**Символ и символическая реальность как основа поэтического мира Ф.И. Тютчева**

Давыдова О.

В различных областях и направлениях теоретического анализа символа существует масса толкований этой категории. Обильность толкований порождает полисемантичность и множество противоречивых суждений о символе, поскольку каждая область знания имеет в виду под символом что-то свое. Особенно актуальными являются проблемы изучения символа в эстетике и литературоведении и конкретизация характеристик художественного символа, его места и значения в произведении искусства, особенно искусства словесного.

Итак, что есть символ с точки зрения философии? Философская концепция символа представлена идеями А.Ф. Лосева и П.А. Флоренского.

Символ в философии есть предельное обобщение смысла вещи. Всякое философское понятие является смысловым зародышем символа, считает А.Ф. Лосев. Философское понятие потенциально является смысловым обобщением, которое может быть в свою очередь разложено на бесконечный ряд значений.

Принцип смыслопорождения заложен изначально в структуре символа: это «внутренне-внешнее выражение» вещи или явления, такое диалектическое двуединство, при котором только возможно нераздельное и неслиянное существование форм внутреннего и внешнего [1]. Через материальную и конкретную реальность являет себя реальность высшая, а символ представляет целостное единство одной и другой. Он особым образом сохраняет внутри предметного образа всю полноту бытия. В силу этого означаемое равнодостойно означающему, неразрывно и в то же время неотождествляемо с ним.

Важным источником философской концепции символа А.Ф. Лосева являются идеи П.А. Флоренского. С его точки зрения, символ есть проявление Божественной сути в земной человеческой жизни.

Суть концепции Флоренского в том, что символ открывает человеку Божественную, высшую реальность, первореальность. Она проявляется в каждой вещи и сквозь каждую просвечивает. Символ – это целостность вещи и высшей реальности: «В малейшей частности открывается целое, в его таинственной глубине, в его пленительном и радующем совершенстве» [2]. Для Флоренского символ – это протока к Богу в человеческой субъективности.

Символы в учении П. Флоренского играют роль механизма, созидающего мироздание, объясняют суть человеческого существа и его связи с мирозданием, являются способом и инструментом познания мировой реальности. Он видит символ как завершенное в себе произведение искусства.

В особую статью выделяется философско-герменевтический аспект толкования символа, представленный Г.-Г. Гадамером. Он предваряет изложение своего концепта символа обращением к древности. В Древней Греции символом назывался черепок, служивший знаком дружеских отношений. Расставаясь с гостем, хозяин разламывал черепок надвое и одну половинку отдавал. Таким образом, складывая две половинки посуды, могли узнать друг друга люди, связанные дружескими отношениями в прошлом, или – их потомки. Актуален в этом смысле, с точки зрения Г.-Г. Гадамера, и платоновский миф об андрогинах, он указывает на аналогию встречи родственных душ и восприятия прекрасного в искусстве.

Легенда гласит, что в наказание за посягательство на власть богов люди были разделены надвое. «С тех пор, – заключает Г.-Г. Гадамер, – человек, лишенный целостности жизни и бытия ищет свою половину» [3]. Гадамер называет это символом человека. «Символ же, познание символического смысла предполагает, что единичное, особенное предстает как осколок бытия, способный соединиться с соответствующим ему осколком в гармоничное целое, или же, что это – давно ожидаемая частица, дополняющая до целого наш фрагмент жизни» [4]. То есть обретение первоначальной целостности возможно через посредство символа.

Символ – связь между осколками бытия, которые жаждут воссоединения в гармоническое целое. По Г.-Г. Гадамеру, символ указывает на значение, актуализирует его и репрезентирует. Суть функции символа – репрезентировать смысл в произведении искусства, где человеку открывается «послание блага и гармонии» [5].

Через символ осуществляется целостность познаваемого мира. В произведении всегда присутствует идея, недоступная непосредственному созерцанию, но реализуемая посредством символа.

Что же касается семиотического аспекта толкования символа, Ю.М. Лотман в работе «Символ в культуре» обозначает возможность двух подходов – рационального и иррационального. Оба эти подхода являются по сути своей семиотическими. В одном случае символ выступает как знак, в другом – как накопитель памяти культуры.

