или метафоры; он не только заменяет одно представление другим, однородным ему представлением, но дает представление с более богатым содержанием, чем первоначальное»).

Там же, стр. 380 а («Символика... наука и учение о символах (чувственных образах), в особенности религиозных. Символика учит узнавать нас за знаком или чувственным образом скрытый, более глубокий смысл, в основе которого лежит нечто духовное, невидимое и невыразимое»).

Там же, стр. 381 б («Символические действия суть отражения той стадии развития, когда мысль ищет конкретных образов и вращается в кругу абстрактных понятий не иначе, как при помощи внешних, доступных чувствам знаков, соответствующих тому или другому понятию по сходству, по аналогии для обыкновенной, нормальной ассоциации идеи»).

Там же, стр. 379 а — 380 а («Символизм — особый способ косвенным путем вызывать в человеческом сознании образ, идею или чувство... Один из широко распространенных способов вызывания известного состояния сознания поэтому есть не что иное, как сосредоточение внимания на соответственном предмете или представлении о предмете. Символ присущ поэтому человеческому мышлению с самых первых шагов на пути культурного развития... И только при помощи символа научилось человечество обозначать отвлеченные понятия... Художник современный употребляет символы сознательно. Он подыскивает частные явления, могущие вызвать невольно у зрителя, слушателя или читателя более общие представления. Герой какой-либо повести или какого-либо романа, изображенный вполне индивидуально, наводит мысль на судьбу целого класса, к которому он принадлежит, целой эпохи и даже целого народа. В этом смысле он становится не только характерным или типичным, он становится символом. Символической может быть и отдельная сцена, могут быть отдельные слова постольку, поскольку они способствуют возникновению в сознании воспринимающего художественное произведение субъекта более общих идей, вмещающих лишь косвенную связь с самим образом. При-

меры можно найти во всех литературах мира. ...И символическое толкование поэзии всегда допускает произвол, т. к. оно основано на воображении и направлении мыслей воспринимающего. ...Символический образ в поэзии должен быть... выражен в самых конкретных реальных красках, и реализм вовсе не может быть поэтому противопоставлен символизму в теории искусства»).

2. Советские общие энциклопедии и словари

Большая Советская Энциклопедия, т. 51, М., 1945, стлб. 129 сл. (ст. «Символизм» А. Волкова, в которой дана следующая характеристика символа у символистов: «...реальный земной мир, в понимании представителей символизма, есть лишь искаженное отражение ирреального, мистического мира. Поэтому задача искусства, по утверждению сторонников символизма, состоит в том, чтобы познать, постигнуть, восчувствовать ирреальный мистический мир. Художественным методом, средством такого познания, по их мнению, служит символ. Отсюда и само название «символизм». Разумеется, теория символа с ее культом символа как основного метода «истинного искусства» находится в полном противоречии с ленинской теорией отражения и является крайне реакционной»).

Большая Советская Энциклопедия, второе издание, т. 39, М., 1956, стр. 53—54 («Символ...— условное обозначение какого-либо явления или понятия. В философии — термин, которым часто пользуются субъективные идеалисты, утверждая, что ощущения человека представляют собой не копии действительных вещей, а условные, произвольные знаки, иероглифы. Философский материализм отвергает эти утверждения агностиков, считая, что человеческие знания, проверяемые общественно-исторической практикой, дают не условно-символическое, а правильное отражение объективной действительности.

В процессе познания на ранних ступенях развития человеческого мышления символы складывались стихийно, выражая стремление к познанию действительности путем сравнения сходных явлений (напр., изображение солнца в виде колеса, молнии в виде молота и т. п.). В культуре Древнего Востока исключительную роль играла религиозная символика (лотос, голова птицы и животного как символы божества). Исторический процесс познания мира обусловил возникновение ряда символов в искусстве и поэзии Древнего Египта, Индии, Китая, классической Греции и Рима. Христианская символика также нашла выражение в средневековой поэзии, архитектуре, живописи, скульптуре. В народном искусстве, поэзии и танце символы были связаны с трудовыми процессами, главными представлениями о явлениях природы (орел, разрывающий змея, как символ победы солнца над тучами; заря, утро, весна как символ пробуждения, обновления, начала жизни). Реалистические образы героев в эпических поэмах часто служили символическим обозначением сил природы и общества (напр., в англо-саксонском эпосе образ Беовульфа — символ весны, дракон — зимы; в германском эпосе Зигфрид — символ солнца, света; в «Слове о полку Игореве» черные тучи — символ половецких войск, четыре солнца — символ четырех князей, участников похода). Рост научных знаний, развитие и углубление реализма ограничили место и роль символа в искусстве. Если реакционные

романтики использовали символ как средство «непознаваемой» сущности жизни (Ф. Новалис, Э.-Т.-А. Гофман и др.), то прогрессивные романтики (П.-Б. Шелли, В. Гюго и др.) в символе давали обобщенное изображение событий исторической действительности (напр., раскованный Прометей у Шелли как символ раскрепощенного человечества, собор Парижской богородицы у Гюго как символ средневековой Франции). Символы возможны и в реалистическом искусстве, где они порой помогают художнику охватить широкий круг явлений действительности. Представления о замещаемом символом явлении вызываются иногда сложными ассоциациями. Так, в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» символом свободолюбия и бунтарства является одинокий парус. Образ Буревестника у М. Горького — символ грядущей революции.

Представители *символизма*... упадочного течения буржуазного искусства конца XIX — начала XX в., прибегали к мистическому истолкованию символа, рассматривали явления жизни как символы «потустороннего» мира. В реалистическом искусстве (главным образом в монументальной скульптуре и живописи, плакате, декоративном искусстве) широко применяются символические образы и символы-эмблемы, выражающие общие понятия, отвлеченные идеи посредством изображения каких-либо фигур, ситуаций или предметов...»).

Там же, стр. 54—56 а, статьи «Символ веры», «Символизм», «Символика пионерская», «Символисты», «Символическая логика», «Символы кристаллографические».

Малая Советская Энциклопедия, т. 8, М., 1960, стр. 479 («Символ... — в широком смысле условное обозначение какого-либо явления. В эстетике символ — образное олицетворение каких-либо идей, представлений»).

Л. Тимофеев и Н. Венгров, Краткий словарь литературоведческих терминов, М., 1963, стр. 140 («Символ от гр. *symbolon* — условный опознавательный знак для членов тайной организации у древних греков) — один из тропов, состоящий в замещении наименования жизненного явления, понятия, предмета в поэтической речи шпозказательным, условным его обозначением, чем-либо напоминающим это жизненное явление. Например: заря, утро — символы молодости, начала жизни; ночь — символ смерти, конца жизни; снег — символ холода, холодного чувства, отчуждения и т. д. Система символов, в которые вкладывался особый мистический смысл, лежала в основе условного, искажающего действительность изображения жизни, характерного для символизма — литературного течения упадочной дворянско-буржуазной культуры конца XIX — начала XX в. *Символом* называют также художественный образ, воплощающий с наибольшей выразительностью характерные черты какого-либо явления, его определяющую идею»).

Энциклопедический словарь в 2-х томах, т. 2, М., 1964, стр. 385 в («Символ... вещественный, графический или звуковой условный знак или условное действие, обозначающее какое-либо явление, понятие, идею. Напр., серп и молот — символ (эмблема) союза рабочего класса и крестьянства»).

А. Квятковский, Поэтический словарь, М., 1966, стр. 263 (*Символ* есть «многозначный, предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной общности, родственно-

сти». «Символ строится на параллелизме явлений, на системе соответствий; ему присуще метафорическое начало, содержащееся в поэтических тропах, но в символике оно обогащено глубоким замыслом. Многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия». Приводятся примеры — «Парус» и «Три пальмы» М. Лермонтова, «Анчар» и «Три ключа» А. Пушкина, «Фонтан» Ф. Тютчева, «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока, «Гроза» и «Чертополох» Н. Заболоцкого. «В отличие от символа, аллегорический образ является элементарным средством иносказания; аллегория приложима к одному определенному понятию или факту, связь ее с обозначаемым понятием условна и однозначна. Однако есть случаи, когда провести четкую границу между символом и аллегорией невозможно». Говорится о символическом характере многих литературных образов (Дон Кихот, Гамлет), и многих мифов (Икар, Прометей). Ср. в том же словаре статьи «Метафора», «Симфора».

Философская энциклопедия, т. 5, М., 1970, стр. 10—11 (ст. А. Ф. Лосева «Символ». *Новое*: Символ есть отражение, или, точнее говоря, функции действительности, сигнификативно данная как индивидуально-общий и чувственно-смысловый закон (или модель) с возможным разложением этой исходной функции в бесконечный ряд членов, из которых каждый, ввиду своей закономерной связи с другими членами ряда и с исходной функцией, является как эквивалентным всякому другому члену ряда и самой функции, так и амбивалентным по самой своей природе).

Там же, стр. 570—577 (ст. того же автора «Эстетика»).

Краткая литературная энциклопедия, т. 6, М., 1971, стлб. 826—831 (ст. С. С. Аверинцева «Символ»: «...Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и... он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой степени, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути — на выходе образа за собственные пределы, на присутствии некоторого смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая *глубина*, смысловая *перспектива*, требующая нелегкого («вхождения») в себя». Указываются также и другие важные характеристики символа (диалектическое соотношение тождества и нетождества в символе между значащим и означающим; соотношенность содержания символа с идеей мировой целокупности; соотношение между символом и мифом; многослойность смысловой структуры символа; заданность смысла в символе; реальное существование смысла символа возможно только внутри человеческого общения и др.), а также даются некоторые сведения из истории теоретического осмысления символа. В то же время вследствие слишком общего подхода к проблеме символической структуры не ставится вопроса об окончательной формулировке символа, которая, как надо пола-

гать, относится не столько к литературоведению, сколько к филологии»).

Там же, стлб. 831—840 (ст. «Символизм»).

Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев, М., 1974, стр. 348 (ст. И. Машбиц-Верова «Символ»: Символ есть «предметный или словесный знак, условно выражающий сущность к.-л. явления с определенной точки зрения, которая и определяет самый характер, качество символа (революционного, реакционного, религиозного и др.)». «В основе своей символ имеет всегда переносное значение. Взятый же в словесном выражении — это троп. В символе наличествует всегда скрытое сравнение, та или иная связь с явлениями быта, с явлениями исторического порядка, с историческими сказаниями, верованиями и т. п.» «В искусстве символ имел всегда (имеет и сейчас) особо важное значение. Это связано с природой образа, основной категории искусства. Ибо в той или иной мере всякий образ условен и символичен уже потому, что в единичном воплощает общее. В художественной же литературе известная символичность таится в любом сравнении, метафоре, параллели, даже подчас эпитете. Олицетворения в баснях, аллегоричность сказок, аллегория вообще — это в сущности разновидности символики»).

3. Досоветские и советские лингвистические словари

В. Даль, Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV, изд. 2, Спб.— М., 1882, переизд. М., 1955, стр. 185—186 («Символ... сокращенье, перечень, полная картина, сущность в немногих словах или знаках. Символ веры, исповедание всей сущности или основ ее, в перечне. Изображение картинное, и вообще чертами, резцом, знаками, с переносным, символическим, иносказательным значением. Держава символ власти. Весы символ правосудия. Кулак символ самовластия. Треугольник символ св. Троицы»).

Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова, т. IV, М., 1940, стлб. 181 («Символ...первонач. условный опознавательный знак для членов какой-нибудь организации, тайного общества. Предмет или действие, служащее условным знаком чего-нибудь, выражающее, означающее какое-нибудь понятие, идею... Круг — с. вечности. Пальмовая ветвь — с. мира. Художественный образ, в котором условно выражены идеи и переживания, преимущественно мистические... Символ веры — 1) краткое изложение основных догматов церкви... 2) перен. то же, что кредо»).

С. М. Ожегов, Словарь русского языка, М., 1949, изд. 10. 1973, стр. 757 («Символ... Предмет или действие, служащее знаком чего-нибудь отвлеченного, какого-нибудь понятия. Пальма — с. мира. Якорь — с. надежды»).

Словарь русского языка в 4-х томах, т. IV, М., 1961, стр. 131 («Символ... Предмет, действие и т. п., служащие условным обозначением какого-нибудь понятия, идеи. Белый голубь — символ мира. Великая русская река! Она — символ нашей вольности, нашего раздолья и нашего богатства. Новиков-Прибой, Волга. На подзеркальнике стояли полукругом семь слов — традиционный символ счастья. С. Никитин. Семь слов... Художественный образ, условно передающий какую-либо мысль, переживание. [Символисты] стали жертвовать внешней правдой и даже правдоподобностью ради вы-

явления в символе избранной ими идеи. Брюсов, Смысл современной поэзии... Условное обозначение какой-нибудь величины, принятое той или иной наукой. Символы химических элементов. Кристаллографические символы. Символ веры... Краткое изложение основных догматов христианской религии).

Словарь современного русского литературного языка, т. 13, М.—Л., 1962, стлб. 809—810 («Символ 1. Что-либо, служащее условным обозначением какого-либо понятия, идеи. 2. Символ чего-либо, Голубь — символ мира. Несут за сияющим стариком И тирс, символ победы мирной, И кубок тяжко-золотой. Пушкин, Торжество Вакха. Твой черный крест — символ страдания. И примирения символ — Навек в моем воспоминанье черту глубокую провел. Огар. На могиле друга. Гордо развевается на корме советских кораблей родной боевой флаг — символ силы и непобедимости нашего народа. Новиков-Прибой, Моряки в боях. *Символ веры*. а) Краткое изложение основных догматов христианской религии. б) Основные убеждения: основы какого-либо мировоззрения. Василь Василыч прихлопывает нам оранжевой печатью семимильные мандаты. Я на свой улыбнулся не раз: тут целая программа в сто параграфов, устав, весь мой символ веры. Фурманов, Мятёж, 1. Мы стали беспощадней и грубей, Полюнной горечи черпнув без меры. Во имя жизни заповедь «Убей!» Мы припяли как первый символ веры. Сурков. Заповедь мстителей. 2. Художественный образ, условно передающий какую-либо мысль, идею, переживание... 3. Условное обозначение какой-либо величины, понятие, принятое той или иной наукой... С помощью символов химических элементов легко можно изображать молекулы различных веществ. Несмеянов, Радиоактивные элементы и их применение, 1, 2»).

Э. Хэмп, *Словарь американской лингвистической терминологии*, пер. и доп. В. В. Иванова, под ред. В. А. Звегинцева, М., 1964, стр. 190. («Символ/ы)... Приметы, или группы примет, условно представляющие какую-либо языковую форму. Символический... Символические формы имеют дополнительный оттенок, благодаря которому они более непосредственно передают значение, чем обычные речевые формы).

О. С. Ахманова, *Словарь лингвистических терминов*, М., 1966, стр. 404—405 («Символ... Знак, связь (связанность) которого с данным референтом является мотивированной». Ср. здесь же «символ фактический», «символ звуковой», «символическая фонетика», «символическая функция», «символическая ценность», «символический принцип орфографии», «символическое письмо», «символическое поле»).

4. Некоторые иностранные энциклопедии

Encyclopedia Britannica, vol. 21, Chicago — London — Toronto — Geneva — Sydney — Tokyo, 1965, p. 701 (Определение символа дается здесь почти исключительно с теологическими примерами, что не может не вызывать удивления. Символ — «термин, данный видимому предмету, представляющему для сознания подобие чего-либо, что не показано, но понимается по ассоциации с этим предметом. Один из первых символов Спасителя, рыба, произведен из акростиха греческого слова *ichthys*, составные буквы которого представляют собой начальные буквы слов *Jēsoys Christos Theou Nyios Sōtēr* Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель. Корабль, другой ранний символ, представлял Церковь, в которой верующие плывут через

море жизни. Другие символы представлены животными, действительными или сказочными, заимствованными из Писания: так, ягненок изображает Христа из Евангелия от Иоанна (I 29 и 36), а лев — Книгу Откровения, где (V 5) Христос назван «Львом племени Иудина». Павлин представлял бессмертие; феникс — Воскресение; дракон или змей — Сатану; олень — душу, жаждущую крещения. Священная монограмма «X P», « » была, как повествуется, небесным знаком, который император Константин видел накануне победы над Максенцием; это — первые две буквы греческого слова *Christos*, которые Константин изобразил на своем лабарии, или знамени, и которые встречаются на раннехристианских монетах, а также излюбленное украшение византийских саркофагов»).

