

В ПОТОКЕ КНИГ

П.С. Гуревич

СИМВОЛ КАК ПАРОЛЬ КУЛЬТУРЫ (Тематический обзор)

Антология исследований культуры. Символическое поле культуры. СПб., 2011. 384 с. (тираж 1000 экз.)

Антология исследований культуры. Отражения культуры / Составитель Л.А. Мостова. М., 2011. 422 с. (тираж 1000 экз.)

Самарий Великовский. В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX-XX веков. М.-Санкт-Петербург, 2011. 415 с. (тираж 1000 экз.)

В Древней Греции существовал такой обычай: друзья, расставаясь, брали какой-нибудь предмет (глиняную лампадку, статуэтку или наощенную дощечку с какой-либо надписью) и разламывали пополам. По прошествии многих лет эти друзья или же их потомки при встрече узнавали друг друга, убедившись, что обе части соединяются и образуют единое целое — символ. *Символ* (от греч. *symbolon* — знак, опознавательная примета) — идея, образ или объект, который имеет собственное содержание и одновременно представляет в обобщенной, неразвернутой форме некоторое содержание. Это стереотип поведения, слово, знак, которые указывают на некоторую значимую для человека реальность. В эстетике, философии и культурологии это универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни.

В философии искусства и в культурологии символ — универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни искусством. «Поскольку в культуре главенствуют символы, — пишет С.Г. Сычева, — это Вселенная, Универсум, Царство символов, хотя и состоит она не только из них, но из аллегорий, олицетворений, эмблем, метафор, типов, образов, понятий, выступающих ступенями конституирования символа, а значит той сферой смыслов, предсимволическим субстратом мышления, рефлекс над которым порождает символы мышления, возводящие душу и разум к символам сознания. Область сознания тождественна пра-

культуре, поскольку включает в себя символы сознания, мифы и архетипы»¹.

Антология «**Символическое поле культуры**» составлена талантливым культурологом Л.А. Мостовой. Книга знакомит читателей с антропологической традицией изучения культуры, в ней представлены переводы оригинальных текстов Э. Уоллеса, Р. Линтона, А. Хеллоуэлла, Г. Бейтсона, Л. Уайта, Б. Уорфа, Д. Аберле, А. Мартине, Р. Нидхэма, Дж. Гринберга, раскрывающие ключевые проблемы культурологи: понятие культуры, концепцию науки о культуре, типологию и динамику культуры и методы ее интерпретации, символическое поле культуры, личность в пространстве культуры, язык и культурная реальность, исследование мифологии и фольклора, сакральное в культуре.

Оценивая различные подходы к описанию культур, Э. Уоллес отмечает, что наиболее абстрактен и наименее аффективен тот набор психологических характеристик, обычно выводимый из данных о культуре, который, за неимением лучшего термина, можно было бы назвать «творческим духом» в том смысле, в каком употребляются такие, например, выражения, как «дух греческой цивилизации». У истоков этой традиции стояли Э. Сепир и Б. Уорф. Но ее основную тему развили А. Крёбер, О. Шпенглер, А. Тойнби и другие философы истории.

Э. Уоллес считает, что дух народа имеет преемственный и эволюционный аспекты. Пре-

¹ Сычева С.Г. Проблема символа в философии. Томск, 2000. С. 28.

емственность обуславливается постоянным присутствием на продолжительных отрезках исторического процесса определенной схемы соотношения, в которых может кодироваться опыт, определяющий типы отношений. В эволюционном смысле, дух народа можно рассматривать как некий сценарий, или программу, которая осуществляется в его истории. Этот сценарий предполагает развертывание в череде веков или тысячелетий внутренних возможностей и ресурсов данной культуры. Понятие творческого духа обладает как мистическим, фаталистическим пафосом, лучше всего выраженным О. Шпенглером. Логические качества такой культуры был «уловлен» такими психолингвистами, как Б. Уорф, как А. Крёбер и Л. Уайт. «Душа» сверхорганики определяет фонематику, лексику и синтаксис культуры. К примеру, исследователи изучили язык хоп и обнаружили, что он не содержит никаких слов, грамматических форм, конструкций или выражений, которые непосредственно относились ко времени — прошлому, настоящему или будущему. В то же время язык хопи способен правильно объяснить и описать все наблюдаемые явления универсума. Э. Уоллес говорит о непроницаемой мгле языка, а, стало быть, и мгле мышления, культуры и жизнеспособности данного общества.

В эволюционном смысле творческий дух представляет собой программу развития логической системы. В истории культур отчетливо заметна последовательность роста, расцвета и усталости. Например, греческая наука и математика сделали рывок на протяжении четырех веков, а затем застыли в неподвижном состоянии. Греки так и не преуспели в простой математике.