Специфика такого подхода заключена в том, что символ накапливает значения, в которых когда-либо выступал, – пронзая культуру по вертикали. Из одной исторической эпохи символ с присущим ему набором значений переходит в другую, где приобретает новые смысловые сопоставления и значения, не утратив прежних. Символ выступает как механизм памяти культуры: «как послание других культурных эпох (других культур), как напоминание о древних (вечных) основах культуры» [6]. В структуре символа, по Лотману, присутствует момент соединения разных знаковых систем семиосферы, охватывающей различные коды, языки, культурные миры, направления и виды человеческой деятельности. У Ю.М. Лотмана символ не только мост от одного уровня бытия к другому, но некая точка соприкосновения между миром действительным и виртуальным, реальным и надреальным, земным и высшим, кроме того – мост, соединяющий эпохи. Суть семиотического аспекта толкования понятия символа в следующем: у каждого искусства есть свой язык. Символы – знаки языков культуры – образуют семантическую сеть, посредством которой они несут суть вещи, от глубинных ее смыслов до сегодняшних значений.

Основоположником интерпретации символа в культурологическом аспекте является Э. Кассирер, автор труда «Философия символических форм». Суть концепции Кассирера заключается в том, что символ есть человеческое конструирование. У человека возникла потребность в иной реальности. Восприятие вещей мира происходит опосредованно. Человеку необходимо символическое конструирование для осуществления себя. Символическая реальность обеспечивает ему возможности для творческого самовыражения.

Символ есть выражение, воплощение форм человеческого духа, которые, собственно, и составляют культуру. По его мнению, художественное произведение – форма символической формы – самое совершенное выражение и воплощение высот человеческого духа. Художественное произведение создает образную реализацию, которая выявляет символическую «среду», реальность культурных смыслов, «символическое звено».

Другой особенностью кассиреровского символизма является творческое осуществление и воссоздание эстетических явлений полноты бытия. В «символической функции» открывается способность человеческого сознания существовать посредством синтеза противоположностей внутреннего и внешнего. Дух, или человеческое сознание, может явить свое внутреннее содержание только через внешнюю материальную реальность.

В целом, границы понятия символа размыты и нуждаются в конкретизации, в частности, представляет принципиальный интерес попытка Е. Курганова отграничить символ от других так или иначе связанных с ним явлений и осмысляющих их теоретических понятий.

**Символ и миф.**

Функционально миф и символ во многом схожи, но по главенству в истории европейской культуры миф предшествовал символу. Принципиальное отличие символа от мифа, с точки зрения Е. Курганова, заключается в том, что миф – это всегда сюжет, это всегда некое внешнее оформление концепции бытия. Символ же надсюжетен и гораздо более размыт, расплывчат, но он может вбирать в себя сюжеты.

Мифотворчество возможно и сегодня, но лишь как игра воображения, а не как абсолютная реальность, миф архаичен, символ же еще работает в нашей культуре, символ – это обновление мифа на современном уровне состояния цивилизации. И в этом смысле символ мифологичен.

Одной из характерных тенденций современного толкования символа является его полное противопоставление знаку, утверждение принципиально разных, параллельных друг другу реальностей: символической и знаковой. Так, с точки зрения Е. Курганова, символическая и знаковая реальности существуют как параллельные плоскости: между символом и знаком не действуют иерархические отношения. Они работают независимо, каждый в своей сфере. Знак предполагает рациональное отношение к языку, он обозначает нечто по условной договоренности между людьми. Символ настроен на проникновение в глубинные смыслы, которые существуют сами по себе и не могут быть произвольно установлены человеком, они всегда мотивированы и могут быть общими для различных исторических эпох и культур.