The encyclopedia of philosophy, vol. 7, N. Y., London, 1967, p. 437—441 (Символ отождествляется с термином «знак», а в статье «знак» вместо строгого определения самого понятия знака дается четырнадцать примеров употребления соответствующего термина: 1. учащенный пульс есть *знак* повышенной температуры; 2. подобный шум *значит*, что имеется плохой контакт в электропроводке; 3. осколки посуды есть *знак* человеческих поселений; 4. если он начинает работать по ночам, это *значит*, что он устал от вас; 5. это *диаграмма* двигателя внутреннего сгорания; 6. это *картина* тетушки Сюзанны; 7. в вашем сне паук есть *символ* вашей сестры; 8. Слои *представляет* республиканскую партию; 9. этот свисток *означает*, что поезд должен тронуться; 10. поднимая руку, он *показывает*, что все прекрасно понял; 11. у этой бригады «45» — *сигнал* для последнего запуска; 12. «пиннокль» — *название* игры; 13. «термометр» обозначает инструмент для измерения температуры; 14. «Винни» — прозвище Уинстона Черчилля). В. Олстон, автор статьи, делит все знаки в основном на две группы, — имеющие действительно пространственно-временное отношение к обозначаемому, и такие, чье отношение к обозначаемому полностью условно. К какой из этих групп отнести термин «символ» — это, как можно заключить, по его мнению, тоже в свою очередь условно).

Enciclopedia filosofica, IV, Venezia — Roma, 1957, p. 625. («Если знак понимается как то, восприятие чего само по себе имплицитно знание чего-то другого, благодаря связи, которая его соединяет и в известном смысле помещает его в нем как то, что в нем просвечивается, то символ есть не что иное, как особый случай знака. В основании символа, как и вообще знака, лежит связь, могущая быть какой угодно, — онтологическая связь, проистекающая из формальной аналогии, а также отдаленная так называемая несобственная связь, т. е. чисто условная; но то, что его характеризует, есть прежде всего допущение, что подобная связь достигает полной взаимозаменяемости, когда символ выступает вместо того, что в нем символизируется, и выполняет все его функции. Эта совершенная взаимозаменяемость, возвышаясь над различием структуры, по большей части весьма значительным, существенно характеризует символическое отношение и его конкретные проявления: например, подстановку вместо символа символизируемой реальности в примитивном сознании и темноту, часто сопровождающую символизм. Что касается христианской мысли и практики, если, с одной стороны, символ пригоден для выражения тайнства не только с дидактической точки зрения, но и в силу неопределенной всеобщности, или бесконечности, сосредоточенной в его конкретно выразительной силе и представляющей тайну в ее неизмеримом богатстве, то, с другой стороны, открывшие, хотя оно и пользуется

символом, содержит прежде всего непосредственную весть об истине в терминах реального значения. Концепция аналогии пропорциональности, источником которой является аналогия бытия, служит основанием этой реальности значения человеческого языка также и в отношении к Абсолюту и его таинственности»).

Brockhaus-Encyclopädie in 20 Bänden, 8 Bd, Wiesbaden, 1973, S. 380—382 (Символ в собственном смысле определяется здесь как «смысловой образ», который «принимает образное отношение знака и обозначаемого», приводя таким образом к наглядности «смысл обозначаемого, как в сравнении». В отличие от аллегории, образа, эмблемы и так далее символ понятийно неисчерпаем, потому что в нем «схвачено много глубоких связей». В «реальной» символике символ не воспринимается как таковой, символ и действительность переживаются как единство; в «прозрачной» символике бытие просвечивает через «собственные», «бытийные» или «предметные символы»; в «знаковой», или «представительной», символике символ и символизируемое выступают как «два абстрактно отделимых момента». Символы в наиболее строгом смысле суть религиозные и культовые символы, в которых познается и проникает в сознание «духовная (pimipose) действительность». «В философии в качестве символа можно понимать каждое понятие постольку, поскольку оно не передает свой предмет адекватно, а только более или менее ясно указывает на него. В эстетике значение символа покоится на его способности связывать конкретное со всеобщим»).

5. Некоторые отдельные авторы

А. А. Потебня, А. Н. Веселовский и В. В. Виноградов, дававшие весьма неясные и спорные концепции символа, рассматриваются у *К. М. Бутырина* «Проблемы поэтического символа в русском литературоведении (XIX—XX вв.)».—Сб. «Исследования по поэтике и стилистике», Л., 1972, стр. 248—260.

А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905.

Его же, О некоторых символах в славянской народной поэзии, Харьков, 1860; 1914.

Ф. И. Буслаев, Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до конца XVI в.—Сочинения по археологии и истории искусства, т. 2, Спб., 1910, стр. 199—218 (VI гл.).

А. Н. Веселовский, Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля.—Сб. «Историческая поэтика», Л., 1940.

А. А. Потебня, Мысль и язык, Харьков, 1926⁵ (гл. X, стр. 134—171 — «Учение о внутренней форме слова как символе содержания»), см. § 2, п. 13.

А. Белый, Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни).—«Логос», кн. 2. М., 1910, стр. 240—258 (Вскрытие существенной связи теории языка у Потебни с теориями последующего русского символизма), см. § 2, п. 13.

Его же, Настоящее и будущее русской литературы.—Сб. «Луг зеленый. Книга статей», М., 1910, стр. 56, 64 («...образы литературы всегда глубоко символичны, то есть они — соединение формы, приема с поющим переживанием души, соединение образа с невообразимым, соединение слова с плотью»; «...образы Гоголя и

Щекрасова — живые символы современности: это маяки, освещающие нам путь к будущему»).

Его же, Эмблематика смысла.— Сб.: *А. Белый*, Символизм, М., 1910, стр. 131—132 (перечислено 23 понимания термина «символ»: 1) Символ есть единство. 2) Символ есть единство эмблем. 3) Символ есть единство эмблем творчества и познания. 4) Символ есть единство творчества содержаний переживаний. 5) Символ есть единство творчества содержаний познания. 6) Символ есть единство познания содержаний переживаний. 7) Символ есть единство познания в творчестве содержаний этого познания. 8) Символ есть единство познания в формах переживаний. 9) Символ есть единство познания в формах переживаний. 10) Символ есть единство творчества в формах переживаний. 11) Символ есть единство в творчестве познавательных форм. 12) Символ есть единство формы и содержания. 13) Символ раскрывается в эмблематических рядах познаний и творчеств. 14) Эти ряды суть эмблемы (символы в переносном смысле). 15) Символ познается в эмблемах и образных символах. 16) Действительность приближается к Символу в процессе познавательной или творческой символизации. 17) Символ становится действительностью в этом процессе. 18) Смысл познания и творчества в Символе. 19) Приближаясь к познанию всяческого смысла, мы наделяем всяческую форму и всяческое содержание символическим бытием. 20) Смысл нашего бытия раскрывается в иерархии символических дисциплин познания и творчества. 21) Система символизации есть эмблематика чистого смысла. 22) Такая система есть классификация познаний и творчеств как соподчиненной иерархии символизации. 23) Символ раскрывается в символизациях, там он творится и познается»).

Его же, Проблема культуры.— Сб.: *А. Белый*, Символизм, стр. 8 («Символ есть образ, соединяющий в себе переживания художника, и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу»).

Его же, Критицизм и символизм.— Сб.: *А. Белый*, Символизм, стр. 29 («Познание идей открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл. Это познание соединяет рассудок и чувство в нечто отличное от того и от другого, их покрывающее. Вот почему в познании идей мы имеем дело с познанием интуитивным. Происходящее от греческого слова *συνβαλλω* (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания»).

Его же, Окно в будущее.— Сб.: *А. Белый*, Арабески, М., 1911, стр. 139 («В искусстве мы познаем идеи, возводя образ к символу. Символизм — это метод изображения идей в образах. Искусство не может отрешиться от символизма, который может быть то замаскирован (классическое искусство), то явен (романтизм, неоромантизм). В искусстве всегда есть нечто соединяющее. Здесь берется момент, когда раздвигаются складки мировой паутины: то, что было внешним, перестает им казаться. Сопоставление предмета или частей его с другим предметом возводит данный предмет в нечто третье. Это третье становится отношением, соединяющим многое в одно, то есть символом»).

Вяч. Иванов, Мысли о символизме.— «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 3—4, 7 («Если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, улаждая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю; — но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить

самое душу слушателя петъ со мной другимъ, пожелаю я, голосомъ, не унисономъ се психологической периферии, но контрапунктомъ се сокровенной глубины, петъ о томъ, что глубже показанныхъ мною глубин и выше показанныхъ мною высотъ,— если мой слушатель — только зеркало, только отзвукъ, только приемлющий, только вмещающий,— если луч моего слова не обручаетъ моего молчания с его молчанием *радугой тайного завета*: тогда я не символический поэт». «Ежели искусство вообще есть одно изъ могущественнейшихъ средствъ человеческого соединения, то о символическомъ искусстве можно сказать, что принципъ его действительности — соединение по преимуществу, соединение в прямомъ и глубочайшемъ значении этого слова. Поистине, оно не только соединяетъ, но и сочетаетъ. Сочетаются двое третьимъ и высшимъ. Символъ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словомъ лучомъ и плагой души, отразившей луч». «Отвлеченно-эстетическая теория и формальная поэтика рассматриваютъ художественное произведение в себе самомъ: постольку они не знаютъ символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и субъекту творящему какъ целостнымъ личностямъ. Отсюда следствия:

1) Символизмъ лежитъ вне эстетическихъ категорий

2) Каждое художественное произведение подлежитъ оценке с точки зрѣния символизма

3) Символизмъ связанъ с целостностью личности какъ самого художника, так и переживающего художественное внушение и заражение»).

Его же, Манера, лицо и стиль.— «Труды и дни», 1912, № 4, стр. 1—2 (не говоря непосредственно о символе, Вяч. Иванов диалектически точно раскрываетъ символическую, в нашемъ понимании этого термина, природу творческаго становления художника: «Говоря о развитии поэта, должно признать первымъ и полубессознательнымъ его переживаниемъ — прислушивание к звучащей где-то, в далекихъ глубинахъ его души, смутной музыке,— к мелодии новыхъ, еще никемъ не сказанныхъ, а в самомъ поэте уже предопределенныхъ словъ или даже и не словъ еще, а только глухихъ ритмическихъ и фонетическихъ схемъ зачатого, не выпошенного, не родившагося слова. Этотъ морфологический принципъ художественнаго роста уже заключаетъ в себе, какъ в зерне, будущую индивидуальность, какъ новую вѣсть». «Между найденнымъ образомъ творческаго воплощения и принципомъ формы внутренняго слова порой вскрывается неожиданная противоположность: морфологический принципъ художественнаго произрастания можетъ вести организмъ к непонятной ему самому метаморфозе. Лияля, какъ змея, художникъ начинаетъ тяготиться прежними оболочками. Настойчивый внутреннй призывъ новаго становления порождаетъ в немъ недовольство достигнутымъ и утвержденнымъ. Онъ жертвуетъ прежнюю манерою, часто не исчерпавъ всехъ ее возможностей». «Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность в ее исканьяхъ новаго морфологическаго принципа своей творческой жизни,— поистине сила Аполлона, какъ бога целителя,— есть стиль.

Но если для того, чтобы найти лицо, нужно пожертвовать манерою, то, чтобы найти стиль,— необходимо уметь отчасти отказаться и от лица. Манера есть субъективная форма, стиль — объективная. Манера непосредственна; стиль опосредствован: онъ достигается преодолениемъ тождества между личностью и творцомъ,— объективацией ее субъективнаго содержания. Художникъ, в строгомъ

смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победой стилия»).

В. В. Виноградов, О символике А. Ахматовой (отрывки из работы по символике поэтической речи).— «Литературная мысль», вып. 1, Пг., 1922, стр. 91—138.

Его же, О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития» протопопа Аввакума.— «Русская речь», вып. 1, Пг., 1923, стр. 195—293.

Его же, Поэзия Анны Ахматовой, Л., 1925.

А. Губер, Структура поэтического символа.— Сб. «Художественная форма». Под ред. А. Г. Циреса, М., 1927, стр. 125—155.

А. Ф. Лосев, Логика символа.— «Контекст», 1972. Литературно-теоретические исследования», М., 1973, стр. 182—217 (в конце статьи дается девять основных категорий, из которых конструируется понятие символа).

А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 4, М., 1964, стр. 335—336 (о природе символа как о совпадении образа и идеи).

Г. Н. Поспелов, Художественная речь, М., 1974, стр. 100—113 (стр. 101: «...в основном своем значении символ...— это самостоятельный художественный образ, который имеет эмоционально-иносказательный смысл, основанный на сходстве явлений жизни». «...изображение жизни природы стало знаменовать собой жизнь человека, оно получило тем самым иносказательное, символическое значение. Люди научились осознавать человеческую жизнь через ее скрытую аналогию с жизнью природы»; стр. 102: «...в народном творчестве символ— это первый член образного параллелизма, знаменующий второй его член. Из двучленного прямого параллелизма возник параллелизм «одночленный»; стр. 102—103— о постепенном превращении двучленного параллелизма в самостоятельный символический образ; стр. 107: «...иносказательное, символическое значение нередко стали получать в литературе и изображения отдельных людей, их действий и переживаний, заменяя собой какие-то более общие и широкие отношения и процессы человеческой жизни»; стр. 108—111— отличие символа от аллегории и стр. 111—113— от эмблемы).

6. Учебники

Г. Н. Поспелов, Теория литературы, М., 1940 (стр. 33: «Прямой параллелизм послужил основой для еще более важного и распространенного вида поэтической образности— для символа. Параллелизм— это всегда сопоставление образа природы с образом человеческой жизни. Символ же— это такой образ, в котором эмоциональное сопоставление с человеческой жизнью не выражено прямо в словах, а только чувствуется, подразумевается. Таково, например, стихотворение Лермонтова «Утес»... Все это произведение символично. Образ одинокого утеса, покинутого золотой тучкой, плачущего в пустыне, так создан поэтом, что он заставляет думать о подобном же положении человека. Этот образ вызывает в нас сочувственное эмоциональное представление о сильном и гордом человеке, который страдает от своего одиночества, не может найти утешения даже в личных радостях. Следовательно, символ— это иносказательный образ»; стр. 35: «При изучении символических образов надо помнить, что они изображают не

отдельное лицо и событие, но имеют обобщающее значение. И это значение не рассудочное, а эмоциональное. Поэтому образы-символы нельзя грубо и прямолинейно «расшифровывать». Их надо уметь пережить, их символическое значение надо почувствовать»; стр. 36: «Символ возник из образного параллелизма, в котором образы природы имели самостоятельное значение. Поэтому и символический образ сохраняет свое прямое самостоятельное значение наряду с иносказательным...

Если символ потеряет свое самостоятельное значение, он превращается в аллегорию. *Аллегория* — это такой иносказательный образ, который не имеет прямого самостоятельного значения и служит только средством иносказания. Поэтому он более рассудочен, чем символ. Он не столько действует на чувство и воображение слушателей, сколько на их ум, на их догадливость. Он дает им намек на таких людей, на такие обстоятельства, о которых прямо лучше не говорить»).

Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1971, стр. 227—228 («...Модификации тропа определяются различными формами реализации двучленности, лежащей в его основе, начиная со сравнения как первичной его формы, где она выступает со всей отчетливостью, и, идя далее по линии возрастающей слитности членов тропа, приводящей к замещению одного значения другим, — замещению обогащенному, несущему в себе комплекс этих значений, новый смысловой оттепок. Наиболее полным видом такого замещения является *метафора*, в которой устранена, с одной стороны, двучленность сравнения, а с другой — зависимость членов тропа друг от друга, как в метонимии». «...С понятием метафора связано понятие *аллегии*. Тут мы имеем дело уже с целым произведением, построенным по принципу метафоры, т. е. с перенесением значений одного круга явлений на другой, как, например, в басне, где животные замещают человека и где условные действия и отношения их соотносятся с определенными выводами («моралью») уже из области человеческих отношений. Эта иносказательность аллегии, ее условность имеют обычно определенное приращение, устойчивость (например, закрепление за определенными зверями определенных качеств: глупость и жадность — волк, хитрость — лиса, трусость — заяц и т. п.). В том случае, если аллегория лишена этой устойчивости, переменна, ее называют *символом*, являющимся, следовательно, ее модификацией. Однако точное их отличие вряд ли осуществимо на практике»).