По мнению Э. Уоллеса, мировоззрение как понятие отличается от культуры, этоса, модели мышления и национального характера. Мировоззрением можно назвать картину, которой обладают члены общества в отношении свойств и качеств, присущих сцене их действия. Если понятие «национальный характер» обозначает то, как выглядят эти люди в глазах наседавшего к ним извне аутсайдера, то «мировоззрение» в наибольшей степени относится к тому, как человек в конкретном обществе видит самого себя в отношении ко всему остальному. Это свойства существования, отличного от человеческого я и вместе с тем привязанные к нему. Короче говоря, это представление человека об универсуме. Эта организация идей, которая дает человеку от-

веты на вопросы: где я? среди чего я движусь? как я со всеми этими вещами связан?

Можно согласиться с автором, что «ценности» как таковые, как абстрактные сущности, определить довольно трудно. Между тем, что как не определенные ценности организуют разнообразие личностей в обществе? Например, ближайшим аналогом эмоций, которые испытывает или ищет дионисийец — это алкогольное опьянение, озарение безумия. Аполлониец не доверяет всему этому и часто имеет смутное представление о природе таких переживаний. Он знает другой закон — закон меры. Он держится середины дороги, избегает соприкосновения с волнующими психологическими состояниями. Даже в экзальтации танца, как подчеркивал Ф. Ницше, он остается тем, что он есть.

Интересно, что в популярном американском «вестерне» есть одна навязчивая тема — хорошие люди, которых трудно сыскать в этом мире хаоса и беззакония, должны сражаться, причем не ведая усталости с численно превосходящим врагом, что внести порядок в сообщество. А героев английской драмы XVII в. заботит не благосостояние общества, а удовлетворение личных склонностей в таком сообществе, которое осознается ими как лицемерное, испорченное и эксплуататорское.

Немалую значимость имеет понятие «базисной личности». Оценивая такую личность, исследователи не принимают во внимание «девиантные» и «периферийные» черты людей, в результате чего остается структурное ядро, которое предположительно является общим для всех членов группы. Антропологи всегда проявляли интерес к методам, которые применяются в воспитании (или «энкультурации», или «социализации» молодого поколения в той или иной социокультурной системе). Отчасти этот интерес неотделим от задач общей этнографии. Так, например, уже давно было признано, что значительная часть ритуального оснащения общества предназначена для максимально быстрого осуществления социальной и психологической трансформации индивидов.

Подход с точки зрения копирования единого образа по своей природе не допускает межпоколенного изменения. Он просто принимает как данность, что из поколения в поколение передается *один и тот же* образец. Межпоколенное изменение характера может происходить через культурные изменения, которые сначала оказывают влияние на *пост-инфантильный* опыт.

В работе Э. Уоллеса отмечается, что гений самопроизвольно создает культурное нечто из идиосинкратического ничто. Конкретные нововведения могут воспроизводиться в данном типе культурной среды многими индивидами почти одновременно и независимо друг от друга. Это наводит на мысль, что культура по ходу своей эволюции «снабжает» многих индивидов прототипическими и стимульными конфигурациями, необходимыми для данного нововведения. При этом общества могут быть конгениальны или неконгениальны нововведению, в зависимости от того когнитивного процесса, посредством которого была осуществлена инновация. Например, ирокезская культура XVII столетия весьма поощрительно относилась к религиозным, политическим или экономическим нововведениям, если когнитивная модальность была галлюцинозной.

Р. Линтон представлен в антологии работой «Культурные основания личности». Он отмечает, что участие любого индивида в культуре своего общества не является делом случая. Все общества ожидают разного поведения от мужчин и от женщин, и невозможно будет принять поведение того или иного конкретного мужчины или женщины, если мы не будем знать, каковы эти ожидания. Автор проводит различие между обществом и его культурой. В его толковании общество — это организованная группа людей, совокупность индивидов, которые научились сотрудничать. Культура же представляет собой организованную группу поведенческих образцов.

В чем же это различие? Многие исследователи описывают общества в категориях институтов, а для обозначения взаимосвязей между институтами употребляют термин «социальная структура». На самом деле, по убеждению Р. Линтона, институт — это некая конфигурация культурных образцов, которая как целостное образование выполняет определенные функции; взаимосвязи же таких конфигураций относятся прежде всего к областям культурной организации или интеграции. Социально-культурная конфигурация предписывает индивидам их роль в корпоративном существовании общества.

Р. Линтону принадлежит крылатая фраза: «Тот, кто не знает ни одной культуры, кроме своей собственной, не сможет познать и свою собственную культуру» (с.94). Автор показывает, что личность есть прежде всего конфигурация реакций, сформированных индивидом в результате его

опыта. Этот опыт он в свою очередь черпает из взаимодействия со своей средой. Врожденные качества индивида будут оказывать сильное влияние на то, какого рода опыт он будет получать из этого взаимодействия. Так, конкретная окружающая ситуация для физически крепкого ребёнка может иметь результатом один род опыта, а для слабого — совершенно другой. Но и два ребёнка с одинаковым интеллектом или силой могут черпать совершенно разный опыт из разных ситуаций.