Символ противопоставлен и тропам как разновидностям знаковой реальности. Метафоры, метонимии, аллегории и другие тропы строятся на переносе значений с объекта на объект. «Антитропная» природа символа основывается на том, что он не строится на переносе значений, а порождает смысл из самого себя. Хотя структура символа образная, она не сходна с типом образности тропов, она принципиально иная. Символ абсолютно устойчив и мотивирован, несмотря на то, что неясен и неопределен. Метафора неустойчива и одномоментна, она есть исключительно знаковая реальность, в силу этого совершенно определенная и четкая. В рамках определенного текста она обозначает только что-то одно, но автор может перенастроить метафору по своему усмотрению. Иначе обстоит дело с символом: «Символ – это устойчиво неопределенная структура. Характер неопределенности символа имеет некую конфигурацию, и измениться никак не может. Если же этот характер все-таки изменится, то появится другой символ. Так что символ в своей неопределенности в высшей степени устойчив» [7]. Символ открывает суть вещи, знак же указывает на смысл, установленный волей человека.

Символ – форма, в которой значения оседают и уже не изменяются. Это накапливание закономерное. Структура символа призвана прозревать суть вещи. Значения накапливаются вокруг некоего смыслового центра, они будто окутывают истину, концентрируются вокруг нее, стягиваются. Истина не может быть названа непосредственно, она открывается в игре смыслов, в их сопряжении.

**Аллегория и символ.**

Аллегория только условно обозначает некое реальное явление, она иллюстративна, символ, напротив, обладает «совершенно материальным бытием, он веществен» [8]. Принципиальное отличие аллегории (и тропа в целом) от символа – в наличии самостоятельной реальности у последнего. «Символ всегда претендует на то, – пишет Е. Курганов, – что он представляет саму реальность, но только сгущенно-загадочную, такую именно реальность, которая до конца не может быть познана, не может быть исчерпывающим образом истолкована» [9]. Троп же вообще не обладает самостоятельным бытием.

Характерная особенность символа в том, что он «означает нечто только косвенным образом; он существует прежде всего ради самого себя, и лишь вторичным образом мы обнаруживаем, что он одновременно что-то означает» [10]. Возникает закономерный вопрос – а для чего, собственно, существует символ? Он призван выражать нечто, принципиально невыразимое.

В целом, символ – это спайка между материальным бытием и неким пластом смыслов. Спайка, которая соединяет видимый и невидимый миры, земной и высший, выразимое и невыразимое. Символ есть именно неразрывное единство предметного пласта и пласта высшего идеального смысла. Это неразрывное единство – напряженное соединение – образует живую реальность.

Целостность символа конкретизируется как взаимосвязь разных целых, каждое из которых имеет символическую природу. Как выражение «всеоживляющей связи» всего со всем в конкретном явлении символ и оказывается особенно актуальным для эстетического выражения полноты и целостности человеческого бытия в художественной реальности, которая одновременно оказывается реальностью символической.

Реальность художественного произведения представляет собою сопряжение смысловых пластов, или связь реальностей. Посредством энергетики сопряжения, связывания смысловых полюсов предметного и сверхчувственного в художественной реальности возникает напряжение, которое способствует образованию «поля бесконечного смыслопорождения», бесконечного проявления сверхчувственной реальности в конечных и совершенно конкретных формах существования.

Актуальна глубинная внутренняя связь символической и художественной реальности. Художественная реальность по сути своей сопрягающая. Символ – это «универсальная категория культуры, – пишет И. Лагутина, – определяющая систему отношений между реальным миром и сферой идеального смысла; особая парадоксальная структура, в которой совпадает смысл и его выражение» [11]. Парадоксальность символа И. Лагутина видит в том, что в нем совпадают «несопоставимые смысловые сферы»: материальное бытие и сфера идеального смысла.

«Символ в своем двуединстве внешнего и внутреннего сохраняет непостижимую сокровенную сущность – даже приоткрываясь нам во вполне конкретной и понятной чувственно-воспринимаемой форме» [12]. Феномен «открытой тайны» [13] кроется в сверхрациональном соединении несоединимого. Символ открыт для понимания, но его интерпретации бесконечны, принципиально неисчерпаемы. Символ существует как тайна, которая не может быть разоблачена, не может быть понята иначе, только как тайна (тайна, не предполагающая ясной разгадки). Или как нерасторжимое сопряжение смысловой реальности и буквальной, конкретной, которое не может быть сведено ни на одно, ни на другое.