7. Иностранная литература

Fr. Th. Vischer, Das Symbol. Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller gew., Leipzig, 1887; 1962.

R. Hamann, Das Symbol, Berlin, 1902.

L. Platzhoff-Lejeune, Das Symbolische, Minden, 1902.

A. Hompf, Symbolgattungen, Münster, 1904.

T. Ribot, La pensée symbolique.— «Revue philosophique», Paris, vol. 79, N 5, 1915, p. 385—401.

E. Jones, Die Theorie der Symbolik.— «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse», 5, 1919.

E. Cassirer, Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften.— «Vorträge der Bibliothek Warburg 1921/1922», Leipzig, 1923.

Ē. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Teil 1—3, Berlin, 1923—1929.

W. Wiener, Von der Symbolen, Berlin, 1924.

E. Cassirer, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie.— «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Bd 21, Stuttgart, 1927.

F. Weinhandl, Über das abschliessende Symbol.— «Sonderhefte der Deutschen Philosophischen Gesellschaft», 6, 1929.

Начиная с 30-х гг. и до настоящего времени американская исследовательница *С. К. Лангер* пишет многочисленные труды, в которых проводит феноменологическую концепцию искусства как «метафорического символизма». Перечисление этих трудов и их критику можно найти у *Е. Я. Басина* в книге «Семантическая философия искусства», М., 1973, стр. 73—94; 202—204. В этой книге имеется содержание и критика учений о символе ниже приводимых у нас Кассирера и Уайтхеда (стр. 34—72). В сравнении с неокантианским учением Кассирера и неореалистическим учением Уайтхеда теория символа у *С. К. Лангер* трактуется здесь как феноменологическая.

R. Scherer, Das Symbolische.— «Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft», 48/1935, S. 210 ff.

E. Cassirer, Zur Logik des Symbolbegriffs.— «Theoria» (Göteborg), 2/1938.

St. V. Szymanski, Das Symbol. Dissert. (Машинопись). Innsbruck, 1947.

L. White, The symbol. The origin and basic of human behavior.— «The Philosophy of science», VII, p. 451—461, Baltimore, 1940.

A. Michel, Symboles.— «Dictionnaire de théologie catholique», vol. 14, Paris, 1946.

P. Diel, Le symbolisme dans la mythologie grecque, Paris, 1952 (здесь, между прочим, дается довольно точное определение символа: это «точное и кристаллизованное выразительное средство, соответствующее по своей сущности внутренней жизни, интенсивной и качественной, в противоположность внешнему миру, экстенсивному и количественному»).

R. Boyle, The nature of metaphor.— «Modern Schoolman», 31, 1954, p. 257—280.

A. Godin, La fonction symbolique.— «Lumen Vitae», 10/1955, p. 297—310.

G. Morel, La nature du symbole.— «Maison-Dieu», 42/1955, p. 98—105.

E. Cassirer, Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt, 1956.

R. Pucci, Analisi fenomenologica della conoscenza e il simbolo.— «Archivio di filosofia», 1956, p. 95—117.

C. Vigèe, La théorie du symbole.— «La table ronde», 108/1956, p. 58—70.

J. Campbell, The symbol without meaning.— «Eranos», 26/1957, p. 415—476.

G. Faggini, A. Colombo, Simbolo.— «Encyclopedia filosofica», IV, Venezia—Roma, 1957, col. 625—627.

L. Stein, What is a symbol supposed to be? — «Journal of analytical psychology», 1957, II, N I, p. 73—84 (определение, история, психиатрич. значение символа).

W. Stählin, Was ist ein Symbol? — «Zeitwende. Die neue Furche», 28/1957, S. 586—594.

R. Alleau, *De la nature des symboles*, Paris, 1958.

A. N. Whitehead, *Symbolism. Its meaning and effect*, New York, 1958² (стр. 5: «Слово есть символ; и его смысл составляют идеи, образы и эмоции, которые оно вызывает в сознании слушающего». На стр. 7—8 дается определение символизма: «Человеческое сознание функционирует символически тогда, когда компоненты его опыта вызывают состояния сознания, верования, эмоции и образы поведения относительно других компонентов его опыта. Первый ряд компонентов — «символы», все остальное составляет «значения» символов. Органическое функционирование, благодаря которому осуществляется переход от символа к значению, будет называться «символическим отношением»).

F. Venessen, *Die ontologische Struktur der Metaphor.*— «Zeitschrift für philosophische Forschung», 13/1959, S. 397—418.

J. S. Doubrovsky, *Existence and symbol.*— «Philosophy phenomenological research», 21/1960, p. 229—238.

S. Giedion, *The roots of symbolic expression.*— «Daedalus», 89/1960, p. 24—33.

D. Berggren, *Use and abuse of metaphor.*— «Review of metaphysics», 16/1962, p. 237—258.

J. E. Cirlot, *Diccionario de simbolos tradicionales* (имеется английский перевод — *J. E. Cirlot, A dictionary of symbols*, New York, 1962, с присоединением к словарю обширного систематического обзора учения о символе, стр. XI—LIII; актуальность символа, символизм и историчность, происхождение и преемственность символа, символизм на Западе, алхимический символизм, довольно подробный обзор символических теорий, довольно эклектический анализ понятия символа, символическая аналогия, символ и аллегория, разные интерпретации символа, уровни значения символа, символический синтаксис).

P. Fingesten, *The six-fold law of symbolism.*— «Journal of aesthetics and art criticism», summer 1963.

R. Wisser, *Die Tiefendimension des Symbols.*— «Zeitwende. Die neue Furche», XXXVI/1965, S. 82—94.

H. Le, *Bonniec*, *Symbol.*— «Lexicon der Alten Welt», Tübingen und Zürich, 1965, S. 2954—2956 (довольно полно перечисляются значения греческого слова *symbolon*, но не указывается никаких источников и полностью отсутствует неоплатоническое понимание символа).

W. P. Alston, *Sign and symbol.*— «The Encyclopedia of Philosophy», vol. 7. New York — London, 1967, p. 437—441.

V. Jokič, *Simbolizam*, Cetinje, 1967 (этимология, происхождение, виды символа; его территориальное распространение, общественная значимость, философские источники, основные характеристики; иррациональный и мистический характер символа; главные проявления в мировой литературе: Малларме, Верлен, Рембо, Валери, Брюсов, Блок, Верхарн и др.; литературные судьбы, связь с аномальными явлениями человеческой психики; неосимволика и космическая символика).

O. Beigbeder, *La symbolique*, 3-me ed., Paris, 1968.

Chao Yuen Ren, *Language and symbolic systems*, Cambridge (Mass.), 1968 (общий учебник языкознания с очерком техники символических систем).

R. Barthes, *Mit kao simboličan sustav*, Zagreb, 1970 (миф как символическая система).

M. Schneider, Natur und Ursprung des Symbols.— «Zeitschrift für Ganzheitsforschung», 15, 1971, S. 6—26.

R. A. Alves, Hermeneutics of the symbol.— «Theology Today», 29, 1972, p. 46—53.

A. Closs, Der Symbolbegriff in der Literaturwissenschaft.— «Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie», Jg. 7, 1974, S. 5—10.

§ 2

РАЗГРАНИЧЕНИЕ СИМВОЛА С ДРУГИМИ СОСЕДНИМИ ПОНЯТИЯМИ

1. Символ и ассоциация

K. Burke, Symbol and association.— «The Hudson-Review», 9/1956—1937, p. 212—225.

N. P. Dixon, Symbolic associations following subliminal stimulation.— «International journal of psychoanalysis», 37/1956, p. 159—170.

R. Schindler, Über Symbol und Symbolbildung.— «Acta psychotherapeutica», 4/1956.

2. Символ и интуиция

E. Reisner, Kennen, Erkennen, Anerkennen. Eine Untersuchung über die Bedeutung von Intuition und Symbol in der dialektischen Theologie, München, 1932.

N. Petrilowitsch, Zur Phänomenologie der Intuition.— «Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie», 4/1957, S. 68—79.

S. Panunzio, Contemplazione e Simbolo.— «Dialoghi, Rivista Bimestrale di letteratura, arti, scienze», XIX, 1971, p. 207—222.

3. Символ и фантазия

S. Freud, Der Dichter und das Phantasieren.— «Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre», Leipzig, 1909.

E. Rolffs, Die Phantasie in der Religion, Berlin, 1938.

A. Vetter, Die Erlebnisbedeutung der Phantasie, Stuttgart, 1950.

H. Levin, Symbolism and fiction, Charlottesville, 1956.

Ch. Bühler, J. Bilz, Das Märchen und die Phantasie des Kindes, Neubearbeitung, München, 1961.

G. Durand, L'imagination symbolique, 2 éd., Paris, 1968.

S. Breton, Symbole, schème, imagination. Essai sur l'oeuvre de R. Giorgi.— «Revue philosophique de Louvain», 70, 1972, p. 63—92.

4. Символ и образ

A. В. Славин, Наглядный образ в структуре познания, М., 1971 (правильное учение о диалектической природе рационально-чувственной модели как о подлинно научной наглядности, особенно стр. 206—232).

С. Р. Варгазарян, От знака к образу, Ереван, 1973 (не употребляя термина «символ», этот автор фактически очень близок к анализу именно символа, как, например, на стр. 147—148, 164 и др.).

Fr. Knapp, Der Symbolismus und die Grenzen der Photographie.— «Photographische Rundschau im Jahre 1905», S. 127—134.

Fr. Pfister, Bild und Volksglaube.—«Bayerischer Heimatschutz», 23/1927, S. 29—34.

L. Hourticq, La vie des images, Paris, 1927.

Fr. Pfister, Bild und Sinnbild.—«Brauch und Sinnbild. Festschrift für Eugen Fehrle», Karlsruhe, 1940, S. 34—49.

A. W. Burke, Icon, index and symbol.—«Philosophy and phenomenological research», IX/1949, S. 673—689.

J. Münzhuber, Sinnbild und Symbol.—«Zeitschrift für philosophische Forschung», 1950, S. 62—74.

G. Siewerth, Wort und Bild. Eine ontologische Interpretation, Düsseldorf, 1952.

A. Seifert, Funktion und Hypertrophie des Sinnbildes.—Beiheft 12 zur «Zeitschrift für philosophische Forschung», Meisenheim, 1957.

St. Stefan, Zeit und Qualität.—«Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung», Bd 2, Basel — Stuttgart, 1961, S. 144—159.

M. Becker, Bild — Symbol — Glaube, Essen, 1965.

H. Uhrig, Was ist ein Bild? —«Symbolon», 5/1966, S. 53—60.

H.-W. Bartsch, Das alttestamentliche Bilderverbot und die frühchristliche Verwendung des Bildes im Wort und in den Anfängen christlicher Kunst.—«Symbolon», Bd 6, 1968, S. 150—162.

F. Schürr, Erlebnis, Sinnbild, Mythos, Wege der Sinndeutung romantischer Dichtung. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Bern, 1968.

G. Lange, Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts, Würzburg, 1969.

D. Norman, The Hero. Myth, image, symbol, New-York, 1969.

H. Reifenberg, Symbol als Sinnbild und Sinnspruch.—«Liturgisches Jahrbuch», 20, 1970, S. 11—21.

E. Castelli, Images et symboles, Paris, 1971 (пер. с итальянского).

W. Schrader, Mensch und Bild. Anthropologische Grundlagen des Bildverständnisses, Trier, 1971 (логическая природа человеческого образа).

J. Pelc, Obraz, slowo, znak. Studium o emblematy w literaturze staropolskiej, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1973.

5. СИМВОЛ И ФОРМА

W. Drest, Form als Symbol.—«Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 21/1927, S. 358—371.

E. von Sydow, Form und Symbol. Grundkräfte der bildenden Kunst, Potsdam, 1928.

W. Hofmann, Gestalt und Symbol.—«Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», 3/1955—1957, S. 77—93.

Ph. Minguet, L'oeuvre d'art comme forme symbolique.—«Revue philologique», 86/1961, p. 307—318.

H. Read, Formen des Unbekannten, Zürich, 1963.

6. СИМВОЛ И АНАЛОГИЯ

M. Debaisieux, Analogie et symbolisme. Étude critique de l'analogie comparée au symbolisme dans la connaissance métaphysique et religieuse, Paris, 1921.

H. Höffding, Der Begriff der Analogie, Darmstadt, 1924, 1967.

M. T.-L. Penido, Le rôle de l'analogie en théologie dogmatique.—«Bibliothèque Thomiste», 15, Paris, 1931.

J. Santeler, Die Lehre von der Analogie des Seins.— «Zeitschrift für katholische Theologie», 55/1931, p. 1—43.

J. B. Lotz, Analogie und Chiffre. Zur Transzendenz in der Scholastik und bei Jaspers.— «Scholastik», 15/1940, S. 39—56.

G. B. Phelan, St. Thomas and analogy, Milwaukee, 1941.

E. K. Specht, Der Analogiebegriff bei Kant und Hegel.— «Kantstudie», 66, Köln, 1952.

H. Lyttkens, The analogy between God and the world. An investigation of its background and interpretation of its use by Thomas of Aquino, Uppsala, 1953.

G. McLean, Symbol and analogy.— Tillich and Thomas.— «Rev. Univ. Ott.», 23/1958, sec. spéciale, p. 193—233.

W. Marcus, Zur religionsphilosophischen Analogie in der frühen Patristik.— «Philosophisches Jahrbuch», 67/1959, S. 143—170.

A. Berger, Le symbolisme comme méthode de connaissance traditionnelle et la loi d'analogie.— «Atlantis», 33/1960, p. 160—172.

G. P. Klubertanz, St. Thomas Aquinas on analogy. A textual analysis and systematis, synthesis, Chicago, 1960.

E. Przywara, Analogia entis. Metaphysik. Ur-Struktur und All-Rhythmus (Bd III der Schriften), Einsiedeln, 1962.

P. Slater, Parables, Analogies and Symbols.— «Religions Studies», 1968, p. 25—36.

7. Символ и аллегория

А. Михайлова, О художественной условности, М., 1970 (здесь целая глава 7 под названием: «Символ. Аллегория. Притча», стр. 191—236).

Ad. Lorenz, Die Allegorie in der Musik.— «Neue Berliner Musikzeitung», 1861, S. 313.

S. Bornemann, Die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche, Freiburg, 1899.

M. Gerlach, Allégories et emblemes, Wien, Deutsche Ausgabe, 1900.

E. Baes, Le symbole et l'allégorie.— «Mémoires couronnées par l'Académie royal de sciences de Belge 1902», Bruxelles, 1900.

M. Bukofzer, Allegory in baroque music.— «Journal of the Warburg Institute», III/1939—1940, p. 1—21.

O. A. Erich, Die Tierallegorie.— «Volkswerk. Jahrbuch des staatlichen Museums für deutsche Volkskunde», 1943, S. 70—88.

J. Pépin, Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes, Paris, 1958.

H. G. Gadamer, Symbol und Allegorie.— «Archivio di Filosofia», 1958, p. 23—28.

M. Battlori, Allegoria y simbolo en Baltasar Gracian.— «Enrico Castelli, Umanesimo e simbolismo», Padova, 1958, p. 247—250.

M. de Candillac, Mythe et allégorie.— «Revue philosophique de la France et de l'Etranger», 86/1961, p. 51—67.

L. Markus, Allegoria es szimbolizmus.— «Művészet» VI.

W. Benjamin, Allegorie und Emblem.— «Deutsche Barockforschung», R. Alewin, Köln, 1968, S. 395—413.

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Art moderne. De l'allégorie au symbole, Bruxelles, 1968.

L. Burkhardt, Satire und Allegorie in Jean Pauls Werk. Zur Konstitution des Allegorischen.— «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 5, 1970, S. 7—61.

R.-R. Wuthenow, Allegorie-Probleme bei Jean-Paul. Eine Vor-Studie.— Там же, S. 62—84.

M. Alpatov, *Allegorie et symbole dans la peinture de la Renaissance italienne*.— «Diogen», 1971, N 76, Oct.— Dec.

См. также работы А. Ф. Лосева о литературном символе в связи с близкими к нему понятиями (стр. 32).

8. Символ и метафора

И. Н. Волков, Что такое метафора? — Сб. «Художественная форма». Под ред. А. Г. Циреса, М., 1927, стр. 81—124.

Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967; 1971, стр. 175—183 (превосходная характеристика отличия символа от метафоры на материалах древнехристианской и древнерусской письменности).