А.И. Халлоуэл в работе «Культура, личность и общество» отмечает, что фрейдовская концепция человеческой природы, особенно его модель личности, оказавшая колоссальное воздействие на психологические и социальные дисциплины, разрабатывалась независимо не только от экспериментальной психологии, но и от понятия культуры, развиваемого в антропологии. Следовательно, само соединение терминов «личность» и «культура» дает скрытый ключ к более основательному пониманию культуры.

Процесс социализации, показывает А.И. Халлоуэл требует такого непрерывно мотивируемого поведения людей в культурно-конституированной поведенческой среде, которое когнитивно структурировалось бы как в соотношении с природой космоса, так и в соотношении с человеческим Я. В последнем случае жизненно важную роль в организации потребностей и целей играют традиционные значения и ценности, а также потенциально присутствуют реорганизация и переориентация опыта, находящие выражение в открытии, изобретении и культурном измерении.

Язык символов — это код, посредством которого мы выражаем наше внутреннее состояние так, как если бы оно было чувственным восприятием. Язык символов — это язык, в котором внешний мир есть символ внутреннего мира, символ души и разума.

Условные символы — наиболее известный нам тип символов, поскольку мы используем их в повседневном языке. Когда мы говорим «дом», мы условно вызываем в сознании образ дома. Но само слово не есть дом. Оно выражает нашу готовность называть предмет этим именем. Когда мы произносим «фи», мы выражаем презрение. Символ внутренне связан с чувством, которое он символизирует.

Слова — не единственный пример условных символов, хотя и самый известный и самый распространенный. Условными символами могут

быть и образы. Например, флаг может быть знаком какой-то страны, но при этом особый цвет флага не связан с самой страной, которую он представляет. Крест может быть просто условным символом христианской церкви, и в этом смысле он ничем не отличается от флага. Но специфическое содержание этого образа, связанное со смертью Христа и, кроме того, с взаимопроникновением плоскостей материи и духа, переносит связь между символом и тем, что он символизирует, за пределы простой условности.

Случайный символ — прямая противоположность условному символу. Известно, что европейские телезрители привыкли, например, к мультипликационному персонажу Дональду Дакку. Но вот телевизионную версию об этом утенке показали в одной африканской стране. И произошло непредвиденное. Зрители стали бросать в экран различные предметы, выражая свое возмущение. Это означает, что здесь обнаружился случайный символ. Личный опыт африканца соединил зрелище со своим неприязненным отношением к образу утенка.

Случайные символы редко используются в мифах, сказках или художественных произведениях, созданных на языке символов, поскольку они не несут в себе никакого сообщения, разве что автор снабдит каждый символ длинным комментарием. Но в снах случайные символы встречаются часто.

Универсальные символы — это такие символы, в которых между символом и тем, что он обозначает, есть внутренняя связь. В основе многих универсальных символов лежат переживания, которые испытывает каждый. Возьмем, к примеру, символ, связанный с огнем. Мы зачарованно смотрим на горящий очаг, и на нас производят впечатления определенные свойства огня. Прежде всего его подвижность. Он все время меняется, все время находится в движении, и тем не менее в нем есть постоянство. Он остается неизменным, непрерывно меняясь. Он производит впечатление силы, энергичности, изящества и легкости. Он как бы танцует, и источник его энергии неисчерпаем. Когда мы используем огонь в качестве символа, мы описываем внутреннее состояние, характеризующееся теми же элементами, которые составляют чувства, испытываемые при виде огня: состояние энергичности, легкости, движения, изящества, радости — и в этом чувстве преобладает то один, то другой из элементов.

Проведено множество эмпирических исследований, которые подтвердили, что между символами разных народов существуют параллели. Это означает, что в символах есть нечто общечеловеческое, то есть разделяемое всеми людьми. Не каждый символ универсален. Можно назвать определенные типы символов, которые встречаются в рамках ограниченного числа параллельных культур. Однако они не имеют универсального значения. Можно, наконец, назвать такие символы, которые единственны в своем роде. Они исторически обусловлены для культуры только отдельных народов.

Так, противопоставления самого общего характера (мужское-женское, становление-угасание, ритмичность и периодичность стихийных явлений природы) повсюду встречаются в виде символов. Благодаря этому мы получаем возможность выделить фундаментальные символы человеческого рода. Изначально вне какой бы то ни было связи с историей и традициями. Они существуют в бессознательном.

Символическая коммуникация — это фундамент, на основе которого в человеческих обществах устанавливается и передается общий мир значений и ценностей. Коммуникация на новом уровне есть необходимое условие функционирования человеческих обществ в их характерной форме.

А.И. Халлоуэл пишет: «Как антропологи, мы можем обрести очень подробное и основательное знание о системе представлений, социальной организации и всех других аспектах культуры. Мы можем научиться действовать с соблюдением правил приличия, спеть пару песен, станцевать или натянуть лук. Нас может прямо-таки распырять от эмпатии. Мы можем даже научиться говорить на чужом языке. Мы можем даже осознать культурные образцы и неуловимые связи, ускользающие от сознания самих людей, которых мы изучаем. Однако культура, которую мы изучаем, не является частью нас самих. Наши восприятия не структурированы по тому же шаблону» (с. 128).