По мнению С.С. Аверинцева, смысл, просвечивающий сквозь образ, соединяет множество пластов реальностей. Смыслы символических сцеплений все не только одномоментно присутствуют в художественном произведении, но и «переливаются один в другой», посредством этих сцеплений символ открывает «бесконечную смысловую перспективу» воспринимающему [14].

Такая структура символа позволяет через один смысловой уровень увидеть, прозреть другой – более глубокий, увидеть сущность явления или вещи. Символ и есть переход из одного пласта смыслов в другой. Ирина Лагутина считает, что в основе всех попыток теоретизировать символ лежит «стремление описать механизмы, выражающие связь (переход) из сферы реального в сферу идеального и наоборот» [15]. То есть сверхрациональное соединение конкретно-чувственной реальности и сферы идеального смысла и есть символ.

Таким образом, символическая реальность, рассмотренная в литературоведческом аспекте, может быть определена как осуществленная литературным произведением художественная реальность связи Божественного и земного, идеального и реального, бесконечного и конечного, вечного и временного, идеальной полноты бытия и реального существования здесь и сейчас живущего человека. Эта символическая реальность конкретизируется как многообразие связей художественного мира и художественного текста, смыслообразующего события, о котором рассказывается, и структурного построения высказывания, состояния сознания и его словесного воплощения, авторского творческого созидания и созерцания, сотворческого восприятия читателя.

Символическая реальность, ориентированная на бытийно-смысловую целостность, вместе с тем обязательно предполагает определенную структуру текста и пространственную организацию художественного мира, конечного и человечески завершенного. Символ основывается на литературных и культурных традициях, он всегда формируется как индивидуальная целостность, опирающаяся на взаимосвязи всех элементов и всех уровней текстовой структуры, так что символическими оказываются каждая частица и каждый компонент целого. Атом и космос, деталь и мироздание предстают в символической реальности нераздельными и неслиянными. Именно в таком направлении мы рассмотрим теперь некоторые особенности символической реальности в лирике Ф.И. Тютчева.

О Ф.И. Тютчеве сложилось представление как о самой ночной душе русской поэзии. «...он никогда не забывает, – пишет С. Соловьев, – что весь этот светлый, дневной облик живой природы, который он так умеет чувствовать и изображать, есть пока лишь «златотканый покров», расцвеченная и позолоченная вершина, а не основа мироздания» [16]. Ночь – это центральный символ поэзии Ф.И. Тютчева, сосредоточивающий в себе разъединенные уровни бытия, мира и человека.

Ночь в творчестве Тютчева восходит к античной греческой традиции. Она дочь Хаоса, породившая День и Эфир. По отношению ко дню она – материя первичная, источник всего сущего, реальность некоего первоначального единства противоположных начал: света и тьмы, неба и земли, «видимого» и «невидимого», материального и нематериального. Ночь, восходя к античной традиции, не являет собою исключительно античное мифологическое ее понимание, но предстает в индивидуально-тютчевском стилевом преломлении. Вот один из примеров:

Святая ночь на небосклон взошла,

И день отрадный, день любезный,

Как золотой покров она свила,

Покров, накинутый над бездной.

И как виденье, внешний мир ушел...

И человек, как сирота бездомный,

Стоит теперь и немощен и гол,

Лицом к лицу пред пропастию темной.

На самого себя покинут он –

Упразднен ум и мысль осиротела –

В душе своей, как в бездне, погружен,

И нет извне опоры, ни предела...

И чудится давно минувшим сном

Ему теперь все светлое, живое...

И в чуждом, неразгаданном, ночном

Он узнает наследье родовое. [17]

Основа мироздания, хаос шевелящийся страшны человеку тем, что он ночью «бездомный», «немощен», «гол», у него «упразднен ум», «мысль осиротела»... Атрибуты внешнего мира иллюзорны и неистинны. Человек беззащитен перед лицом хаоса, перед тем, что таится в его душе. Мелочи вещного мира не спасут человека перед лицом стихии. Ночь открывает ему истинное лицо мироздания, созерцая страшный шевелящийся хаос, он обнаруживает последний внутри себя. Хаос, основа мироздания – в душе человека, в его сознании.