H. Werner, *Die Ursprünge der Metaphor*, Leipzig, 1919.

F. Olivero, *A study on the metaphor in Dante*.— «Giornale dantesco», 1925.

H. Pongs, *Versuch einer Morphologie des Metaphorischen*, Marburg, 1927; 2. erweiterte Auflage, 1960.

A. Kahlert, *Metaphor und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade*, Marburg, 1930

P. J. Flesch, *Metaphysik des Symbols und der Metaphor*, Bonn, 1934, Dissert.

H. Konrad, *Etude sur la métaphore*, Paris, 1939.

C. F. Stutterheim, *Het berrip Metaphor*, Amsterdam, 1941.

M. Foss, *Symbol and metaphor human experience*, Princeton, 1949.

N. Edelmann, *The mixed metaphor in Descartes*.— «The Romanic review», 1950, October.

W. K. Wimsatt (Jun.) *Symbol and metaphor*.— «Review of Metaphysics», 4/1950, p. 279—290.

R. Boyle, *The nature of metaphor*.— «Modern Schoolman», 31/1954, p. 257—280.

H.-J. Newiger, *Metaphor und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München, 1957.

H. Dempe, *Die Metaphor als ambivalentes Symbol. Elementare Gedanken über ihre Rolle in Dichtung und Philosophie*.— «Pädagogische Provinz», 12/1958, S. 359—367.

F. Vonessen, *Die ontologische Struktur der Metaphor*.— «Zeitschrift für Philosophische Forschung», 13/1959, S. 397—418.

H. H. Schottmann, *Metaphor und Vergleichen in der Sprache Hölderlins*, Bonn, 1959, Dissert.

G. Söhngen, *Analogie und Metaphor. Kleine Philosophie und Theologie der Sprache*, Freiburg, 1962—63.

R. Berry, *The frontier of metaphor and symbol*.— «The British journal of aesthetics», 7, 1967, p. 76—83.

R. T. Christiansen, *Myth, Metaphor and Symbol*.— «Myth, a Symposium», ed. by T. A. Sebeok, Bloomington, 1971, p. 64—80.

9. Символ и сравнение

E. Bloch, *Vergleich, Gleichnis, Symbol*.— «Die Neue Rundschau», 71/1960, S. 138—148.

10. Символ и эмблема

А. Белый, Эмблематика смысла.— «Символизм», М., 1910, стр. 49—143.

А. Л. Казин, Гносеологическое обоснование символа Андреем

Белым.— «Вопросы философии и социологии», вып. III, М., 1971, стр. 71—76.

O. van Veen, *Amoris divini emblemata, studio et aere Othonis Vaeni concinnata*. Antverpiae, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1660.

A. David-Neel, *Mystique et magiciens du Tibet*, Paris, 1929.

W. S. Heckscher, *Karl August Wirth.*, Emblem, Emblem buch.— «Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte» V, S 86—228.

G. Lesky, *Barocke Embleme in Vorbau und anderen Stiften Österreichs*. Ein Vademecum für Kunstwanderer, Graz, 1962.

W. S. Heckscher, *Goethe im Banne der Bilder*. Ein Beitrag zur Emblematik.— «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», 7/1962, S. 35—54.

A. Schöne, *Emblemata Versuch einer Einführung*.— «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 57/1963, 2.

A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, 1964.

R. Freeman, *English emblem books*, London, 1967.

A. Henkel, *A. Schöne*, *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, 1967.

P. J. Meertens, *Emblematik en volkskunst*.— «Volkskunde», 70/1969, S. 203—211.

W. S. Heckscher and *C. F. Bunker*, рецензия на книгу *A. Henkel* and *A. Schöne*, *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.— «Renaissance Quarterly», 23/1970, p. 59—80.

B. Tiemann, *Sebastian Brant und das frühe Emblem in Frankreich*.— «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 47/1973, S. 598—644.

11. Символ и знак

A. Шафф, *Введение в семантику*, пер. под ред А. Якушева, М., 1963 (здесь на стр. 357—375 дана обширная библиография по учению о знаках, в которой содержится множество отдельных моментов, имеющих прямое отношение к символу, но рассыпанных по огромному количеству логических, языковедческих и общесемасиологических исследований).

Л. В. Уваров, *Образ, символ, знак*. Анализ современного гносеологического символа, Минск, 1967 (особенно стр. 55—117).

Ср. работу С. Р. Вартазаряна о знаке и образе, выше, п. 4.

R. Gatschenberger, *Zeichen, die Fundamente des Wissens*, Stuttgart, 1932.

J. Maritain, *Sign and Symbol*.— «Journal of the Warburg Institute», 1/1937, p. 1—10.

E. Lerch, *Vom Wesen des sprachlichen Zeichens*. Zeichen oder Symbol? — «Acta Linguistica», 1939, vol. I, fasc. 3, S. 145—161.

C. J. Ducasse, *Symbols, signs and signals*.— «The journal of symbolic logic», 1939, June, vol. 4, N 2, p. 41—52.

H. H. Price, *Thinking and experience*, London, 1957 (различие символа и знака).

J. P. Faye, *Langage, signes, symboles*.— «Esprit», Paris, 1961, année 29, N 9 (289), p. 330—335.

E. Albrecht, *Die Erkenntnistheoretische Problematik des sprachlichen Zeichens*.— «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», 1961, N 3, S. 358—367.

A. Grote, Zeichen, Bild und Abbild.—«Zeitschrift für philosophische Forschungen», Meisenheim-Glan, 1963, Apr.—June, Bd 17, 2, S. 227—244.

J. B. Klee, H. G. Schrickel, Prolegomena to a psychology of signs, I, The symbolistic revolution.—«Psychologia», Kyoto, 1963, Dec., vol. 6, N 4, p. 193—204.

Ch. Rietschel, Sinnzeichen des Glaubens, Berlin, 1965.

Sign, Image, Symbol, ed. G. Kepes, New York, 1966.

R. Meldau, Zeichen, Warenzeichen, Marken, Kulturgeschichte und Werbewert graphischer Zeichen, Bad Homburg, 1967.

M. Thalmann, Zeichensprache der Romantik.—«Poesie und Wissenschaft», Bd 4, Heidelberg, 1967.

W. Lang, Zeichen — Symbol — Chiffre.—«Der Deutschunterricht», 20/1968, H. 4, S. 12—27.

M. R. Mayenowa, O przekształceniu znaków w tekście literackim.—«Roczniki Humanistyczne», 19, Lublin, 1971, 289—296.

Zeichen, Bild, Symbol, hrsg. v. G. Kepes, Brussel, 1972 (пер. с англ.).

J. Schwarz-Winkelhofer und H. Biedermann, Das Buch der Zeichen und Symbole, Graz, 1972.

S. Trias, Mercant, Signo y Símbolo.—«Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología», 1972, N 2, p. 133—147.

J. Wieckowska-Lazar, Symboliczny język plakatu.—«Studia estetyczna», IX, Warszawa, 1972, S. 127—135.

J. Pelz, 1973 (см. выше § 2, п. 4).

12. СИМВОЛ И ВЫРАЖЕНИЕ

L. Klages, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft, Leipzig, 1923.

F. Märker, Symbolik der Geschichtsformen. Physiognomische und mimische Beobachtungen, Zürich, 1933.

J. E. Heyde, Die philosophische Bedeutung der Ausdruckspsychologie.—«Zeitschrift für Psychologie», 133/1934.

M. Krout, Autistic gestures. An experimental study in symbolic movement.—«Psychol. Monographs», Princeton, 1935.

M. Krout, The social and sociological significance of gestures.—«Journal Gen. Psychol.», 47/1935.

G. Kafka, Grundsätzliches zur Ausdruckpsychologie.—«Acta Psychologica», 3 [Amsterdam], 1937.

H. W. Gruhle, Antlitz, Gestalt, Haltung, Gebärden des Verbrechers.—«Monatsschrift für Kriminologie und Strafrechtsreform», 30/1939.

Ch. Wolff, A psychology of gestures, London, 1948.

L. Klages, Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck, 7. Auflage, Bonn, 1950.

H. Strehle, Mienen, Gesten und Gebärden. Analyse des Gebarens. München — Basel, 1954.

K. Holzkamp, Ausdrucksverstehen als Phänomen, Funktion und Leistung.—«Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie», 1957, S. 297—323.

F. Kiener, Hand, Gebärde und Charakter. Ein Beitrag zur Ausdruckskunde der Hand und ihrer Gebärden, München, 1962.

L. Klages, Sämtliche Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Ernst Fauchinger, G. Funke u. a. Bd VI: Ausdruckskunde, Bonn, 1964.

А. А. Потебня, Мысль и язык, изд. 5, Харьков, 1926 (несмотря на устаревший для настоящего времени психологизм, Потебня уже в первом издании этой работы 1862 г. дал учение о слове как о «средстве апперцепции», то есть о смысловой переработке внешних впечатлений человеческой мыслью и сознанием, приводящей к «внутренней форме» слова, то есть к «образу образа», что, с нашей теперешней точки зрения, несомненно роднит эту теорию Потебни с развитым понятием символа; ср. особенно гл. VIII и IX).

В. Харуцев, Основы поэтики А. А. Потебни.— «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. 2, Спб., 1910, стр. 1—98.

Б. Лезин, Психология поэтического и прозаического мышления.— Там же, стр. 99—137 (эта и предыдущая статьи представляют собой запись лекций Потебни, основанных на понимании слов как «образа образа», то есть как символа).

Андрей Белый, Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни).— «Логос», кн. II, М., 1910, стр. 240—258 (здесь как раз и делаются выводы из учения Потебни для теории символизма с привлечением между прочим такого мнения Потебни о символе на стр. 253: «Слово только потому есть орган мысли и непременимое условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ... и имеет все свойства художественного произведения»).

Г. Г. Шпет, Эстетические фрагменты, I, Пг., 1922 (стр. 35—37, 61 — отграничение символа от образа, аллегии, сходства; символ как специфическая суппозиция слова, как понимаемая действительность; символ и искусство).

Его же, То же, II, Пг., 1923, стр. 73—79 (символ не признак, не сравнение, не логическая сущность, не материальная действительность или ее отражение, не отношение вообще, не смысл вообще, не фантазия, не гипотеза, не голос копирования, не нейтральное и неразличимое слияние смысла и действительности, отражаемой в языке).

Его же, То же, III, Пг., 1923 (дополнения к учению об эстетической структуре слова).

Его же, Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта, М., 1927 (старое учение В. Гумбольдта о внутренней форме слова приближено к феноменологии Гуссерля, то есть очищено от психологистической метафизики).

С. Д. Кацнельсон, Содержание слова, значение и обозначение, М.—Л., 1965, стр. 87—104 (критика сосюррианского формализма и неогумбольдтианского учения о внутренней форме слова).

П. А. Флоренский, Стреление слова (вступительная заметка от редакции, комментарии С. С. Аверинцева, подготовка текста А. А. Санчеса.— «Контекст. 1972. Литературно-теоретические исследования», М., 1973, стр. 348—375 (чисто символистское учение о фонеме, морфеме и семеме слова с весьма насыщенным пониманием этих категорий; важны также и примечания С. С. Аверинцева, как, например, об истории учения о «внутренней форме» с привлечением Плотина и Бруно, стр. 369—370, или о природе этимологии Флоренского, стр. 371—372).

В. А. Звегинцев, Язык и лингвистическая теория, М., 1973 (кроме исторического обзора теорий знака важна глава «Человек и знак» на стр. 214—233).

Э. Бенвенист, Общая лингвистика, пер. под ред. со вступ. ст. и коммент. Ю. С. Степанова, М., 1974 (стр. 28—32 — в яснейшей и простейшей форме дается учение об отличии мыслящего, различающего и выражающего смыслового символа вещи от внешнего и только пространственно-временным образом данного сигнала, символизация как основа мышления и как основа всякого понимания и обозначения и тем самым и всей языковой коммуникации и культуры; стр. 104—114 о языке как об орудии мысли, что видно на категориях Аристотеля, представленных у него как логические, а на самом деле языковых).

J. Paulus, La fonction symbolique et la langage, Paris, 1960 (на основании работ Жана, Пиаже и др. по символизму и лингвистических трудов де Соссюра, Бенвениста, Сэпира, Хомского).

R. W. Funk, Language, Hermeneutic and Word of God. The Problem of Language in the New Testament and Contemporary Theology, New York, 1966.

A. Quaequarelli, I luoghi di culto e il linguaggio simbolico nei primi due secoli cristiani. — «Revista di Archeologia cristiana», 42, 1966, p. 237—266.

F. Franssen, Symbolique et langage biblique. — «Bijdragen», 28, 1967, S. 152—176.

J. Barr, Semantica de linguaggio biblico, Bologna, 1968.

J. Pohl, Symboles et langages, 2 vols., Paris, 1968—1969.

D. M. Rasmussen, Mythic-symbolic language and philosophical anthropology. A constructive interpretation of the thought of Paul Ricoeur, The Hague, 1971.

L. Apostel, Symbole et parole. — «Cahiers Internationaux de symbolisme», 1973, 22—23.

14. Символ и имя

В. Нечаев, О христианских именах. — «Душеполезное чтение», М., 1861, ч. 1, стр. 42—70.

Г. Саблуков, Сличение мохаммеданского учения об именах божиих с христианским о них учением, Казань, 1872 (обширное собрание и толкование текстов из Библии, Корана, Отцов церкви и богослужения с приведением греческих и арабских подлинников и с обзором старой литературы об именах).

Значение имен божиих «Иегова» и «Елогим» и их употребление в Книге Бытия. — «Чтения в общ-ве любителей духовного просвещения», М., 1878, ч. 1, стр. 525—534.

М. Малицкий, Собственные имена у древних евреев и их религиозно-историческое значение. — «Христианские чтения», 1882, I и II; 1883, I.

Феофан (архимандрит), Тетраграмма или ветхозаветное божественное имя, Спб., 1905 (о происхождении, произношении и значении тетраграммы и сопоставление ее с другими именами).

Николай, Еврейские имена и их религиозно-историческое значение. — «Богословский вестник», 1912, апрель, стр. 804—819.

Материалы к спору о почитании Имени Божия, М., 1913.

Антоний (Булатович), Апология веры во имя божие и во имя Иисуса, М., 1913.

А. Ф. Лосев, Философия имени, М., 1927 (стр. 32—97 — допредметная структура имени; стр. 98—162 — предметная структура имени; стр. 206—246 — имя и знание; стр. 247—254 — примечания).

С. Н. Булгаков, Философия имени, Париж, 1953 (стр. 7—44 — что такое слово; стр. 45—88 — речь и слово; стр. 89—117 — к фило-

софии грамматикп; стр. 118—153 — язык и мысль; стр. 154—177 — собственное имя; стр. 173—216 — имя Божие; стр. 217—228 — софиологическое уразумение догмата об имени Иисусовом; стр. 229—273 — примечания и экскурсы).

G. B. Gray, *Studies in Hebrew proper names*, London, 1896.

F. Giesebrecht, *Die alttestamentliche Schätzung des Gottesnamens*, Königsberg, 1901.

W. Heitmüller, *Im Namen Jesu. Eine Sprache und Religiosengeschichtliche Unterrichtsungen zum Neuen Testament*, Göttingen, 1903.

W. Schmidt, *Die Bedeutung des Namens in Kult und Aberglauben*, Darmstadt, 1912.

Th. Schermann, *Das Aufkommen christlicher Taufnamen.*—«*Katolik*» 95/1915, S. 263—280.

R. Hirzel, *Der Name. Ein Beitrag zu seiner Geschichte im Altertum und besonders bei den Griechen.*—«*Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*», 36, 2/1916.

M. W. Obbink, *De magische Beteekenis van den Naam inzonderheid en het oude Egypte*, Amsterdam, 1925.

S. Selymossy, *Névmagia.*—«*Magyar Nyelv — Die Ungarische Sprache*», 23/1927, S. 83—89.

H. Schumacher, *Die Namen der Bibel und ihre Bedeutung im Deutschen*, Stuttgart [o. J.].

Walter Schulze, *Der Namensglaube bei den Babyloniern.*—«*Anthropos*» 26/1931, S. 895—928.

J. J. Stamm, *Die akkadische Namengebung*, Leipzig, 1936.

E. Laroche, *Recueil d'onomastique hittite*, Paris, 1952.

S. Hurwitz, *Archetypische Motive in der chassidischen Mystik.*—«*Studien aus dem C. G. Jung-Institut III*», Zürich, 1952.