Р. Нидхэм в работе «Символическая коммуникация» рассматривает понятие «символа». На наш взгляд, этот феномен толкуется им неадекватно. Он считает, что символ как есть то, что обозначает нечто другое. Иначе говоря, одна предметность указывает на другую. Так, корона обозначает монархию, а орел — Соединенные Штаты. Но в том-то и отличие символа от знака,

что он недостаточно конкретен. И.А. Бескова показывает, что символ как форма непрямого адресования к содержанию, не столько указывает, сколько намекает, подразумевает, подсказывает. Но раз нет жесткой фиксации содержания, мы не можем быть абсолютно уверены, что правильно интерпретируем символ, что приписали ему то самое содержание, которое имел в виду человек, оставивший нам данный текст или изобразительный фрагмент². Однако это не обозначает, что символы имеют лишь сугубо индивидуальное «прочтение».

Тем не менее символ — это пароль культуры. Она выражает себя во множестве символов, которые имеют информационную, эмоциональную, экспрессивную выразительность. Символизация позволяет закодировать произведение искусства, которое воспринимается через образное постижение, интуитивное понимание, ассоциативное мышление, эстетическое сопереживание. В культуре существует система символов, которая изучается как специфический код культуры.

Сам процесс символизации оказывается главным средством культуры. Все ее формы, по сути дела, — своеобразная иерархия символических кодов. С помощью символизации можно выделять специфику локальных культур. Структурализм позволил выявить базовые механизмы и структурные основания символической деятельности. В истории европейской культуры рождались художественные направления, которые исходили из верховенства символа как языка культуры.

Другая антология «Отражения культуры» также составлена Л.А. Мостовой. Она знакомит читателей с антропологической традицией изучения культуры. В ней представлены переводы оригинальных текстов Ф. Боаса, Х. Хойджера, Б. Уорфа, Б. Малиновского, К. Барриджа, М. Глакмана, Р. Фокса, Э. Эванс-Причарда и других, раскрывающие ключевые проблемы культурологи, такие как концепция науки о культуре, типология и динамика культуры и методы ее интерпретации, языка и культурная реальность, исследования мифологии фольклора, сакральное в культуре.

Программный смысл заключает в себе работа Г. Хойджера «Соотношение языка и культуры». Он отмечает, что с более глубоким пониманием природы культуры, возникла новая концепция

взаимосвязи языка и культуры. Язык не может далее представляться как нечто, полностью оторванное от других культурных систем. Языки, как и другие аспекты культуры, разнообразны и непохожи. Каждое общество имеет свой язык, как и собственные технические приемы, формы социального и политического устройства и модели экономического и политического поведения. По мнению автора, которое получило признание в структурно-лингвистическом психоанализе, суть проблемы не в том, что лингвистические модели неизбежно ограничивают чувственные восприятия и мышление, но в том, что они вместе с другими культурными моделями направляют ощущение и размышление по определенным привычным каналам. «Эскимос, который использует в речи несколько вариантов описания снежного покрова (и в языке которого нет общего термина, соответствующего нашему пониманию «снег») реагирует на целый комплекс культурных моделей, который требует, чтобы он делал эти различия, жизненно необходимые для физического благополучия его самого и его группы» (с. 18). Язык как культурная система более или менее верно отражает структурирование реальности, свойственное группе, которая на нем разговаривает.

Например, у культур навахо и хопи, располагающихся внутри юго-западного ареала, обнаруживается много отдельных моментов сходства: в общей собственности кланов, песчаной живописи и других особенностей ритуала, в некоторых приемах ткачества и садоводства. Но содержание или систематика этих обычаев в двух культурах сильно расходятся.

В работе Б. Малиновского речь идет о том, что язык связан со всеми другими аспектами человеческой культуры. Его нельзя изучать независимо от культурной реальности. Автор считает, что магические формулы существенно отличаются от других текстов, как по своему внутреннему характеру, так и по тому месту, которое отведено им в данном исследовании. Понятное дело, что язык магии — это сакральный язык, предназначенный и используемый для совершенно других целей, чем в обычной жизни. Маги оперируют с речевыми элементами типа абракадабра, сезам, фокус-покус. Функция этих слов вовсе не «значение» в обычном смысле, а особое магическое воздействие, которое, как полагают маги, они могут оказывать. Магия существует в своем собственном мире, но для туземцев — это реальный мир. По-

² Бескова И.А. Эволюция и сознание людей: новый взгляд. М., 2002. С. 152.

этому она оказывает глубокое воздействие на их поведение и, следовательно, также реальна и для антрополога.