Такая логика рассуждения подчеркнута и звуковым, и ритмическим акцентированием. На звуковом уровне резкий перебой в общем звучании создают звонкие в строчке:

В душе своей, как в бездне, погружен, –

Строка максимально насыщена звонкими звуками (их 14 (в д в й й в б з д н г р ж н), глухих в ней всего 5 (ш с к к п)). Наибольшую смысловую нагрузку несет слово «бездна». Оно постулирует родственность якобы внешнего хаотического ночного начала и внутреннего человеческого подсознательного, родственность и даже в глубине своей единство и полное отождествление. Две последние строки:

И в чуждом, неразгаданном, ночном

Он узнает наследье родовое. –

акцентированы одновременно и на ритмическом и на звуковом уровнях. Они, безусловно, усиливают напряженность композиционного завершения, перекликаясь со строкой:

В душе своей, как в бездне, погружен, –

И общей звонкостью и повторами звуковых комплексов слова «бездна» (особенно «на»).

В предпоследней – 13 (ж д м н р з г д н н м н м) звонким звукам противостоят всего 3 (ф ч ч) глухих. В последней 12 звонких (н з н й н л д й р д в й) и 2 глухих (т с). Чрезвычайная концентрация звонких на фоне сведенных к минимуму глухих достаточно резко акцентируют две последние строчки стихотворения. На ритмическом уровне эта пара строк выбивается из строфы, написанной пятистопным ямбом, – только в двух последних строках 3 ударения в строке на фоне четырехударных строк (с пропуском одного ударения). Они образуют вокруг себя смысловое напряжение: человеку родственен хаос, он – прародитель, первооснова мира и человека, который жаждет соединения с родственным началом в гармоничное целое, но и страшится слиться с беспредельным.

Темная основа мироздания, истинное его лицо, ночь лишь открывает человеку возможность видеть, слышать, чувствовать высшую реальность. Ночь в поэтическом мире Тютчева – это выход в высшую субстанциональную реальность, и вместе с тем – совершенно реальная ночь и сама эта высшая субстанциональная реальность. Рассмотрим еще одно стихотворение Ф.И. Тютчева:

Лениво дышит полдень мглистый,

Лениво катится река,

И в тверди пламенной и чистой

Лениво тают облака.

И всю природу, как туман,

Дремота жаркая oбъeмлeт,

И сам теперь великий Пан

В пещере нимф покойно дремлет.

Прежде всего, обращает на себя внимание бросающаяся в глаза внешняя «ленивость» поэтического мира стихотворения. Наречие «лениво» интенсивно подчеркнуто: употреблено трижды в первой строфе стихотворения. Вместе с тем даже само троекратное повторение этого наречия развертывает в воображении предельно динамичную, отнюдь не «ленивую» картину. Сквозь внешнюю «ленивость» проявляется колоссальная внутренняя напряженность, ритмико-интонационная динамика.

Художественный мир стихотворения переполнен движениями и внутренне противоречив.

Так, в первой строфе наречие «лениво» встречается три раза, соотносится с предикативными центрами «дышит полдень», «катится река», и «тают облака». А во второй эта часть речи употреблена только однажды – это наречие «покойно». Оно соотносится с предикативным центром «Пан дремлет». Здесь очень сильно противоречие: за Паном – шевелящийся хаос, наводящий панический ужас. В дремоте панического ужаса очевидна динамика космического масштаба.

С одной стороны, «Полдень мглистый» – это конкретная природа, это облака, река, туман, которые совершенно конкретно-чувственны. С другой стороны (во второй строфе) природа – это «пещера нимф» и дремлющий Пан. «Полдень мглистый» оборачивается «великим Паном», «полдень мглистый» и есть сам «великий Пан». Оборачиваемость эта сочетается с несводимостью целого ни на одно, ни на другое. Диалектическое единство существования «полдня мглистого» и «великого Пана» в несводимости к одному конкретному смыслу и представляет собой символическую реальность. «Полдень мглистый» сам по себе – это противоречивый сгусток смыслов, очень мощно энергетически заряженный, где играют и оборачиваются друг другом хаос, темная и истинная основа мироздания, и покой, покрывающий этот страшный кишащий хаос, и делающий последний благовидным. Как и дремлющий Пан в своей основе невозможное соединение, но тем не менее осуществленное в поэтическом тексте, сгусток противоречий, накапливающий вокруг себя массу смыслов.