W. Reppes, *Die «Namen Christi» in der Literatur der Patristik und des Mittelalters.*—«*Trierer Theologische Zeitschrift*», 1964, S. 161—177.

O. Eissfeldt, *Gottesnamen in Personennamen als Symbole menschlicher Qualitäten*, Weimar, 1966.

H. Reichstein, *Praktisches Lehrbuch der Kabbala. Magie und Symbolik der Namen und Zahlen*, Berlin, 1954.

Fr. Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, Darmstadt, 1966.

L. Sebeffczyk, *Von der Heilsnacht des Wortes. Grundzüge einer Theologie des Wortes*, München, 1966.

L'Analisi del linguaggio teologico. Il nome di Dio, a cura di E. Castelli, Roma, 1969 (есть французский перевод: *Debats sur le langage theologique*, Paris, 1969).

R. Gerbert, *Namen als Symbol. Über Sherlock Holmes und das Wesen des Kriminalromans.*—«*Neue Rundschau*», 83, 1972, S. 499—513.

R. Krien, *Namenphysiognomik. Untersuchungen zur sprachlichen Expressivität am Beispiel von Personennamen, Appellativen und Phomenen des Deutschen*, Tübingen, 1973

15. Символ и миф

A. H. Афанасьев, *Сказка и миф*, Воронеж, 1864.

B. Г. Богораз (Тан), *Эйнштейн и религия*, М.—П., 1923 (доказывается научно-математическая мыслимость сказочных форм пространства и времени).

- А. Ф. Лосев*, Диалектика мифа, М., 1930.
- С. А. Токарев*, Что такое мифология? — «Вопросы истории религии и атеизма», вып. 10, М., 1967.
- А. А. Тахо-Годи*, Миф и символ в сказке Горького «Девушка и смерть». — «Филологич. науки», 1968, № 4, стр. 3—11.
- А. Ф. Лосев*, О понятии и социально-исторической природе символа и мифа. — «Іноземна філологія», вып. 28, Питання класичної філології, № 10, Львів, 1972, стр. 67—72.
- Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский*, Миф — имя — культура. — «Ученые записки Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам», VI, 1973, стр. 282—303 (стр. 294 о мифологических и немифологических символах).
- Ф. Х. Кессиди*, От мифа к логосу. Становление греческой философии, М., 1972.
- K. Abraham*, Traum und Mythos. — «Schriften zur angewandten Seelenkunde», 4, Wien, 1909.
- F. Langer*, Intellektualmythologie. Betrachtungen über das Wesen des Mythos und die mythologische Methode, Leipzig, 1917.
- E. Cassirer*, Sprache und Mythos. — «Studien der Bibliothek Warburg», 6/1925.
- E. Cassirer*, Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken, Berlin, 1925.
- K. Schirmer*, Mythos und Prähistorie. Untersuchungen über die Stufen der Mythenbildung, Landskron/Böhmen, 1931.
- C. G. Jung, Karl Kerényi*, Einführung in das Wesen der Mythologie, Amsterdam, 1941.
- Choisy, Maryse*, Symboles et mythes. — «Psyché», 2/1947, N 8.
- E. Dardel*, Magie, myth et historie. — «Journal de psychologie», 43/1950.
- E. Buess*, Die Geschichte des mythischen Erkennens, München, 1953.
- R. F. Aldwinckle*, Myth and symbol in contemporary philosophy and theology. The limits of demythologizing. — «Journal of religion», 34/1954, p. 267—279.
- M. Eliade*, La vertu créatrice du mythe. — «Eranos», XXV/1956, p. 59—85.
- J. V. L. Casserley*, Event-Symbols and myth-symbols. — «Anglican theological review», 1956, p. 242—248.
- S. K. Langer*, On Cassirer's theory of language and myth. — «The philosophy of E. Cassirer», New York, 1958, p. 379—400.
- J. Evola*, Das Symbol, der Mythos und der irrationalistische Irrweg. — «Antaios», 1/1959, p. 447—458.
- A. J. Zabala*, Myth and symbol. An analysis of myth and symbol in Paul Tillich (Dissertation, Maschinenschrift), Paris, 1959.
- H. Baumann*, Mythos in ethnologischer Sicht. — «Studium Generale», 12/1959, p. 1—17, 583—597.
- F. Blum*, Symbol und Mythos. — «Die Bruderschaft». Herausgegeben von den Vereinigten Grosslogen von Deutschland, 3/1961, p. 201—204.
- W. Knevels*, Wesen und Sinn des Mythos. — «Studium Generale», 15/1962.
- K. Goldammer*, Der Mythos von Ost und West. Eine kultur- und religionsgeschichtliche Betrachtung, München — Basel, 1962.
- A. Anwander*, Zum Problem des Mythos, Würzburg, 1963.
- M. Eliade*, Aspects du mythe. — «Collection Idées», 32, Paris, 1963.

L. Hen-Lim, The deviation of mythical symbols.—«Bulletin of the Institute of Ethnology», Taipei, 1964.

H. Maurier, Mythes et symboles.—«Bulletin Saint Jean Baptiste», 5/1965.

H. Beyer, Mito y simbologia del Mexico antiguo.—«El Mexico Antiguo», 10/1965.

E. R. Emerson, Indian myths. Or legends, traditions and symbols of the aborigines of America compared with those of other countries, Minneapolis, 1965 (Reprint).

K. Rosenthal, Myth and Symbol.—«Scottish Journal of Theology», 18, 1965, p. 411—434.

S. Holm, Mythos und Symbol.—«Theologische Literaturzeitung», 93, 1968, S. 561—572.

M. A. Piettre, Au commencement était le mythe. Genèse et jeunesse des mythes, Paris, 1968 (символическая значимость мифологии).

Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade, eds. Kitagawa J. M. and Long Ch. H., Chicago, 1969.

F. Paul, Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens, München, 1969.

R. Scherer, Philosophische Gedanken zum Symbolverständnis.—«Archiv für Liturgiewissenschaft», 12, 1917, S. 34—53 (сопоставление символа с другими категориями и особенно с мифом).

P. Tillich, Offenbarung und Glaube.—Gesammelte Werke, Bd VIII, Stuttgart, 1970 (символ как центральная структура для мифа).

Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption, hrsg. von M. Fuhrmann, München, 1971.

R. Weimann, Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien, Berlin und Weimar, 1971 (на стр. 342—427—проблемы соотношения мифологии и литературы, миф в соотношении с символом, ритуалом, архетипом и структурой; изложение поражает своим чересчур общим характером). Имеется русский перевод: *P. Вейман*, История литературы и мифология, М., 1975.

16. Символ и архетип

E. F. Edinger, Ego and Archetype. Individuation and the Religious Function of the Psyche, Baltimore, 1973.

17. Символ, мышление и познание

Э. Кассирер, Познание и действительность. Понятие о субстанции и понятие о функции, пер. Ю. Столцера и Б. Юшкевича, Сиб., 1912 (на стр. 11—41 дается весьма четкий анализ понятия символа без употребления самого этого термина, а также функционирование этого понятия).

А. Кравченко, Кассирер об искусстве как символической форме.—«Буржуазная эстетика сегодня», М., 1970, стр. 41—55.

Л. В. Уваров, Символизация в познании, Минск, 1971.

Его же, Гносеологическая природа моделирования.—В кн. «Моделирование и познание», Минск, 1974, стр. 8—73.

T. Ribot, La pensée symbolique.—«Revue philosophique de la France et de l'Étranger», Paris, vol. 79, N 5, p. 385—401.

R. Gätschenberger, Symbola. Anfangsgründe einer Erkenntnistheorie, Karlsruhe i. B., 1920.

E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis, Berlin, 1929 (наилучший и логически наиболее ясный за последние полвека анализ всех категорий познания и учение о символе на их фоне).

K. Marc-Wogau, Der Symbolbegriff in der Philosophie Ernst Cassirers.— «Theoria», 2/1936, p. 279—332.

E. G. Granger, Le symbole et la connaissance du réel.— «Kriterion», 5/1952, p. 57—99.

R. von Kymmel, Der Begriff des «Symbols» in der Philosophie Ernst Cassirers, Bonn, 1955, Dissert., машинопись.

E. Albrecht, Die Beziehungen von Erkenntnistheorie, Logic und Sprache, Halle, 1956.

E. Cassirer, Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt, 1956.

A. Berger, Le symbolisme comme méthode de connaissance traditionnelle et la loi d'analogie.— «Atlantis», 33/1960, p. 160—172.

M. Jurgensen, Symbol als Idee. Studien zu Goethes Ästhetik, Bern, 1968.

B. H. Dauenhauer, Thinking about the «world» as mythic thinking.— «Kant-Studien», 62, 1971, p. 172—184.

W. Ettelt, Der Mythos als symbolische Form. Zu Ernst Cassirers Mythosinterpretation.— «Philosophische Perspektiven», 4, 1972, S. 59—73.

B. Thum, Symbol und aufschliessendes Modell.— «Krise im heutigen Denken?», hrsg. von N. Lugten, Freiburg, 1972, S. 80—114.

18. Символ и художественная условность

Н. П. Охлопков, Об условности.— «Театр», 1959, № 12.

П. Масленников, Социалистический реализм и условность.— «Искусство», 1961, № 1.

В. Зименко, Изображение, правда, условность.— «Октябрь», 1963, № 12.

Его же, Реализм и условность.— «Культура и жизнь», 1963, № 12.

Н. В. Видинеев, Об условности в искусстве.— «Вопросы философии», 1963, № 10.

Ю. Манн, Художественная условность и время.— «Новый мир», 1963, № 1.

19. Символ и отражение

А. М. Коршунов, Теория отражения и творчество, М., 1971 (необходимое для теории символа активно-творческое толкование отражения действительности).

А. М. Коршунов, В. В. Мангагов, Теория отражения и эвристическая роль знаков, М., 1974 (стр. 174—210 специально об отражении и «теории символов»).

H. von Einem, Das Auge, der edelste Sinn.— «Wallraf — Richartz — Jahrbuch», 30, 1968, S. 275—286 (Гёте и предшествующая ему традиция: Эмпедокл, Платон, Плотин, Библия, Пико делла Мирандола, Агриппа Неттесгеймский, Марсьлио Фичино, Николай Кузанский, Леон Батиста Альберти, Леонардо да Винчи, Лука Паччиоли, Дюрер, Рихард Гриффит).

D. Beres, Symbol und Objekt.— «Psyche», 24, 1970, S. 921—941.

A. Diem, Von Dingsymbol zur Verdinglichung.—«Symbol» und Gesellschaft bei A. v. Droste-Hülshoff, Th. Fontane und A. Robbe-Grillet.—«Der Deutschunterricht», 23, 1971, H. 2, S. 120—133.

Der Mensch und seine Dinge, hrsg. von G. Kepes, Brüssel, 1972 (пер. с англ.).

20. Символ и другие отдельные категории
(обобщение, жизнь, действительность, вымысел, число,
время, схема, структура, идея, логос, архетип)

П. Флоренский, Символическое описание.—«Феникс», М., 1922, № 1, стр. 80—94 (бесплодность символа вещи, оторванного от самой вещи, и необходимость символа как прозрения в духовное существо самой объективной вещи).

В. А. Разумный, О природе художественного обобщения.—«Проблемы эстетики», М., 1958.

В. А. Разумный, О природе художественного обобщения, М., 1960 (материалистическая концепция).

Ф. В. Шеллинг, Философия искусства. Пер. П. С. Попова, М., 1966 (стр. 109—110, 159, 177, 184, 209, 337 и мн. др.—наиболее яркая в идеалистической литературе концепция обобщенного характера всякого символа).

C. G. Jung, Wandlungen und Symbole der Libido, Leipzig, 1912. Имеется второе издание с другим названием: «Symbole der Wandlung», Zürich, 1951.

E. Dacqué, Das Leben als Symbol. Metaphysik einer Entwicklungslehre, 2. Auflage, München, 1929.

C. G. Jung, Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten.—«Eranos-Jahrbuch», II/1934, S. 179—229.

C. G. Jung, Symbolik des Geistes, Studien über psychische Phänomenologie, Zürich, 1948.

H. Ording, Symbol und Wirklichkeit.—«Theologische Literaturzeitung», 73/1948, S. 129—138.

R. M. Moeiver (Editor), Symbols and values an initial study.—«Thirteenth symposium of the conference on science, philosophy and religion», New York, 1954.

W. Percy, Symbol as need.—«Thought», 29/1954, p. 381—390.

K. W. Bash, Begriff und Bedeutung des Archetypus in der Psychologie C. G. Jungs.—«Psychologia-Jahrbuch», 1955, S. 84—95, Zürich, 1954.

Fr. Seifert, C. G. Jungs Lehre vom Unbewussten und von den Archetypen.—«Universitas», 1954.

A. Wegeler, Symbol und Zeit.—«Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie», 3/1955.

H. Hommel, Mythes und Logos.—«Studium Generale», 8/1955, N 5.

H. Levin, Symbolism and fiction, Charlottesville, 1956.

J. Pieper, Symbol und Öffentlichkeit. Über den sakramentalen Sinn.—«Hochland», 52/1960, S. 497—504.

W. Betz, Zur Zahlensymbolik im Aufbau des Annoliedes, London, 1965.

W. Benjamin, Allegorie und Embleme, Köln, 1965.

G. Kepes (Ed.), Sign, Image, Symbol, New York, 1966.

E. Ausberger, Elisabeth Langgasser. Assoziative Reihung, Leitmotiv und Symbol, Nürnberg, 1962.

M. Thiel, *Berührung und Symbol. Eine Studie zur Ethik, Ästhetik und Politik*.— «*Studium Generale*», 17/1964, S. 647—685.

L. Dittman, *Still — Symbol — Struktur*, Berlin, 1967.

F. Vonessen, *Reim und Zahl bei Leibnitz*.— «*Antaios*», VIII/1967, S. 99—120.

W. Friedjung, *Vom Symbolgehalt der Zahl*, Wien, 1968.

R. Giorgi, *Simbolo e Schema*, Padova, 1968.

H. Fischer-Barnicol, *Präsenz in der symbolischen Erfahrung. Anmerkungen zu ontologischen Problemen der Symbolforschung*.— «*Symbolon*», 1968, N 6, S. 107—136.

Cahiers internationaux de symbolisme, 1969, N 17—18 (символизм и структурализм).

W. Haubrichs, *Ordo als Form. Struktur-Studien zur Zahlenkomposition bei Otfried von Weissenburg und in Karolingischer Literatur*, Tübingen, 1969.

A. F. Lossev, *Elemente des Körperlichen Verständnisses der Wirklichkeit in der Ideenlehre Platons*.— «*Philologus*», Bd 114, 1970, S. 9—27 (о телесных элементах в платонических идеях-символах).

R. Eickelpasch, *Struktur oder Inhalt. Wissenschaftstheoretische Überlegungen zur strukturalen Anthropologie*.— «*Paideia*», XVIII, 1972, S. 16—41.

21. Символ в окружении многих других отдельных понятий (природа, искусство, оформление, бессознательное, сон, сравнение, ценность, архетип, поведение, поэзия, философия, мистическая жизнь, человек, мир, божества)

A. Ф. Лосев, *Диалектика художественной формы*, М., 1927, стр. 17 сл., 25—27, 89, 107.

Е. Г. Яковлев, *Эстетическое сознание, искусство и религия*, М., 1969 (стр. 103—118 — синкретическое сознание первобытного общества).

G. Ferrere, *I simboli in rapporto alla storia e filosofia del diritto, alla psicologia e alla sociologia*, Torino, 1893.

R. Dehmel, *Natur, Symbol und Kunst. Ein Beitrag zur reinlichen Scheidung der Begriffe*.— «*Die Neue Rundschau*», 1908, S. 1435—1422.

F. Riklin, *Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen*, Wien, 1908.

C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, Leipzig, 1912; Wien, 1925.

H. Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Wien, 1914; Darmstadt, 1969.

C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und der Unbewussten*, Zürich, 1928, 5. Aufl., 1950.

F. Weinhandl, *Über das aufschliessende Symbol*.— «*Sonderhefte der Deutschen Philosophischen Gesellschaft*», 6/1929.

L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 4 Bände, Leipzig, 1929—1933.