Б. Малиновский подчеркивает: если главный принцип магической веры состоит в том, что слова развивают силу благодаря их первобытной таинственной связи с некоторым аспектом реальности. Естественно, что туземцы считают все эти слова тайными и весьма далекими от обычной речи. Магический язык показывает весьма значительный коэффициент непонятности, странности и необычности. Магическая речь, по большей части, поется монотонно, что с самого начала делает ее глубоко отличной от обычных высказываний. Странность и необычность очень часто объясняется искусственной формой, неграмматичным употреблением некоторых корней, повторами, мифологическими и конкретными топографическими аллюзиями.

По мнению Б.Л. Уорфа, одна из важнейших грядущих задач, стоящих перед западным знанием, заключается в том, чтобы пересмотреть языковую основу своего мышления, и тем самым изменить собственно мышление. Эта идея слишком революционна для того, чтобы выразить ее одной ключевой фразой. Суть ее заключается в том, что ноуменальный мир — мир гиперпространства, высших измерений — ожидает того, чтобы его открыли для себя все науки. Такая идея старше Платона и в то же время столь же нова, как революционные доктрины современных философов. Она содержится в мире восприимчивых существ Уайтхеда, в релятивной физике с ее четырехмерным континуумом. Единственно новая мысль, которую озвучивает Б. Уорф, заключается в предчувствии неведомого, обширного мира, лишь поверхностью или кожей которого является физический мир.

Речь, по словам Б. Уорфа, лучшее, на что способен человек. Именно ею отмечена его «роль» в процессе эволюции, играя которую он появляется на фоне космоса, чем и выполняет свою функцию. Мысль о глубоком внутреннем родстве природы и языка, совершенно неведомая современному миру, была прекрасно известна многим высочайшим культурам, временные рамки существования которых на земле многократно превышают бытие западноевропейской культуры. На элементарном культурном уровне мантра есть воплощение примитивной магии, знакомой наиболее глубоким культурам. На высоком культурном уровне она приобретает иное, весьма интеллектуальное зна-

чение, имеющее отношение к внутренней связи языка и космического миропорядка.

Язык, как показывает Б. Уорф, представляет собой сложную и разветвленную систему моделей, отличную от других аналогичных систем, систему, посредством которой индивидуум не только осуществляет общение, но и воспринимает окружающий мир, идентифицирует или оставляет без внимания различные типы явлений и взаимоотношений, определяет свои умозаключения и структурирует систему собственного сознания. С точки зрения систематизации языка, и высоколобый умник, и «дикий» папуасский охотник за головами производят вычисления так же, как Эйнштейн. Справедливо и обратное: ученый и деревенский мужлан, интеллектуал и воин африканского племени, — все они отличаются тем, что их индивидуальное сознание блуждает в тумане, и сами его носители пребывают в одном и том же логическом тупике. Даже люди не самого далекого ума начали, как пишет Б. Уорф, потихоньку осознавать, что язык имеет алгебраическую природу, что слова расположены где-то посередине между переменными символами чистых моделей и истинными неизменными качествами.

Ф. Боас анализирует мифологию и сказки североамериканских индейцев. Человеческое воображение неисчерпаемо, так что удивляться многообразию мифологических персонажей и их приключений не приходится. Но наряду с этим многообразием собранный Ф. Боасом материал обнаруживает множество сказочных черт, обладающих такой поразительной устойчивостью, что никак нельзя объяснить случайным совпадением. «Насущным вопросом, затрагивающим самые истоки мифологии, остается следующий: почему «человеческие» сказки связаны преимущественно с миром животных, небесными телами и другими персонифицированными явлениями природы? С одной стороны, понятно, что персонификация делает возможным перенос и что самобытность и многообразие животных и олицетворенных стихий делает их более яркими и четко очерченными персонажами сказки, чем трудноразличимые человеческие особи. И все же думается, что преобладание их в сказках большинства народов не нашло пока надлежащего объяснения» (с. 170).

В другом разделе мы снова читаем Б. Малиновского. Он отмечает, что миф, каким он существует в туземном сообществе, т.е. в своей живой примитивной форме, — это не просто рассказыва-

емая история, а переживаемая реальность. В нем нет ничего от вымысла, который мы вычитываем сегодня в романах; это живая реальность, нечто такое, что, как считается, произошло когда-то в первозданные времена и с тех пор продолжает оказывать влияние на мир и человеческие судьбы. Будучи изучен в живом виде, миф оказывается не символическим, а непосредственным выражением своего содержания. Это повествовательное воскрешение первозданной реальности, излагаемое ради удовлетворения глубоких религиозных нужд, моральных стремлений, социальных подчинений, притязаний и даже практических требований. Миф выражает, упрочивает и кодифицирует веру.

Культурный факт — это памятник, в котором воплотился миф. Он считается реальной причиной, которая породила моральное правило, социальную группировку, обряд или обычай. Эти истории составляют неотъемлемую часть культуры.

Суть генеалогического метода в анализе мифа раскрывает Тен Раа. Он отмечает, что символизм предполагает передачу смысла посредством аналогии и подобия, аллегории и параболы. Поэтому мы можем назвать его поэтическим представлением, содержащим символическую правду. Таким образом, Тен Раа полагает, что историческая правда основывается на буквальном, прозаическом представлении, но символическая правда не возбраняет возникновения многочисленных вариантов и в самом деле возникает на почве варьирования.

