



Серия «Общество и личность»



Н.Н.Рубцов
**СИМВОЛ В ИСКУССТВЕ
И ЖИЗНИ**

2 р. 50 к.

Серия «Общество и личность»

«Наука»



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия «Общество и личность»

Основана в 1988 году

Н. Н. Рубцов

**СИМВОЛ В ИСКУССТВЕ
И ЖИЗНИ
ФИЛОСОФСКИЕ
РАЗМЫШЛЕНИЯ**



МОСКВА «НАУКА»

1991

ББК 87.7
Р82

Ответственный редактор

доктор философских наук, профессор Е. Г. ЯКОВЛЕВ

Рецензенты:

доктор филологических наук Ю. Б. БОРЕВ,
доктор философских наук Б. М. САПУНОВ

Редактор издательства В. В. ДЮРЯГИН

Рубцов Н. Н.

Р82 Символ в искусстве и жизни: философские размышления.— М.: Наука, 1991.— 176 с.

ISBN 5-02-013437-6

Автор рассматривает символ как концентрированное выражение некоторого общественного отношения, как специфическую форму отражения, воспроизводящую внутренние связи и отношения той или иной области культуры и действительности в целом. Раскрывается специфика художественного символа, эстетического идеала искусства. Книгу отличает предметная наглядность изложения.

Для широкого круга читателей.

Р $\frac{0301040100-069}{042(02)-91}$ 2—91 НП

ББК 87.7

ISBN 5-02-013437-6

© Издательство «Наука», 1991

Введение

К рассмотрению культуры можно подходить с разных сторон. По мнению автора, одним из наиболее перспективных в современной культурологии является ценностный подход. Взятая в аспекте ценности, культура представляет собой сложную иерархию. В ценностном аспекте может быть рассмотрен любой элемент культуры — природа, орудия и инструменты труда, сам человек, его слова, мысли, действия, созданные им предметы и т. д. Совокупность наиболее значимых ценностей составляет систему идеалов, которые носят конкретно-исторический характер, имеют конкретно-историческое выражение. Так, к наиболее значимым идеалам античной культуры относятся представления о Добре, Красоте и Истине.

Оборотной стороной проблемы ценности является проблема смысла. Смысл — это духовная направленность бытия человека в сторону реализации определенных социально признанных ценностей. Смысл — это специфическая форма выражения деятельности человека в соответствии с теми или иными ценностями и идеалами. Аналогично иерархии ценностей, культура представляет собой и специфическую иерархию смыслов.

Способами реализации ценностей и смыслов культуры являются язык или система специфических знаковых средств.

Во всем многообразии знаково-языковых средств, какими располагает культура, одному принадлежит особое, определяющее место. Имя ему — *символ*. Символ — это наиболее емкая и значительная, продуктивная и концентрированная форма выражения культурных ценностей и смыслов. Символ — это наиболее мощный из всех имеющихся в культуре «инструментов» реализации ее духовных возможностей.

Символ представляет собой, по сути, конкретно-зримое воплощение тех или иных идей и идеалов как высших ценностей и смыслов, которыми живет человек и которыми обуславливается развитие и функционирование культуры. Воплощая в себе высшие духовные пласты

культуры, символ, естественно, становится центральным, определяющим образованием всего комплекса ее знаково-языковых выражений.

Занимая ведущее, определяющее положение в ряду знаковых выражений культуры, символ вместе с тем своим «силовым полем» охватывает и все культурные феномены и элементы. Являясь «чувственно-сверхчувственным» образованием, диалектически воплощающим в себе единичное и всеобщее, конечное и бесконечное, конкретное и абстрактное, материальное и идеальное, символ представляет собой наиболее законченную и вместе с тем универсальную форму выражения человеческого бытия. Символический характер любых образований культуры, таким образом, можно представить как способность того или иного предмета, свойства или отношения в своем чувственно-конкретном, единично-данном облике воплощать определенный человеческий смысл, всю многообразную совокупность общественных отношений, которые, по определению обществоведов, составляют сущность человека.