В последних двух строчках:

И сам теперь великий Пан

В пещере нимф покойно дремлет.

сконцентрирован смысловой центр стихотворения: противоречивое единство невероятной динамики хаоса и покоя, одно в другом – динамика в покое, и покой в движении мироздания.

Выделенность «полдня мглистого» и «великого Пана» подтверждается и на ритмическом уровне. Во всем стихотворении эти строки выбиваются из общего ритмического строя:

Лениво дышит полдень мглистый

и

И сам теперь великий Пан

В пещере нимф покойно дремлет.

Эти строки являются единственными полноударными.

«Полдень мглистый» как смысловой центр стихотворения предельно акцетирован на звуковом уровне: концентрация звонких и сонорных звуков, их в первой строфе больше, чем во второй. Во второй же строфе единственная строка, где глухие преобладают над звонкими (6–7) – это:

И сам теперь великий Пан.

Звуковая выделенность «великого Пана» усиливается тем, что эта строчка следует за строкой:

Дремота жаркая объемлет, –

которая максимально насыщена звонкими – 10 против 3 глухих.

Полдень мглистый и дремлющий Пан – энергетически мощный сгусток противоречий, заряжающий и стягивающий смыслы вокруг себя. Это смысловой центр стихотворения. Этот сгусток содержит колоссальную энергетику, потенциально способную развернуться в символическую реальность со всей ей присущей полнотой бытия.

Оборачивающиеся друг другом «Полдень мглистый» и «великий Пан» как напряженное поле смыслопорождения обнаруживают свою причастность и внутреннюю связь с центральным тютчевским символом – символической реальностью ночи. Хаос как истинное лицо мироздания открывается человеку в полноте своей силы только ночью. Кишащий и бушующий разлад между ночью и днем, хаосом и космосом, миром и человеком поэт чрезвычайно остро ощущает, он чувствует космических масштабов страх человека, утратившего первоначальную гармонию, первоначальное единство с тем миром, который теперь ему кажется враждебным и угрожающим. И поэт может об этом лишь писать, создавая смыслопорождающую реальность связей разъединенных частей мира: они оказываются в общении друг c другом в художественной реальности поэтического произведения. Своим творчеством поэт решает проблему трагической дисгармонии – он может восстанавливать утраченную гармонию, или, по крайней мере, прояснять дисгармонию в свете гармонической мысли и идеала.

Символическая реальность ночи в поэтическом мире Тютчева – это сверхрациональное соединение конкретно-чувственной реальности и сферы идеального смысла: человека и первородного хаоса, земного и Божественного, временного и вечного. Но соединение, несводимое ни к идеальной, ни к материальной реальности, а образующее посредством сопряжения смысловых пластов идеального и реального третью реальность – реальность связей и связь реальностей.

**Список литературы**

[1] Лосев А.Ф. Проблема становления символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 67.

[2] Созина Е.К. Теория символа и практика анализа. Екатеринбург, 1998. С. 57.

[3] Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 298.

[4] Гадамер Г.-Г. Указ. соч. С. 299.

[5] Гадамер Г.-Г. Указ. соч. С. 299.

[6] Лотман Ю.М Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 211.

[7] Курганов Е. Анекдот – Символ – Миф. – СПб., 2002. С. 122.

[8] Курганов Е. Указ. соч. С. 72.

[9] Курганов Е. Указ. соч. С. 85.

[10] Курганов Е. Указ. соч. С. 74.

[11] Лагутина И. Символическая реальность Гете, M., 2000. С. 17.

[12] Лагутина И. Указ. соч. С. 19.

[13] Лагутина И. Указ. соч. С. 19.

[14] Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1989. С. 598.

[15] Лагутина И. Указ. соч. С. 19.

[16] Соловьев B.C. Избранное. М., 1982. С. 114.

[17] Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 1985. С. 163.