Весьма значим раздел «Сакральное в культуре». Ф. Боас представлен в нем работой «Происхождение тотемизма». В собранном этнологическом материале он представляет три линии развития: а) ограничение инцестуальной группы масштабами семьи без признаков появления больших экзогамных групп; б) распространение отношений родства на более обширные группы; в) именное обозначение или иные способы спецификации экзогамных групп. Весьма интересны также комментарии Р. Фокса в работе «Новое прочтение «Тотема и табу»». Традиционные вопросы антропологии не могут, считает автор, получить разрешения на путях жесткой приверженности к тому или иному эмоциональному, интеллектуалистскому или социологическому подходу, ибо отрицание одного из них есть отрицание человеческой природы. Между тем, науке о человеке не должно быть чуждо ничто человеческое.

С символом мы встречаемся и в третьей книге, выбранной нами для тематического обзора. **Это книга очерков С.И. Великовского «В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX-XX веков».** В ней анализируются узловые вехи французской поэзии. В круг обзора вовлечены едва ли не все выдающиеся лирики этого периода — Виньи, Гюго, Нерваль, Бодлер, Малларме, Верлен, Рембо, Аполлинер, Сен-Жон Перс, Арагон, Элюар и другие имена. В аннотации отмечено, что в жанре свободного эссе складывается мозаика из отдельных портретов от совсем коротких зарисовок до представленных в полный рост. Такое разномасштабное аналитическое портретирование — предпочитаемый автором подход для создания и общей картины историко-литературного процесса этого времени, его основных закономерностей. Здесь прослеживаются традиционные связи — с пушкинской эпохой — в развитии русской и французской словесности.

Действительно, в книге помещены разножанровые заметки. Разумеется, в результате этих литературоведческих опытов не выстроилась всеохватывающая, взвешенно соразмерная история французской поэзии XIX-XX столетий. Вместе с тем очерки захватывают нетривиальностью суждений, глубиной проникновения в поэтическое слово, снайперской точностью оценок. Вот, к примеру, отмечается, что просветительский век — «век философов». Но он оказывается засушливым в том, что касается лирики. Это время ходульных одописцев, назидательных обличителей злонравия, усердных певцов подстриженной природы, гривуазных шалунов. Сколь безошибочно выбраны здесь слова, характеризующие лирики философской эпохи.

Пылкое излияние скудеет, а разум оборачивается тощей рассудочностью. И вот во Франции рождается правомерное желание сломать шею красноречию. «Почти вся ее история в XIX-XX вв. может быть вкратце представлена как череда усугубляющихся раз от раза попыток перейти с понятийно-логических источников питания на другие, вне-рассудочные, будь то упоенная собой фантазия, россыпь сырых впечатлений на лету, смутное томление сердца, произвольная встреча далеких друг от друга предметов, дум, чувств, забытые грёзы или вспышки душевных озарений» (с. 13). Отныне поэты не стремятся выделить общее, обобщенное, статистические выверенное. Они хотят запечатлеть особенное, чуткое, причудливое, текучее.

С. Великовский анализирует творчество зачинателей. Отмечается тихая музыка уютной домашней безыскусности Марселины Деборд-Вальмор, содержится ссылка на неожиданное возрождение жанра элегии, который обращает читателей к печальным неурядицам личного, частного существования, фиксируется превращение элегии у Ламартина в молитвенное славословие небесам, указывается на роль иносказания во французской поэзии, отвергается обывательское существование и стертый призыв к «скорбничеству». Творчество Гюго характеризуется как «неистоимое чудо» (Бодлер). Он выступает как реформатор, освобождающий писательское ремесло от окостенелых установок.

С. Великовский не только следует за поэтической строкой, обнажая потаенный смысл поэтической мысли. Он дает точные и обобщающие оценки поэтам. Вот как оценивается, к примеру, Леконт де Лиль: «Вклад его в культуру своего века должен измеряться, однако, не только тем немногим, что сохранило свою жизненность, а в равной степени — и даже, пожалуй, преимущественно — предпринятой им среди первых разработкой той особой, так сказать, прамодели самосознания творца, что внедрилось в умы далеко за пределами «парнасского семейства», окольно дав о себе знать и в достижениях гораздо более плодотворных, долговечных, чем они были у самого Леконт де Лиля» (с. 49).

Отдельный очерк посвящен творчеству Ш. Бодлера, которое, как известно, родилось из романтизма. Он сам причислял себя к романтикам, почти боготворил романтический гений Делакруа. Бодлер проповедовал стремление к идеалу, который и был для него чистым искусством³. С. Великовскому удается выразить живой нерв поэзии Бодлера. Он пишет: «За вычетом разве Вийона, ничего равного по пронзительной оголенности признаний, будь они внушены обожанием, искусства порока, сладостной грёзой, иступленным бунтарством, пресыщением, мстительной ожесточенностью, жаждой духовного просветления или свинцовой хандрой, ничего подобного по твёрдой убежденности, что все это и еще очень многое способно ужиться в одной душе, лирика француз до Бодлера не знала, да и после него достигала нечасто» (с. 59).