Наиболее полное проявление своих сущностных характеристик и определяющих свойств символ находит в искусстве. Символ в искусстве — это «эталон» символического выражения в целом. Такая «эталонность» художественного символа по отношению ко всем другим символическим формам в значительной мере связана с той ролью, которая принадлежит искусству в культуре. Эта особая роль искусства связана с тем, что оно есть не что иное, как модель культуры или способ ее самопознания.

Искусство можно охарактеризовать как своеобразный художественный портрет культуры. Что находит в искусстве культура? Образ своей целостности, уникальности, своего социально-исторического Я. Искусство способно портретизировать культуру, изоморфно запечатлеть в своих особенностях специфику каждого ее типа, а также динамику ее развития.

Одним из главных факторов, определяющих центральное место символа в системе культуры, является его особое положение в сфере гносеологии. Это связано с тем, что символ, по сути, выражает собой изначальную и всеобщую сторону познания. Он есть не что иное, как выражение сущности чувственного образа как формы познания окружающего нас мира. «Даже самая примитивная и элементарная вещь, не говоря уже о ее научном пред-

ставлении,— отмечает А. Ф. Лосев,— возможна только при наличии символической функции нашего сознания, без которой вся историческая действительность распадается на бесконечное множество дискретных и потому в смысловом отношении не связанных между собой вещей»¹.

Представляя собой основополагающее, универсальное образование для выражения различных смыслов и ценностей, символ в реальном существовании культуры раскрывается в градации символических спецификаций, каждая из которых соответствует той или иной форме общественного сознания и конкретным ее выражениям, представая в качестве политического, юридического, нравственного, художественно-эстетического, религиозно-мифологического, научного и иных символов. Соответственно каждая из указанных символических спецификаций может иметь свою собственную внутреннюю градацию, скажем, символы в науке подразделяются на математические, физические, химические, логические, психологические образы и знаки и т. д.

В каждой из своих спецификаций символ проявляется в том или ином аспекте своей природы, выражает ту или иную сторону своего бытия и вместе с тем остается в своей сущности одним и тем же, а именно впечатляющим способом наглядного, зримо-образного воплощения идей и идеалов, фундаментальных ценностей и потаенных смыслов совокупной жизнедеятельности человека.

Глава 1. Историко-философская прелюдия

В переводе с древнегреческого символ означает «соединять», «сливать», «связывать». Понятие «символ» на протяжении всей истории развития философской мысли вызвало множество всевозможных и нередко противоречивых толкований. Все толкования символа можно свести к двум традициям — восходящим к представлениям Аристотеля и Платона. Согласно первой традиции, символ трактуется как знак, значением которого является некоторый знак другого рода или другого языка. Согласно второй традиции, символ — некоторое знаковое выражение высшей и совершенно не знаковой сущности. В первом случае символ понимается в подчеркнуто рационалистическом смысле как средство адекватного (в крайнем случае метафорического) перевода плана выражения в план содержания. Во втором — содержание иррационально просвечивает сквозь выражение и выступает в качестве своеобразного перехода из мира рационального в мир иррациональный. В первом случае символы трактуются преимущественно как конвенциональные знаки, значение которых может быть четко представлено, непосредственно узнаваемо и выучено наизусть. Во втором случае символы трактуются как сущностные образы, интерпретация которых связана с интуицией, прозрением, наитием. Они не могут быть раз навсегда познанными, их смысл не имеет однозначного прочтения.

Необходимо отметить, что, строго говоря, ни у Платона, ни у Аристотеля мы не найдем сколько-нибудь развитого понятия символа. В целом это характерно для всей античной традиции вплоть до III в. «К числу особенностей античного символизма... необходимо отнести... отсутствие чисто *выразительных* категорий, или категории символа»¹. Такое отсутствие развитой категории символа для античной традиции было парадоксальным явлением, так как эта традиция вследствие своей мифологической природы по своей субстанции была всецело символической².