C. G. Jung, *Über den Archetypus*.— «*Zentralblatt für Psychotherapie*», 9/1936.

A. Bertholet, *Dynamismus und Personalismus in der Seelenauffassung*, Tübingen, 1930.

R. Hinks, *Myth and allegory in ancient art*, London, 1939.

K. W. Bash, *Gestalt, Symbol und Archetypus. Über einige Beziehungen zwischen Gestalt- und Tiefenpsychologie*.— «*Schweizerische Zeitschrift für Psychologie*», V/1946.

- L. Ziegler*, *Überlieferung, Ritus, Mythos, Doxa*, München, 1948.
- C. G. Jung*, *Symbolik des Geistes. Studien über psychische Phänomene*, Zürich, 1948.
- E. Lehner*, *Symbols, signs and signets*, Cleveland, 1950.
- Hugo von Hofmannsthal*, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I*, Frankfurt, 1950 (на стр. 191 говорится о моменте переживания символа как о некоем редкостном вибрирующем состоянии, в котором символ «приходит к нам, проходит через нас в ливне, молнии и буре», как о «внезапном молниеносном озарении, в котором мы на короткое мгновение угадываем великую взаимосвязь мира, с трепетом ощущаем присутствие идеи).
- A. Helm*, *Symbole. Profane Sinnbilder, Embleme und Allegorien*, München, 1952.
- A. Pagliaro*, *Il segno vivente. Saggio sulla lingua ed altri simboli*, Napoli, 1952.
- M. Bodkin*, *Studies of type-images in poetry, religion and philosophy*, London, 1951.
- H. M. Raphaelian*, *The hidden language of symbols*, New York, 1953.
- E. Frühmann*, *Archetypus und auslösendes Schema als Determinanten des Verhaltens.*—«Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie», 2/1954.
- E. H. Gombrich*, *Symbols and values.*—«XIII. Symposium of the conference on science, philosophy and religion», 1954.
- A. Godin*, *La fonction symbolique.*—«Lumen vitae», 10/1955, p. 297—310.
- E. Masure*, *Le signe. Le passage du visible à l'invisible psychologie. Histoire. Mystère. Le geste. L'outil. Le rite. Le miracle*, Paris, 1954.
- F. Seifert*, *Tiefenpsychologie. Die Entwicklung der Lehre vom Unbewussten*, Düsseldorf, 1955.
- E. Przywara*, *Bild, Gleichnis, Symbol, Mythos, Mysterium, Logos.*—«Archivio di filosofia», 1956.
- E. Przywara*, *Mensch, Welt, Gott, Symbol.*—«Archivio di filosofia», 1958.
- A. Hauser*, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958 (стр. 49: «Символ есть в сущности сверхдетерминированный образ, действие которого покоится на разнообразии и на явно данной неисчерпаемости элементов его содержания. Символ есть форма непрямого изображения. Он никогда не называет вещь ее собственным именем, он стремится завуалировать известные стороны предмета, в то время как другие стороны его он раскрывает. Символизируемый мотив выступает постоянно в новой связи: прежде всего в мыслительной связи, то рациональной, то иррациональной; затем в частично осознанной, частично неосознанной ассоциации идей и, наконец, в разного рода лично-переживаемых связях, которые одному и тому же личному опыту придают каждый раз различный смысл. Один и тот же символ может означать для автора нечто иное, чем для читателя, и для одного читателя нечто иное, чем для другого. Из всего этого следует, что символ не коренится в одной и той же прослойке духа, и не может двигаться только в одной плоскости душевной жизни; он должен, скорее, быть сверхдетерминированным и иметь отчасти такое происхождение, которого не осознают ни художник, ни его публика»).
- K. Burke*, *Myth, poetry and philosophy.*—«Journal of American folklore», 73/1960, p. 283—306.

- Fr. David Kan Bosch*, Selected studies in Indonesian archaeology, The Hague, 1961.
- N. Eliade*, Mythen, Träume und Mysterien, Salzburg, 1961.
- G. Dorfles*, Simbolo, comunicazione, consumo, Torino, 1962.
- A. Köberle*, Der magische Weltaspekt.—«Symbolon», Jahrbuch für Symbolforschung, Bd 3, Basel — Stuttgart, 1962, S. 39—45.
- Ph. Wolf-Windegg*, Symbol und Schweigen.—«Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung», Bd 3, Basel — Stuttgart, 1962, S. 77—88.
- E. Frenzel*, Stoff- Motiv- und Symbolforschung, Stuttgart, 1963.
- 1966.
- M. Becker*, Bild — Symbol — Glaube, Essen, 1965.
- S. Kreidler*, Symbolforschung und Symbolfassung. Eine experimentale psychologische Untersuchung, München, 1965.
- J. Arapura*, Die Wiederentdeckung des Symbols.—«Indische Beiträge zur Theologie der Gegenwart», hrsg. von H. Bürkle, Stuttgart, 1966, S. 125—151.
- A. Rigaud*, L'Ere du Symbole.—«Vie et langage», 1966, p. 175—180.
- C. G. Jung*, L'homme et ses symboles. Conçu et réalisé. Introduction de J. Freemann, 1964.
- P. Wyczyński*, Poésie et symbole, Montréal, 1965.
- D. Forstner*, Die Welt der Symbole, 2. Aufl., Innsbruck, 1967 (здесь сопоставление самых разнообразных символов).
- K. Kerényi*, Auf den Spuren des Mythos, München, 1967.
- G. Kranz*, Die Legende als symbolische Form.—«Wirkendes Wort», 17, 1967, S. 385—392.
- H. J. Helle*, Symbolbegriff und Handlungstheorie.—«Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie», Jahrgang 20, 1968, H. 1., S. 17—37.
- C. G. Jung, M.-Z. Franz*, Der Mensch und seine Symbole, Olten, 1968.
- O. Spengler*, Urfragen (Essere umano e destino), Milano, 1972 (эти «первовопросы» параллельны первословам, первосимволам и первофеноменам у Гёте).
- G. Kranz*, Ernst Jüngers symbolische Weltschau, Düsseldorf, 1968 (символическое рассмотрение весьма многочисленных элементов мифоздания).
- H. J. Helle*, Soziologie und Symbol. Ein Beitrag zur Handlungstheorie und zur Theorie der sozialen Wandel, Köln — Opladen, 1969.
- S. Panunzio*, Contemplazione e Simbolo.—«Dialoghi, Rivista Bimestrale di letteratura, arti, scienze», XVII, 1969, p. 309—327. XVIII, 1970, p. 42—57.
- Le Symbole, carrefour interdisciplinaire, Montréal, 1969 (функции символа в различных областях науки, литературы и жизни).

§ 3

ИСТОРИЯ ПОНЯТИЯ СИМВОЛА

- A. Ф. Лосев*, Античный космос и современная наука, М., 1927 (passim).
- A. Ф. Лосев*, Очерки античного символизма и мифологии, т. 1, М., 1930 (passim).
- A. А. Тахо-Годи*, Термин «символ» в древнегреческой литературе.—«Вопросы классической филологии», 7, М., 1977.

- J. Boschius*, *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem*, Augsburg und Dillingen, 1701, Graz, 1972.
- F. Portal*, *Les couleurs symboliques dans l'antiquité le Moyen-âge et les temps modernes*, Paris, 1857.
- J. Volkelt*, *Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik*, Jena, 1876.
- G. Ferrero*, *I simboli in rapporto alla storia e filosofia del diritto*, Torino, 1895.
- M. Schlesinger*, *Geschichte des Symbols*, Berlin, 1912 (имеется перепечатка — Hildesheim, 1967)
- L. Volkmann*, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblemik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, 1923; Nieuwkoop, 1969.
- C. A. Bernouilli*, *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol*, Basel, 1924.
- W. Müri*, *Symbolon. Wort- und Sachgeschichtliche Studie*, Bern, 1931.
- R. Pernoud*, *Le symbole du Moyen-âge à notre temps.*— «Maison-Dieu», 22/1950, p. 7—18.
- W. Baatz*, *Zur Wort- und Bedeutungsgeschichte von Symbol.*— «Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie», 1955.
- H. Corbin*, *Le symbolisme dans les récits visionnaires d'Avicenne.*— «Syntheses», 10/1955, p. 462—482.
- H. Loof*, *Der symbolbegriff in der neueren Religionsphilosophie und Theologie.*— «Kant-Studien», Erghft, zu Bd 69, 1955.
- György Nador*, *Zur Entwicklungsgeschichte der rationalistischen Terminologie.*— «Filológiai Közlöny», 1961, p. 132—139.
- Jan de Vries*, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Freiburg, 1961.
- T. Burckhardt*, *Die Lehre vom Symboln den grossen Überlieferungen des Ostens und des Westens.*— «Symbolon», Jahrbuch für Symbolforschung, Bd 3, Basel — Stuttgart, 1962, S. 9—17.
- B. A. Sørensen*, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen, 1963.
- D. Starr*, *Über den Begriff des Symbols in der deutschen Klassik und Romantik unter besonderer Berücksichtigung von Friedrich Schlegel*, Reutlingen, 1964.
- M. Vereno*, *Tradition und Symbol. Die Bedeutung altüberlieferter Weisheit für den modernen Menschen.*— «Symbolon», Jahrbuch für Symbolforschung, Bd 5, Basel — Stuttgart, 1966, S. 9—24.
- K. Kérényi*, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Darmstadt, 1967.
- H. Homann*, *Prolegomena zu einer Geschichte der Emblemik.*— «Colloquia Germanica», 1968, S. 244—257.
- J. Christiansen*, *Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philon von Alexandrien*, Tübingen, 1969.
- L. von Eltz-Hoffmann*, *Das Symbol im Bewusstsein des modernen Menschen.*— «Wege und Menschen. Monatschrift für Arzt und Seelsorger, Erzieher, Psychologen und soziale Berufe», 22, 1970, S. 327—334.
- P. Fingesten*, *The Eclipse of Symbolism*, Columbia, 1970.
- D. Sulzer*, *Zu einer Geschichte der Emblemtheorien.*— «Euphorion», 64, 1970, S. 23—50.
- F. Vonessen*, *Der Symbolbegriff im griechischen Denken.*— «Bibliographie sur Symbolik, Ikonographie und Mythologie», 3. Jahrg., 1970, S. 5—10.

M. Grotjahn, *The Voice of the Symbol*, Los Angeles, 1971 (разное значение символа для отдельных исторических эпох и в жизни личности).

H. Holger, *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts*, Utrecht, 1971.

M. Vereno, *Östliche Metaphysik und die Erneuerung des Symboldenkens im Abendland*.—«Symbolon», 4. Jahrg., 1971, S. 5—12.

J. E. Doherty, *Sein, Mensch und Symbol. Heidegger und die Auseinandersetzung mit dem neukantianischen Symbolbegriff*, Bonn, 1972.

E. Sauser, *Die Bedeutung des Symbolbegriffes für die christliche Ikonographie*.—«Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie», 5. Jahrg., 1972, S. 5—10.

§ 4

СИМВОЛЫ В ИСКУССТВЕ (КРОМЕ ЛИТЕРАТУРЫ И МУЗЫКИ)

1. Теоретические вопросы

Стефаниил, *Нимб и лучезарный венец в произведениях древнего искусства*, Спб., 1863.

Вяч. Иванов, *Символика эстетических начал*.—«По звездам», Спб., 1909, стр. 21—32.

Вяч. Иванов, *О границах искусства*.—«Труды и дни», 1914, тетр. 7, стр. 81—106; сб. «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические», М., 1916, стр. 187—232.

А. П. Голубцов, *Из чтений по церковной археологии и литургике, Сергиев Посад, 1918, ч. I (Археология. Здесь см. стр. 100—123 об отношении христиан первых веков к искусству вообще и к живописи в частности)*.

В. Н. Лазарев, *Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство*, М., 1922.

П. А. Флоренский, *Храмовое действо как синтез искусств*.—«Маковец», 1922, № 1, стр. 28—32.

О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I. *Образ и действительность*, М.—Пг., 1923 (стр. 258—268, символика красок, желтый и красный цвет фрески — краски переднего плана, голубой и зеленый — краски пространства в европейской живописи, передающие перспективу глубины, золотой фон арабской и византийской мозаики — символ потустороннего, коричневый тон у Рембрандта — самый «нереальный» цвет, отсутствующий даже в радуге).

А. Ф. Лосев, *Диалектика художественной формы*, М., 1927.

Г.-В.-Ф. Гегель, *Эстетика*, т. II, М., 1968, стр. 13—138.

Ю. Дмитриев, *Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси*.—«ТОДРЛ», т. IX, М.—Л., 1953, стр. 97—116.

Э. Ильинский, *О «специфике» искусства*.—«Искусство и коммунистическое воспитание», М., 1960.

И. Ильин, *О художественном чувстве*.—«Искусство», 1964, № 7, стр. 25—29.

А. Ф. Лосев, *Художественные каноны как проблема стиля*.—«Вопросы эстетики», 1964, № 6, стр. 351—399.

Ф.-В.-И. Шеллинг, *Философия искусства*, М., 1966, стр. 106—111.

Ю. М. Лотман, *Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»*.—«Учен. записки Тартуск. гос. ун-та. Труды по знаковым системам», III, 1967, стр. 130—145.

- П. А. Флоренский*, Обратная перспектива.— «Учен. записки Тартуск. гос. ун-та. Труды по знаковым системам», III, 1967, стр. 381—400. (Исторические наблюдения. Теоретические посылки).
- П. А. Флоренский*, Органопроекция.— «Декоративное искусство», 1969, № 145, стр. 39—42.
- Э. В. Леонтьева*, Искусство и реальность, Л., 1972 (развивается, особенно на стр. 218—229, учение о «художественной правде», близкой к реалистическому символизму почти всеми своими основными категориями, понимаемыми к тому же диалектически и марксистско-ленински).
- О. С. Семенов*, Категория времени в модернистской западной живописи.— «О современной буржуазной эстетике». Сб. статей, вып. 3, М., 1972, стр. 309—367.
- Семиотика и искусствометрия, М., 1972 (стр. 25—81— культура как система; стр. 82—249 — искусство и моделирование; стр. 250—325 — исследование эстетического восприятия).
- А. Ф. Лосев*, О понятии художественного канона.— «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки», М., 1973, стр. 6—15.
- И. А. Чернов*, Опыт типологической интерпретации барокко.— «Тартуск. гос. ун-т. Сборник статей по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1973, стр. 90—104 (расширенное понимание барокко).
- Е. Я. Басин*, Семантическая философия искусства (Критический анализ), М., 1973 (в разделе «Искусство и символ», стр. 34—94, дается критика символических учений неокантианства у Кассирера, неореализма у Уайтхеда и феноменологической концепции Лангер).
- J. Volkelt*, Der Symbolbegriff in der neusten Ästhetik, Iena, 1876.
- H. Bahr*, Die Überwindung des Naturalismus, Dresden — Leipzig, 1891.
- G. Rehlender*, Allerlei Sinnbilder. Hundert Entwürfe, Symbole, Allegorien, Vignetten usw. Ein Formenschatz für Architekten, Bildhauer, Modelleure, Berlin, 1892.
- V. Rott*, Kunst und Mystik.— «Atelier», 1892, № 57;
- B. Rüttenauer*, Symbolische Kunst, Strassburg, 1900.
- E. Tormo*, El simbolismo en el arte, Madrid, 1902.
- R. Wernae*, Das ästhetische Symbol.— «Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», 1906.
- O. Kohnstamm*, Kunst als Ausdruckstätigkeit, München, 1907.
- R. Dehmel*, Natur, Symbol und Kunst. Ein Beitrag zur reinlichen Scheidung der Begriffe.— «Die Neue Rundschau», 1908, S. 1435—1442.
- E. E. Goldsmith*, Sacred symbols in art, New York, 1912.
- Kandinsky*, Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, München, 1912.
- R. Muther*, Symbolische Kunst.— «Aufsätze über bildene Kunst», Bd 3, Berlin, 1914.
- K. Hildebrand*, Wagner und Nietzsche im Kampf gegen das 19. Jahrhundert, Berlin, 1924.
- E. Panofsky*, Die Perspektive als symbolische Form.— «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1924/1925.
- E. Panofsky*, Der gefesselte Eros.— «Oud Holland», 12, 1933, S. 193—217.
- A. Marinus*, Les symboles dans les arts populaires et leur importance sociologique.— «Extrait du Folklor Brabançon», Bruxelles, 1937.