Мне совсем недавно, и фактически по другому поводу, пришлось отстаивать достоинство по-

эзии Поля Верлена. Речь шла о том, что многие современные исследователи оценивают поэзию этого автора как показатель душевного расстройства, как симптом психиатрических состояний. У истоков таких представлений, судя по всему, находится книга известного беллетриста и психиатра Макса Нордау. Многих признанных европейских поэтов Нордау зачислял пот ведомству безумия. Он основательно анализировал их поэтические строчки, бдительно фиксируя случаи слабоумия. Его раздражало неоправданное возбуждение, нелепые и случайные ассоциации идей, смутные образы, туманное мышление. Нордау был суров и непреклонен. Особенно досталось как раз Полю Верлену. Именно он о нем было сказано как о носителе вырождения и умственной болезни⁴.

С. Великовский не отрицает состояния душевного разлада в поэзии Поля Верлена, но он предельно далек от психиатрических экспертиз. Печать неприкаянности, сердечная хворь, болезненная нравственная смута. И тем не менее С. Великовский пишет: «Но если житейские последствия верленовских вялых, безвольных метаний между угарной чувственностью и хрупкими доводами рассудка были сокрушительны для него самого, то с горькими лирическими плодами, вырвавшимися отсюда, все обстоит не так просто» (с. 81).

Французская лирическая поэзия расширила возможности символа как средства выражения душевных состояний. В символе находила свое выражение основная идея романтизма. Поскольку романтизм сам может быть охарактеризован как гармоничное соединение двух начал — духовного и чувственного, это и обеспечивает символу неисчерпаемую глубину. В книге С. Великовского есть ссылки и на Гёте, который основное внимание обращено на объективную, природную сторону символа. Символ выражает идею в форме образа, но она «всегда остается бесконечно действенной и непостижимой». Символ трактуется как представление всеобщего в частном, причем живое, мгновенное откровение⁵. Согласно Гёте, символом может называться своеобразный принцип соединения «известной полноты вещей», который выражен в единичной

³ Бодлер Шарль об искусстве. М., 1986. С. 11.

⁴ См. более подробно: Гуревич П.С. Психиатрический анализ личности. М., 2011. С. 16-17.

⁵ Гёте И.-В. Избранные философские произведения. М., 1964. С. 352.

вещи. Он оценивал все формы природного и человеческого творчества как значащие и говорящие символы живого вечного становления. «Все, что происходит — символ, и в то же время, когда он вполне обнаруживает себя, он указывает на все остальное. В этом понимании, мне кажется, лежит величайшее дерзновение и величайшее смирение»⁶.

После рассмотрения символа как природного объекта Гёте обращается к репрезентативному символу — к его выражению в искусстве. Немецкий поэт полагал, что репрезентативный символ обладает теми же качествами, что и природный символ — единством и цельностью, способностью через частное представлять всеобщее, устремленностью на выражение человеческих качеств в высшем смысле этого слова, а также неисчерпаемой глубиной»⁷.

В споре с романтиками Гёте связывает неувловимость и нерасчлененность символа не с мистической потусторонностью, но с жизненной органикой, с теми абсолютными началами, о которых возвещает символ. Гёте рассматривал символ как универсальную форму человеческого творчества. Это положение получило признание у Гегеля.

Немецкие романтики тоже обращались к трактовке символа. Они опирались при этом на Гёте, который считал, что все формы природного и человеческого творчества являются не чем иным, как символом вечно живого становления. Концепция художественного символа как сущностного посредника между материальным миром и сферой духовного бытия стоит в центре внимания романтической эстетики. Все истинно искусство они воспринимают как символическое. «Такими символами мы пользуемся, — пишет Ф. Рунге, — когда намереваемся сделать ясными, вразумительными для других великие события, прекрасные мысли о природе, приятные или ужасные ощущения нашей души, переживания события или же внутреннюю взаимосвязь наших чувств. Мы стараемся отыскать такое событие, чтобы оно характерно соответствовало нашему ощущению, которое намерены мы выразить; когда мы находим такое событие, это означает, что мы выбрали предмет своего искусства»⁸.

⁶ Там же. С. 353.

⁷ Там же. С. 353.

⁸ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 454.

Еще раз повторю: читать С. Великовского — душевная отрада. Хочется постоянно цитировать, любясь точностью слов, интонации, самой оценки труда поэтов. Вот что написано, например, о Тристане Корбьере: «Вся эта гремучая душевная смесь не терпит гладкой упорядоченности. Она взрывается, выплескивается, взламывая и дробя ритм, синтаксис, самую мысль разговорными перебивками, возвратными ходами, пропусками связующих смысловых звеньев, назывными перечислениями-вскриками вместо последовательно развертывающихся периодами» (с. 92).