«Все тексты классической античности со словом *символ*, — пишет А. А. Тахо-Годи, — поражают одной главной особенностью, они всегда утверждают символ как таковой, не связывая его ни с каким объектом, символом которого он мог бы явиться. Всюду мы встречаем символ сам по себе, в его чисто предметной образности. В классических текстах символ есть нечто, но никогда не есть символ чего-то. Грамматически это выражено тем, что слово *символ* не имеет при себе дополнения. Оно само себя вполне удовлетворяет и не нуждается ни в какой соотносимости с чем-то посторонним, совсем иным. Те моменты, которые должны совпасть в символе, чтобы породить нечто совершенно иное, новое и вместе с тем целостное в своем единстве с исходными моментами, здесь непосредственно тождественны друг другу или замещают один другой, не порождая никакого принципиально нового представления»³.

Качественно иная ступень в понимании символа связана с периодом поздней античности, а именно с развитием неоплатонизма. Неоплатонизм — наиболее зрелая и наиболее синтетическая философия всей античной традиции. Одной из наиболее характерных его черт явилось то, что он перевел на язык человеческого переживания, интимного ощущения значимости разработанные всей предшествующей традицией категории, включая понятие символа. «Неоплатоники... перенесли античную интуицию тела в умную сферу и, оставаясь по содержанию, как и вся античность, в сфере тела, дали его чисто умную форму»⁴.

Именно в неоплатонизме категория символа становится центральным понятием всей системы философии. В гносеологическом плане символ превращается в сокровенно-сущностный инструмент познания мира, в онтологическом — становится субстанциональной основой сущего. Символическая природа познания человека и символическая субстанциональная основа мира сущностно связаны между собой, принцип их образования один. Великая созидаящая сила природы, порождая из себя целую иерархию символов, проецирует их в сферу познавательной деятельности человеческой жизни. Идти от явления к сущности — значит мыслить символически. Символ и есть совпадение явления и сущности друг с другом. Такое совпадение явления и его сущности означает, что знаковая сторона символа, столь ярко выраженная всей предшествующей его трактовкой в античной традиции, чужда

неоплатонизму. Кроме того, символ как принцип совпадения явления и сущности, а также его изначальная неразрывная связь с природной созидающей силой означает возможность и правомерность его бесконечного познания и толкования. Смысловая глубина символа рассматривается как неисчерпаемая глубина, измерение этой глубины бесконечно по своим возможностям. «Неизреченность», «таинственность» в результате оказываются центральными характеристиками символа.

Завершающим итогом всех исканий античности в области понятия символа служит учение Прокла. Именно Проклу принадлежит заслуга установления подлинной необходимости использования символа, а также наиболее развернутая его дефиниция.

Прокл — гениальный систематизатор и классификатор всей традиции неоплатонизма — трактует символически буквально каждую строку платоновских сочинений. Особенно показателен в этом отношении его комментарий к «Тимею». Так, к примеру, миф о хромом Гефесте-художнике трактуется им как символ творческой активности в отношении чувственного мира, сам же Гефест — как принцип, придающий делам «божественные символы». Молния, уничтожившая Фаэтона, рассматривается как символ демиурга, который пронизывает все, сохраняя свою целостность и ни к чему не прибываясь и т. д. Интерпретируя символическим образом древние мифы и тексты, Прокл постоянно проводит центральную для неоплатонизма идею: созерцание сущностных реальностей в образах с помощью неких символов дает возможность увидеть причины, восходящие к самим вещам.

Комментарий Прокла к «Государству» Платона посвящен собственным размышлениям относительно природы и сущности символа как важнейшей субстанциональной основы бытия, а также основополагающей категории его познания. Одной из отличительных особенностей природы символического, отмечает Прокл, является его диалектический характер. Это означает, что только путем совмещения противоположностей, их углубленного изучения и разгадывания вскрывается подлинная первооснова сущего. За кажущейся поначалу непроницаемой и непостижимой темнотой, непроницаемостью и таинственностью символа в нем открывается его прозрачная и ясная природа. В результате наряду с такими изначальными определениями символа, как «неизреченность» и «таинственность», стоят «прозрачность» и «свет».