- R. Steiner*, Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse, Dornach, 1938.
- P. Valéry*, Existence du Symbolisme, Maastricht, 1939.
- U. Christoffel*, Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts, Zürich, 1948.
- J. Emminghaus*, Die westfälischen Hungertücher aus nachmittelalterlicher Zeit und ihre liturgische Herkunft, Münster, 1949 (Dissert.).
- H. Sedlmayr*, Verlust der Mitte. Die bildene Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg, 1949, 7. Aufl., 1955.
- S. Wind*, The Eloquence of Symbol.—«Burlington Magazine», Dez. 1950.
- K. Cornell*, The Symbolist Movement.—«Yale Romanic Studies», II, New Haven, 1951.
- D. Grey*, Subjectivity and the aesthetic use of symbols.—«Australasian Journal of Philosophy», 29/1951, p. 164—174.
- H. Lützel*, Sinn und Formen religiöser Kunst.—«Salculum» 3/1952, p. 277—318.
- P. P. Régamey*, L'art sacré au XX^e siècle, Paris, 1952.
- W. Kayser*, Der europäische Symbolismus.—«Duitse Kronick», 1953.
- W. Sas-Zaloziecky*, Bild und Sinnbild in der Kunst, Salzburg, 1953.
- R. N. Wilson*, Aesthetic symbolism.—«American Image», 12/1955, p. 275—292.
- A. M. Cocagnac*, Le jugement dernier dans l'art, Paris, 1955.
- M. Naumurg*, *L. Damm*, Symbolik im Kunstschaffen einst und heute.—«Bauwelt» 47/1956, S. 795—797, 1012—1015 und 48/1957, S. 100—103, 344—346, 540.
- E. Grassi*, Kunst und Mythes, Hamburg, 1957.
- H. Sedlmayr*, Idee eines Kritischen Symbolik.—«Archivio di Filosofia», 1958, fasc. 2—3, p. 75—82.
- H. Demisch*, Vision und Mythos in der modernen Kunst, Stuttgart, 1959.
- P. H. Feist*, Vom Nutzen des Symbols in der realistischen Kunst.—«Bildende Kunst», 1959, S. 153—158.
- R. Guardini*, L'immagine sacra e il Dio invisibile.—«Rivista di estetica», 6/1961, p. 5—20.
- C. R. Hausmann*, Art and symbol.—«Review of metaphysics», 15/1961, p. 256—270.
- A. Chastel*, Art et humanisme. Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris, 1961.
- Ph. Minguet*, L'oeuvre d'art comme forme symbolique.—«Revue philologique», 86/1961, p. 307—318.
- H. Read*, Formen des Unbekannten, Zürich, 1963.
- S. Giedion*, Die Entstehung der Kunst. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel, Köln, 1964.
- E. Dejaifve*, Les saintes icônes, Chevotogne, 1965.
- H. H. Hofstätter*, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln, 1965.
- E. H. Gombrich*, Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung.—«Probleme der Kunstwissenschaft», hrsg. von M. Bauer, Berlin, 1966, S. 10—38.
- P. Fingesten*, Kunstmotive als Symbole des Lebens und der Gesellschaft.—«Antaios», 7/1966, S. 291—304.
- J. Bialostocki*, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden, 1966.

R. Biedrzycki, Der Garten des Lüste. Die Bildwelt des Hieronymus Bosch, Feldafing, 1966.

W. A. Coupe, The German illustrated broadsheet in the seventeenth century. Historical and iconographical studies.—«Bibliotheca Bibliographica Aureliana», XVII, XX, 2 vol., Baden-Baden, 1966; 1967.

C. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. I. Inkarnation—Kindheit—Taufe—Versuchung—Wirken und Wunder Christi, Gütersloh, 1966.

E. Börsch-Supan, Garten—Landschafts und Paradiesmotive im Innenraum. Eine Ikonographische Untersuchung, Berlin, 1967.

W. S. Heckscher, The genesis of iconology.—«Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes», III, Berlin, 1967, S. 239—262.

K. Raine, Defending ancient springs. Essays, Oxford, 1967 (символ и миф трактуются как источники всякого творчества).

J. Gallego, Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siecle d'Or, Paris, 1968.

N. Goodman, Languages of art. An approach to a theory of symbols, New York, 1968; Oxford, 1969.

The sacred and profane in symbolist art. Org. by L. Carluccio. Art Gallery of Ontario, Toronto, 1969.

E. H. Gombrich, L'art et l'étude des symboles.—«L'information d'histoire de l'art. 15-e année», 1970, 4, p. 151—168.

M. Lurker, Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur.—«Studien zur deutschen Kunstgeschichte», Bd 314.

G. Ferguson, Fourteenth century mural painting and its symbolism (w. v.).

C. F. Reillechner, Beiträge zur kirchlichen Bilderkunde mit besonderem Bezug auf die Klöster des Benediktiner und Zisterzienserordens sowie deren Heiligen.—«Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige», Bd 38—40.

2. Народное искусство (литература на русском языке)

В. Стасов, Дуга и пряничный конек.—«Русская старина», 1877, IV.

Д. И. Успенский, Народные верования в церковной живописи, М., 1906.

Н. М. Щеголов, Русская крестьянская живопись, М.—Пг., 1923.

Г. Малицкий, Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства, Казань, 1923.

А. Некрасов, Русское народное искусство, М., 1924.

В. Воронов, Крестьянское искусство, М., 1924.

Е. Клетнова, Символика народных украс Смоленского края.—«Труды Смоленского гос. музея», вып. I, Смоленск, 1924.

Л. Динцес, Русская глиняная игрушка, М.—Л., 1936.

Л. А. Динцес, Древние черты в русском народном искусстве.—Сб. «История культуры Древней Руси», т. II, М., 1951.

Б. А. Рыбаков, Искусство древних славян.—«История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 70—79.

С. К. Жегалова, Русская деревянная резьба XIX века. Украшения крестьянских изб Верхнего Поволжья, М., 1957.

В. П. Даркевич, Символы небесных светил в орнаментике Древней Руси.—«Советская археология», 1960, № 4, стр. 56—67.

А. Б. Салгыков, Проблема образа в прикладном искусстве.—

А. Б. Салтыков, Избранные труды, М., 1962, стр. 43—72 (стр. 62—65 — об отграничении символа от эмблемы и аллегории).

А. А. Тудоровский, О гипотезе магического происхождения искусства.— «Вопросы философии», 1963, № 9.

И. К. Амбров, О символике русской крестьянской вышивки архангельского типа.— «Советская археология», 1965, № 1.

В. М. Василенко, О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII—XIX веков.— «Русское искусство XVIII — первой половины XIX века», М., 1971.

О. В. Круглова, Древняя символика в произведениях народного искусства Ярославской области.— «Советская археология», 1971, стр. 264—269.

П. Г. Богатырев, Вопросы теории народного творчества, М., 1971 («Магические действия, обряды и верования Закарпатья», «Народный театр чехов и славян» и др. статьи).

§ 5

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И НЕКОТОРЫЕ ЕГО КРИТИКИ

Н. И. Надеждин, De origine natura et fatis poëseos quae Romantica audit, М., 1830; Русский перевод в кн.: *Н. И. Надеждин*, Литературная критика. Эстетика, М., 1972, стр. 124—253.

Н. К. Михайловский, Еще о декадентах, символистах и о магах.— «Русская мысль», 1893, № 4, отд. 16.

Влад. С. Соловьев, Русские символисты.— «Вестник Европы», 1895, № 1, 10 (перепечатано в Собр. соч., изд. 2, т. 7, Спб., без года).

Баженев, Символизм и декаденты. Психиатрический этюд, М., 1899.

А. Волынский, Борьба за идеализм, Спб., 1900.

Вяч. И. Иванов, Две стихии в современном символизме.— Сб. «По звездам», Спб., 1909, стр. 247—308.

Г. Чулков, Покрывало Изиды, М., 1909.

Эллис, Русские символисты, М., 1910.

А. Белый, Символизм. Книга статей, М., 1910.

А. Белый, Луг зеленый, М., 1910.

Н. Бердяев, Духовный кризис интеллигенции, Спб., 1910.

А. Белый, Арабески, М., 1911.

В. В. Розанов, Темный лик. Метафизика христианства, Спб., 1911.

В. В. Розанов, Люди лунного света, Спб., 1911; 1913.

В. Брюсов, Далекие и близкие, М., 1912.

А. Белый, Символизм.— «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 10—24.

Вяч. И. Иванов, Мысли о символизме.— «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 3—10. (перепечатано в сб. Вяч. И. Иванова «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические», М., 1916).

А. Белый, О символизме.— «Труды и дни», 1912, № 2, стр. 1—4.

Вяч. И. Иванов и *А. Белый*, Орфей.— «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 60—69.

Ю. Верховский, О символизме Боратынского.— «Труды и дни», 1912, № 3, стр. 1—9.

А. А. Измайлов, Пестрые знамена, Спб., 1913.

- Л. Гуревич*, Немецкий романтизм и символизм нашего времени.— «Русская мысль», 1914, № 4.
- Эллис, Vigilemus*, М., 1914, стр. 53—55, 56—59.
- Ф. Сологуб*, О символизме.— «Заветы», 1914, № 2.
- Г. И. Чулков*, О символизме.— «Заветы», 1914, № 2.
- К. Бальмонт*, Поэзия как волшебство, М., 1915.
- А. Белый*, Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности, М., 1917.
- Р. Иванов-Разумник*, От «декадентства» к «символизму». — «История русской общественной мысли», изд. 5, т. 8, Пг., 1918.
- А. А. Блок*, О символизме, Пг., 1921.
- П. А. Флоренский*, Храмовое действо как синтез искусств.— «Маковец», 1922, № 1, стр. 28—32.
- П. А. Флоренский*, Небесное знамение.— «Маковец», 1922, № 2, стр. 14—16.
- А. Белый*, О смысле познания, Пб., 1922.
- А. Белый*, Поэзия слова, Пб., 1922.
- М. Шагинян*, Литературный дневник, Спб., 1922.
- А. В. Луначарский*, История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах, М., 1924 (перепечатано в Собр. соч., т. 4, М., 1964, стр. 335—355).
- Н. К. Гудзий*, Из истории раннего русского символизма.— «Искусство», 1927, № 4.
- А. Белый*, Ритм как диалектика и «Медный всадник», М., 1929.
- А. Белый*, Мастерство Гоголя, М.— Л., 1934.
- В. Ф. Асмус*, Философия и эстетика русского символизма.— «Литературное наследство», М., 1937, № 27/28, стр. 1—53 (перепечатано в сб. того же автора «Вопросы теории и истории эстетики», М., 1968, стр. 531—608).
- П. Громов*, А. Блок, его предшественники и современники М.— Л., 1966.
- Б. В. Михайловский*, Из истории русского символизма.— *Б. В. Михайловский*, Избранные статьи о литературе и искусстве, М., 1969.
- Л. Долгополов*, Поэзия русского символизма.— «История русской поэзии», т. 2, Л., 1969.
- И. Машбиц-Веров*, Русский символизм и путь Александра Блока, Куйбышев, 1969.
- А. Поляков*, Символизм.— «Философская энциклопедия», т. 5, 1970, стб. 11—12.
- Г. В. Манторов*, Философские основы русского символизма.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», 1970, № 372.
- В. В. Сергеев*, Некоторые вопросы гносеологии русского символизма.— Сб. «Романтизм в художественной литературе», Изд-во Казанского ун-та, 1972.
- А. Л. Казин*, Гносеологическое обоснование символа Андреем Белым.— «Вопросы философии и социологии», вып. III, Изд-во ЛГУ, 1971, стр. 71—75.
- Статья «Символизм». — «Краткая литературная энциклопедия», т. 6, М., 1971, стб. 831—840.
- Р. В. Дуганов*, «Краткое искусство поэзии» Хлебникова.— «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», т. 33, 1974, № 5, стр. 418—427 (космически-символическое толкование одного стихотворения Хлебникова).

СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

1. Словари, относящиеся к мифологии

П. А. Флоренский, Symbolarium.— «Ученые записки Тартуск. гос. ун-та. Труды по знаковым системам», V, Тарту, 1971, стр. 521—527 (грандиозная программа «Словаря символов», намеченная автором в 1923 г. и оставшаяся неосуществленной).

Ch. Daubuz, Symbolical dictionary, London, 1842.

F. Nork, Etymologisch-symbolisch-mythologisches Realwörterbuch, 4 Bände, Stuttgart, 1843—1845.

J. Corblet, Vocabulaires des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne, Paris, 1887.

P. S. Liebmann, Kleines Handwörterbuch der christlichen Symbolik. Ein Hilfsbüchlein zum Verständnis der wichtigsten Sinnbilder der Heiligen Schrift, im Dogma und im Kultus, Leipzig, 1892.

M. P. Verneuil, Dictionnaire des symboles, emblemes et attributs, Paris, 1898.

G. Ronchetti, Dizionario illustrato dei simboli, Milano, 1922.

M. E. Tabor, The saints in art with their attributes and symbols, alphabetically arranged, London, 1924.

G. Lanoë-Villène, Le livre des symboles. Dictionnaire de symbolique et de mythologie, 1—6, Paris, 1927 seq.

Les Bénédictines (de Saint Louis du Temple, Paris), Dictionnaire du symbolisme, Paris, 1934.

Eug. Broulers, Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles, Turnhout, 1950.

G. de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane 1450—1600. Dictionnaire d'un langage perdu, Genève, 1958.

G. Jobs, Dictionary of mythology, folklore and symbols, 2 vols, New York, 1961—1962.

J. E. Cirlot, A dictionary of symbols. Translated from the spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read, London, 1962.

G. Cairo, Dizionario ragionato dei simboli, Bologna, 1967.

O. Beigbeder, Lexique des symboles, Paris, 1969.

Dictionnaire des symboles, sous la direction de J. Chevalier, Paris, 1969.

J. Chevalier, A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Realisation M. Berlewé I (A—Che), II (Che—G), Paris, 1973. III (H—Pie), IV (Pie—Z), 1974.

G. Heinz-Moor, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf, 1971.

K. J. A. Perez, Diccionario de Simbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresion figurada, Madrid, 1971.

E. Urech, Dictionnaire des symboles chrétiens, Neuchâtel, 1972.

M. Lurker, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München, 1973.

2. Вспомогательные словари
(мифология и религия)

М. В. Корш, Краткий словарь мифологии и древностей. Древние боги, герои, государственные люди, поэты, философы, художники древности, древние страны и главнейшие города древности, СПб., 1911.

M. H. Ботвинник, M. A. Коган, M. B. Рабинович, B. П. Селецкий, Мифологический словарь, Л., 1959; 1961; 1965.

W. H. Roscher, Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie, 6 Bände, Leipzig — Berlin, 1884—1937. Supplement, 1893, 1902, 1921 (перепечатка I—VII Bd, Hildesheim 1965).

J. Dowson, Dictionary of Hindu mythology, London, 1903.

J. Cinti, Dizionario mitologico, Milano, 1935.

M. Leach (Editor), Standard dictionary of folklore, mythology and legend, 2 vols, York, 1949/50.

Reallexicon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Hrsg. von Theodor Klausner, Stuttgart, 1950 sq.

P. Grimal, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, 1951.

H. Hunger, Lexicon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, Wien, 1953; 4. Auflage, 1955; 5. Auflage, 1959; Reinbek, 1974.

V. Tocci, Dizionario di mitologie, Milano, 1954.

H.-W. Haussig, [Herausgeber], Wörterbuch der Mythologie. I. Abteilung: Die Mythologie der alten Kulturvölker. Geplante II. Abteilung: Die Mythologie der Naturvölker, Stuttgart, 1961 sqq.

C. de Plancy et J. A. Simon, Dictionary of demonology, ed. and transl. by Wade Baskin, London, 1965.

G. J. M. Bartelink, Mythologisch woordenboek, Utrecht, 1969.

Dto — Lexicon der Antike. Abt. II: Religion. Mythologie, I—II, München, 1970.

3. Вспомогательные словари (религия)

F. Ch. Oetinger, Biblisches und Emblematisches Wörterbuch, Nachdruck der Ausgabe, Stuttgart, 1776; Hildesheim, 1969.

J. Braun, Liturgische Handlexicon, 2. Auflage, Regensburg, 1924.

Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG). Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Hrsg. von Hermann Gunkel, 5 Bände, Tübingen, 1909—1913; 2. Auflage, 1926—1932; 3. Auflage, 1957 sq.

Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. von Michael Buchberger, 10 Bände, Freiburg, 1930—1938; 2. Auflage, Freiburg, 1957 sq.

A. Anwander, Wörterbuch der Religionen, Würzburg, 1948.

A. Bertholet, Wörterbuch der Religionen, Stuttgart, 1952.

F. König, Religionwissenschaftliches Wörterbuch. Die Grundbegriffe, Freiburg, 1956.

Lexicon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Hans Aurenhammer, Wien, 1959 sq.

G. Podhradsky, Lexicon der Liturgie. Ein Überblick für die Praxis, Innsbruck, 1962.

Encyclopedie de la Divination, préface par Gilbert Durand, Paris, 1965.

W. B. Fulghum, A dictionary of Biblical allusions in English literature, New York — London, 1965.

G. Davison, A Dictionary of Angels, New York — London, 1967.

H. Biedermann, Handlexikon der magischen Künste von der Spätantike bis zur 19. Jahrhundert, Graz, 1968 (с многочисленными иллюстрациями).

Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. Kirchbaum E., Bd I—V, Freiburg, 1968—1973.

O. Mandić, Leksikon judaizma i kršćanstva, Zagreb, 1969.

H. Biedermann, Handlexicon der magischen Künste von der spätantike bis zum 19. Jahrhundert, 2. Aufl., Graz, 1973.

4. Прочие вспомогательные словари

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Herausgegeben von Hans Bächtold-Stäubli, 9 Bände, Berlin, 1927—1942.

G. Testi, Dizionario di Alchemia e di Chimica antiquario, Roma, 1950.

E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart, 2 Aufl., 1963.

H. Masson, Dictionnaire initiatique, Paris, 1970.

A. Rabbow, Dto-Lexikon politischer Symbole A.-Z, München, 1970.

H. Daniel, Encyclopedia of Themes and Subjects in Painting, London, 1971.

F. W. Doucet, Taschenlexicon der Sexualsymbole, 2. Aufl., München, 1971.

A. Mellor, Dictionnaire de la franc-maçonnerie et des francs-maçons, Paris, 1971.

S. and R. Bernen, Myth Religion in European Painting, 1270—1700, New York, 1973 (изложение дается в словарной форме).

H. Gottschalk, Lexikon der Mythologie der europäischen Völker. Götter, Mythen, Kulte und Symbole, Heroen und Sagengestalten der Mythen, Berlin, 1973.

§ 7

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ И НЕПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Archiv für Religionswissenschaft, Leipzig, 1898—1941.

History of religions (Chicago), 1961 сл.

Numen. International review for the history of religions (Leiden), 954 сл.

The review of religions (New York).

Revue de l'histoire des religions (Paris), 1880 сл.

Studi e materiali di storia della religione (Roma), 1925 сл.

Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte (Leiden), 1948 сл.

Archiv für Liturgiewissenschaft (Regensburg).

Jahrbuch für Antike und Christentum (Münster i. W.).

Römische Quartalschrift; Zeitschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte (Freiburg), 1972.

Liturgische Jahrbuch (München), 1951 сл.

Worship; concerned with the problems of liturgical renewal. The liturgical press, St. Johns Abbey (Collegeville, Minnes.), 1926 сл.

Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft (Berlin), 1881 сл.

Zeitschrift für katholische Theologie (Innsbruck), 1877 сл.

Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche (Berlin), 1904 сл.

Die Christliche Kunst, (München).

Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft (München), 1947 сл.

Revue de l'art chrétien, (Lille), 1857—1914.

Zeitschrift für christliche Kunst (Düsseldorf).

Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung, hrsg. von J. Schwabe; Bd 1—VII, Basel—Stuttgart, 1960—1971. Neue Folge, hrsg. von E. Th. Reimhold, Bd 1, Köln, 1972.

Cahiers internationaux de symbolisme, 1963—1969.

Traza y Baza, Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura, Palma de Mallorca, 1972 сл.

§ 8

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ УКАЗАТЕЛИ

Bibliographie zu Kunst und Kunstgeschichte. Veröffentlichungen im Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik 1945—1953. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Karl Marx Universität, Leipzig, 1956.

Bibliographie de la philosophie. Ed. Bureau de l'Institut international de Collaboration Philosophique, 1937—1951, Paris, 1937—1954.

Répertoire général des sciences religieuses. Bibliographie du Centre d'Études Saint-Louis de Franse, Année 1953—1958, Colmar—Paris, 1959—1967.

C. Clemen, Religionsgeschichtlich Bibliographie im Anschluss an das Archiv für Religionswissenschaft, Leipzig und Berlin, 1917.

J. C. Th. Graesse, Bibliotheca magica et pneumatica oder wissenschaftlich geordnete Bibliographie des Aberglaubens, Hildesheim, 1960 (Neudruck).

M. Praz, Studies in seventeenth-century imagery, vol. II. A bibliography of emblem books, London, 1947.

von Beit, Registerband zu «Symbolik des Märchens» und «Gegensatz und Erneuerung im Märchen», Bern, 1957.

M. Eliade, Die Religionen und das Heilige, Salzburg, 1954.

F. Hermann, Symbolik in den Religionen der Naturvölker, Stuttgart, 1961.

L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, vol. 1—3, Paris, 1955—1959.

H. Schmidt, Introductio in liturgiam occidentalem, Romae, 1960. Bibliographie zur antiken Bildersprache. Unter Leitung von V. Pöschl, bearb. von H. Gärtner und W. Heyke, Heidelberg, 1964.

M. Lurker, Bibliographie zur Symbolkunde, Bd I—III, Baden-Baden, 1964—1968.

Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie. Internationales Referateorgan, hrsg. von M. Lurker, Jahrgang 1—8, Baden-Baden, 1968—1975.

J. Landwerk, Emblem Books in the Low Countries 1554—1949. A Bibliography, Utrecht, 1970.

W. Shibles, Metaphor. An annotated bibliography and history, Whitewater-Wisc., 1971.

R. Yve-Plessis, Essay d'une Bibliographie française méthodique et raisonnée de la sorcellerie et de la possession démoniaque..., Nieuwkoop, 1971.

Les Sorcières. Catalogue de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1973.

БИБЛИОГРАФИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ПРОМЕТЕЮ

(приложение к стр. 226—297)

Ф. Г. Мищенко, Божество Прометей в трагедии Эсхила.— «Киевск. унв. известия», 1877, № 10, стр. 748—768.

Ф. Г. Мищенко, Миф о Прометее в трагедии Эсхила.— «Слово», 1879, № 2, стр. 199—216.

Г. К. Власов, Теогония Геспода и Прометей, Спб., 1897.

А. Н. Веселовский, Прометей в кавказских легендах и в мировой поэзии.— В кн. «Этюды и характеристики», т. II, изд. 4, М., 1912, стр. 113—118.

Д. Ф. Зелинский, Байрон.— В кн. «Из жизни идей», т. IV, вып. I, Пг., 1922, стр. 58—79.

А. В. Луначарский и *С. М. Соловьев*, Вступительные статьи к переводу трагедии Эсхила «Прометей прикованный», Л., 1927, стр. 3—49.

П. Лафарг, Миф о Прометее.— В кн.: *П. Лафарг*, Религия и капитал, М., 1937, стр. 145—169.

И. Нусинов, Вековые образы, М., 1937 (стр. 12—189— глава под названием «История образа Прометеев»).

А. И. Пиотровский, Трилогия о титане Прометее.— В кн.: *Эсхил*, Трагедии, пер. А. И. Пиотровского, М.—Л., 1937, стр. 169—176.

А. С. Ремезник, Мотив прометеизма в творчестве Т. Г. Шевченко.— «Ученые записки Харьковского университета», 1939, № 17, стр. 139—144.

Р. Братунь, Образ Прометеев в украинской литературе.— «Научные работы студентов Львовского ун-та им. И. Франко». Львов, 1948.

К. И. Козьменко, Кавказские легенды о прикованных богатырях и миф о Прометее у ранних греческих авторов.— «Кавказский сборник трудов Ставропольского пединститута», кн. 1, 1949, стр. 57—76.

И. Г. Шенгелия, Господ и проблема Прометеев.— «Сборник научных работ аспирантов Тбилисского гос. ун-та», кн. 1, 1950, стр. 241—251.

И. Г. Шенгелия, Древнейшие элементы мифа о Прометее, Тбилиси, 1950 (Тбилисский гос. ун-т). Дисс.

К. И. Козьменко, Образ Прометеев в художественной литературе, Ставрополь, 1951. Дисс.

М. И. Пичхадзе, К истории проблемы Прометеев (в античной филологии).— «Сообщения Академии наук Груз. ССР», т. 19, № 1, 1957, стр. 121—127.

Р. В. Кинжалов, Пандора (к мифу у Господа.— «Ежегодник Музея истории, религии и атеизма», вып. 2. М.—Л., 1958, стр. 252—260.

Е. М. Мелетинский, Предки Прометеев (культурный герой в мифе и эпосе).— «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 3, стр. 114—132.

М. И. Пичхадзе, «Прикованный Прометеев» Эсхила. Автореф. дисс., Тбилиси, 1959.

М. И. Пичхадзе, К истории проблемы Прометеев.— «Проблемы античной культуры», Тбилиси, 1975, стр. 517—528.

K. Holle, Die Prometheus Sage mit besonderer Berücksichtigung ihrer Bearbeitung durch Aeschylus, Berlin, 1879.

M. Driesmans, Die Prometheus-Dichtung.— «Literarisches Echo», 1908—1909, II.

J. Fränkel, Wandlungen des Prometheus, Bern, 1910.

W. Schmidt, Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus.— «Tübing. Beiträge zum Altertumswissenschaft», 1929, 9 (весьма тщательно филологически обоснованное неэсхипловское авторство «Скованного Прометеев», по поводу чего была большая полемика, о которой читатель может составить себе представление по: *W. Schmidt*

und O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur, Teil I, Bd III, München, 1970, S. 281, Anm. 2; очень важен также и анализ «Скованного Прометея», принадлежащий В. Шмиду в том же томе, стр. 281—308).

O. *Walzel*, Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe, 2. Auflage, 1932.

E. *Lankel-Euler*, Philosophische Deutung von Sündenfall und Prometheus-Mythos, Heidelberg, 1933.

Krapp, H. *Alexander*, Prométhée.— «Revue de l'Histoire des Religions», 1939, N° CXIX, p. 172—181.

K. *Kerényi*, Prometheus. Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz, Zürich, 1946.

L. *Sechan*, Le mythe de Prométhée, Paris, 1951.

L. *Awad*, The Theme of Prometheus in English and French Literature, Princeton, 1954, Dissert.

F. B. *Wahr*, Das Prometheusymbol bei Gerhart Hauptmann.— «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», Madison, 29.

K. *Reinhardt*, Prometheus.— «Eranos-Jahrbuch», N° XXV, 1956, S. 241—283.

O. *Raggio*, The Myth of Prometheus.— «Journal of the Warburg Instituts», N° XXI, 1958.

U. *Bianchi*, Prometheus, der titanische Trikster.— «Paideia», 1961, VII, N 8, S. 414—437.

A. E. *Jensen*, Prometheus- und Hainuwele-Mythologem. Eine Apologie.— «Antropos», 1963, N° 58, S. 145—186.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
--------------------	---

ГЛАВА I

Общая структурно-семантическая характеристика символа, или общая логика символа

1. Символ вещи и отражение вещи в сознании	36
2. Символ вещи и ее изображение	39
3. Символ вещи и ее выражение	42
4. Символ и знак (поэтически-поэтический акт)	46
5. Символ и сигнификативный акт	49
6. Символ и некоторые детальные моменты семантической области	53
7. Символ, знаковая природа символа, тождество и различие символа с его предметом	55
8. Общая структура символа, или символ как принцип конструирования, то есть порождающая модель	61
9. Сводка предыдущего	65

ГЛАВА II

От знака к символу

1. Внеструктурные теории	70
2. Структурные теории и подготовка к ним	75
3. Подготовка к диалектическим теориям	80
4. Предварительный положительный вывод из рассмотренных выше негативных теорий	86
5. Введение в аксиоматику теории знака и символа	89
6. Аксиомы общей информации. Вступительные замечания	93
7. Первичные аксиомы знаковой теории языка	95
8. Аксиомы общей информации в собственном смысле	96
9. Аксиомы отражения	103
10. Аксиомы специальной информации. Общая и специальная информатика	106
11. Знак и смысл знака	107
12. Аксиомы конструктивных элементов	110
13. Структура и модель	114

14. Контекст и значение	120
15. Символ	129
16. Заключение	130
17. Знак и символ	131

ГЛАВА III

Символ и соседние с ним структурно-семантические категории

1. Символ и аллегория	135
2. Символ и схематическое олицетворенно (персонификация)	139
3. Символ и художественный образ	142
4. Символ и эмблема	148
5. Символ и отвлеченно-диспаратная связь	149
6. Традиционное смешение понятий	150
7. Символ и метафора	153
8. Символ и тип	156
9. Символ и реалистический образ	162
10. Символ и натуралистическая копия	164
11. Символ и миф	166
12. Символ и понятие	176
13. Диалектически становящаяся картина всех сопоставленных выше структурно-семантических категорий	181

ГЛАВА IV

Типы символов

1. Научные символы	186
2. Философские символы	189
3. Художественные символы	190
4. Мифологические символы	191
5. Религиозные символы	191
6. Природа, общество и весь мир как царство символов	192
7. Человечески-выразительные символы	194
8. Идеологические и побудительные символы	195
9. Внешне-технический символ	196

ГЛАВА V

Диалектика символа и его познавательное значение

1. Диалектика символа	198
2. Познавательное значение символа	200

ГЛАВА VI

Многомерность символа в его системном отношении к логике жизни

1. Невозможность прямого гипостазирования диалектических категорий	204
2. Многомерность всякого реально-исторического символа	205
3. Античность (Гесиод и Платон)	205
4. Данте и Гёте	207
5. Тургенев и Некрасов	210
6. Л. Толстой	213

7. Достоевский	214
8. Верхарн	220
9. Горький	222

ГЛАВА VII

Историческая конкретность символа.

Мировой образ Прометея

1. Социально-историческая обусловленность символа	226
2. Прометей как всемирно-исторический символ цивилизации	226
3. Гесиод и Эсхил	229
4. Другие материалы периода греческой классики	234
5. Эллинизм	235
6. Античный неоплатонизм и другие позднейшие античные материалы	239
7. Римская литература	242
8. Кавказские Прометей	248
9. Боккаччо	251
10. Кальдерон	254
11. Вольтер	257
12. Шефтсбери и немецкий неоклассицизм	258
13. Август и Фридрих Шлегели, Гёте	261
14. Байрон и Шелли	266
15. Кинэ и Липинер	266
16. Менар, Леопарди. Другие критики Прометея	268
17. Русская досоветская поэзия	272
18. Советская поэзия	287
19. Заключение о Прометее	290
20. Прометей в других искусствах	292
21. Общественно-политическая символика	297

ГЛАВА VIII

Возможность и необходимость других методов анализа символик: при условии сохранения общих реалистических позиций

Приложение	313
Библиография	320

Лосев А. Ф.

Л 79 Проблема символа и реалистическое искусство.
М., «Искусство», 1976.

367 с.

Книга выдающегося советского философа и филолога А. Ф. Лосева посвящена анализу всей проблемы символа в целом — противоположности символа и аллегории, символа и художественного образа, символа и метафоры, символа и натуралистической копии, символа и мифа. А. Ф. Лосев дает теорию социально-исторической символики, иллюстрируя ее примерами, взятыми из художественной литературы. Книга снабжена обширным библиографическим аппаратом. Рассчитана как на специалистов в области философии и литературоведения, так и на широкий круг читателей.

10507-145

Л $\frac{10507-145}{825(01)-76}$ 1-76

7

ЛОСЕВ АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ

Проблема символа и реалистическое искусство

Редактор *Ю. Д. Кашкаров*

Мл. редактор *Г. Д. Белова*

Художник *Н. Д. Бисти*

Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*

Технический редактор *Н. С. Еремина*

Корректоры *А. А. Паранюшкина и Л. Я. Трофименко*

Сдано в набор 29/X-75 г. Подписано в печать 7/VII-76 г. А 09663. Формат издания 84×108¹/₂. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 19,32. Уч.-пед. л. 22,362. Изд. № 17418. Тираж 25 000 экз. Заказ 861. Цена 1р. 57 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109

1 р. 57 к.