Символисты (о них тоже речь идет в книге) считали, что символ обладает большей выразительностью, нежели образ. Поэтому они широко использовали метафоры и аналогии. При этом реальная действительность рассматривалась ими как некий фон для выражения богатейшего внутреннего мира поэта. Стефан Малларме, к примеру, отмечает С. Великовский, рассчитывал получить безупречное сочетание слов-«костяшек». Если речь идет о воспроизведении смысла всех смыслов, то, разумеется, без понятия символа не обойтись

Символизм (фр. *symbolisme*) возник в конце 60-х — начале 70-х годов XIX в. Основы эстетики символизма сложились в творчестве французских поэтов П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме и др. Принципы символизма нашли отражение в творчестве М. Метерлинка, П. Валеои, Р.М. Рильке и др., в России — в произведениях А. Блока, Вяч. Иванова, А. Белого. Символисты считали, что искусство имеет особую магическую силу, способную обновить жизнь, мировоззрение и жизнедеятельность людей.

Новое направление стремилось поэтизировать, боготворить символ. Вот что писал, например, Андрей Белый: «К тому, что было прежде времен, к тому что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет. Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерности музыкальное звучание души — вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке — чары. Музыка — окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия».

Символисты были уверены, что их языком заговорила эпоха. Они придавали огромное значение грезе, которую рассматривали как источник вымысла. Символисты отождествляли ее с даром воображения и новаторства. «Мы увидим, что в этой духовной общности, постепенно сформировавшейся в определенный момент мировой истории человеческого гения, как нельзя более чужда рутинность заведенного механизма, — а именно к таким привычным, не вызывающим беспокойства шаблонам общество хотело бы свести все замыслы и свершения мятежных душ, сроднившихся с грезой»⁹. Наиболее общая картина символизма заключалась в том, что искусство оказывается интуитивным постижением мирового единства через обнаружение символических аналогий между земным и трансцендентными мирами.

Символ, его специфика и структура, его роль в самых различных сферах знания и культуры, в философии, науке, в художественном творчестве, в мифе, в ритуале — таков круг вопросов, которые определяют современные исследования. Возьмем, к примеру, эстетическую концепцию американской исследовательницы Сьюзен Лангер (1895-1985). Для нее символ — это способность мыслить что-либо с помощью рациональных форм, не нуждаясь в предпосылке о реальном существовании объекта. Именно искусство, по мнению Лангер, содержит внутренний импульс, тот универсальный ритм, который определяет и жизнь природы, и развитие животного организма, и эволюцию человека.

«Что отличает произведения искусства от «простого артефакта»? Что отличает греческую вазу от сделанного руками горшка для бобов в Новой Англии или от деревянного ковша, которые нельзя квалифицировать как произведения искусства? Греческая ваза также является артефактом; она была создана согласно традиционному образцу; она изготавливалась для того, чтобы держать в ней крупу, масло или другие домашние припасы, а не для того чтобы ставить ее в музей. Однако она для всех поколений обладает художественной ценностью»¹⁰.

Причина перерождения символа в неразгадываемый иероглиф вытекает из попыток

достичь поэтому максимальной музыкальной выразительности. Заменить смысл слова внушением, связанным с его музыкальной формой, пыталось одно из течений французского символизма.

Поразительно, что С. Великовский, анализируя поэзию символистов, не пользуется понятием символа. Разумеется, оно присутствует в подтексте, в точности, с которой передается смысл и возникает переключка образов. «Диковинно перемигивающиеся друг с другом метафоры, приметы, мысли, — пишет С. Великовский, — нижутся в этом стихотворении в прозе (*речь идет о стихотворении Малларме «Слава» — П.Г.*), а тем более в собственно стихотворных вещах Малларме, подряд без всяких логических расшифровок, недомолвки теснят собственно высказывание, грани между наблюдаемым и грезимым стерты» (с. 129).

Журнал «Философия и культура» не раз уже писал о проектах, которые на протяжении многих лет реализует Светлана Яковлевна Левит. В данном случае в тематическом обзоре названы работы двух проектов — «Культурология. XX век» и «Российские пропилеи». Что их роднит? Стремление руководителей проектов расширить горизонт культуры, ввести в оборот новые имена, ознакомить читателей с классикой культурологии.

В начале двадцатого века фокус философии сдвинулся на проблему языка, произошел так называемый «лингвистический поворот», признавший язык первичной сферой философского анализа. Ж. Лакан разделил традиционную структуралистскую концепцию первичности языка, способного смягчить страсти путем вербализации желания и регулировать общественные отношения. Книги, представленные в проектах, неизмеримо расширяют наше представление о философии культуры. Конкретные эмпирические исследования языка, мифов дают возможность вести теоретические исследования о специфике культуры, о культурогенезе, о иерархии культурных феноменов, о когнитивных процессах, сопутствующих ментальным навыкам разных культур.

⁹ Энциклопедия символизма. М., 1998. С. 7.

¹⁰ Лангер Сьюзен. Философия в новом ключе. М., 2000. С. 183.