Что же такое символ? Помимо восхождения от явления к сущности, он есть сплетение и совмещение противоположностей, «неизреченности» и «прозрачности», «таинственности» и «света» и т. д. Установленное неоплатониками понимание символа в послеантичной Европе стало традиционным, правда, приобрело оттенок мистической таинственности и неизреченной глубины.

Новый этап развития понятия символа связан с христианским средневековьем. Нужно сказать, что средневековая культура была во многом символической. Христианство довело до предельного завершения две основополагающие идеи античного неоплатонизма в рассмотрении символа, с одной стороны, как субстанциональной основы сущего, а с другой — как основополагающей, определяющей категории гносеологии познания.

Бытие можно рассматривать как множественный символ Единого Абсолюта. Все, что бы мы ни взяли: космос ли, природу, предметы неодушевленного или живого мира, человека, даже его мысли и дела — все это уплотненное символическое выражение энергетической явленности Абсолюта в «тварном» мире, своеобразная форма выражения теофании. «Христианство открывало в символе все большие и большие онтологические глубины: символический язык античной теории постепенно расплавлялся в горниле символического языка христианской вселенской литургии»⁵.

В равной мере и понятие символа как центральной категории познания обретало все более разработанные и концептуально выраженные содержательные черты в направлении спиритуалистической углубленности.

В наиболее законченной и разработанной форме учение о символическом, мистическом постижении первооснов сущего (Бога) было выражено псевдо-Дионисием Ариопагитом. Псевдо-Дионисий указывает, что существует два способа передачи знания об истине: «Один — невысказываемый и тайный, другой — явный и легко познаваемый; первый — символический и мистериальный, второй — философский и общедоступный»⁶. Высшая невыговариваемая истина передается только первым способом. Если первый способ суждения содержит формально-логическую истину, то второй — умопостигаемую. Подлинное знание первооснов сущего заключено только в символах, так как, отмечает мыслитель, «уму нашему невозможно подняться к невещественному подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе как через посред-

ство свойственного ему вещественного руководства, полагая видимые красоты изображением невидимой красоты, чувственные благоухания — отпечатками духовных проникновений, вещественные светильники — образом невестественного озарения, чины здешних украшений — намеком на гармоничность и упорядоченность божественного, принятие божественной Евхаристии — обладанием Иисуса; короче — все о небесных существах сверхблагоприятно передано в символах»⁷.

Как замечает псевдо-Дионисий, символы возникают не ради самих себя, но с определенной и одновременно с этим весьма противоречивой целью — сокрытия и выявления истины. Так, с одной стороны, символ служит для обозначения и выявления непостижимого и бесконечного в конечном, чувственно воспринимаемом, с другой — он представляет собой оболочку и покров истины от недостойных.

Что же в символе реализует эти две, казалось бы, взаимоисключающие цели? Образная природа символа, идея символа в учении псевдо-Дионисия есть, по сути, идея образа. Именно образу (точнее, символическому образу) принадлежит важнейший способ связи и соотнесения между принципиально несоотносимыми уровнями бытия и «сверхбытия» («мира горнего и мира дольнего»). Именно посредством его реализуется основная задача познания человека в ограниченных своих представлениях проявить смысловую бесконечность сущего.

Символическая же образность в представлении духовных сущностей, согласно псевдо-Дионисию, может существовать в двух формах или типах образов — подобных, или сходных, и неподобных, или несходных.

Тип сходного, или подобного, образа основывается на катафатическом (утвердительном)⁸ способе обозначения и связан с созданием изображений, исходящих в конечном случае из данных жизненного опыта человека. Сходный тип символического образа состоит в том, чтобы духовные первоосновы «запечатлевать и выявлять в образах, им соответствующих и по возможности родственных, заимствуя эти образы у существ, нами высоко почитаемых, как бы материальных и высших»⁹. Сходные образы поэтому есть не что иное, как совокупность превосходных или положительных качеств и сторон, присущих предметам и явлениям окружающего мира, они как бы эталоны, пределы совершенства «видимых красот» материальной действительности.

Второй тип символической образности — тип несходного образа, высшая форма символического выражения — восходит к апофатической системе теологии и выступает параллельно понятию «отрицательного определения». Псевдо-Дионисий пишет так: «Если по отношению к божественным предметам отрицательные обозначения ближе к истине, чем утвердительные, то для выявления невидимого и невыразимого больше подходят несходные выражения»¹⁰. Несходный тип символической образности, таким образом, оказывается принципиально отличным от сходных образов, которые по сути своей устремлены к минимальному выражению естественной — материальной — образности. В них, по заключению псевдо-Дионисия, должны полностью отсутствовать те черты, что отличают сходные образы, а именно свойства, рассматриваемые людьми как наиболее красивые, гармоничные, благородные, светлые и т. д. Такая направленность несходного образа на свое уничтожение связана с тем, чтобы человек, созерцая образ, не представлял себе божественный первопринцип по аналогии с материальными формами.

Характерной особенностью построения символической образности является то, что она формируется по закону контраста. В свое время еще Аристотель подчеркнул, что отвратительное и гнуснейшее в жизни, но изображенное в искусстве часто вызывает в нас чувство удовольствия¹¹. Этот эффект он объяснял утилитарной познавательной функцией подражания, на которой, собственно, согласно его воззрениям, и зиждется все художественное творчество.

Совсем иной смысл закону контраста как основному принципу построения несходных образов придает псевдо-Дионисий. Подражая низким предметам материального мира — животным, камням, червям и т. д. — несходные образы в такой «недостойной» и безобразной форме должны выражать знание, ничего не имеющее общего с этими предметами. Самой несообразностью изображения, замечает псевдо-Дионисий, они должны поражать зрителя и ориентировать его на нечто противоположное изображенному, — на чистую духовность и свет¹². В результате все чувственные, даже непристойные явления, влечения и предметы начинают в аспекте данного типа символической образности обретать свою противоположность — обозначать явления и самой высокой духовности. Так, гнев становится сильным движением разума, возделание —

стремлением к любви и порывом к духовности, к достижению высших истин¹³.

Закон контраста, положенный в основу второго типа символической образности, в своей основе имел определяющее стремление апофатизма довести лежащую в основе христианского мировоззрения оппозицию реальное—идеальное, «горнее»—«дольнее» до такого парадоксального уровня, когда бы эта оппозиция снималась вообще, трансцендентное и имманентное не противопоставлялись друг другу, когда бы, как писал Максим Исповедник, конечное и бесконечное, вещи, которые обоюдно себя исключают и не могут быть смешаны, оказывались соединенными и взаимно одна в другой проявляющимися. Потому что безграничное неизреченным образом ограничивает себя и ограниченное расширяет себя в меру безграничного¹⁴.

Отличительной особенностью несходности символической образности как выражения принципа соединения конечного с бесконечным, изреченного с неизреченным, обозначаемого с необозначаемым является то, что она связана с путем мистического озарения. Путь познания высших истин, который ведет к несходным образам — это путь откровения, мгновенных прозрений ума. В отличие от сходных образов, могущих быть названными образами красоты и света, по аналогии с постепенно возвышающимися к «сверхсущностному Прекрасному», несходные образы, образы противоположности и контраста, могут быть названы образами таинства и мистерии — образами интуитивного слияния с божеством.

Итак, выраженная античным неоплатонизмом идея символа как принципа восхождения от явления к сущности, как диалектического слияния противоположностей в учении псевдо-Дионисия нашла свое дальнейшее развитие: воплотившись в теорию образа (особенно в апофатическом его варианте), она обрела статус образного, основанного на интуиции пути постижения истины. Это учение стало определяющим на протяжении длительного пути культурного развития человечества, постоянно колеблясь то к катафатической, то к апофатической своей основе, то к образу, обладающему возможностью самых многозначных истолкований, то к роли знака для обозначения абстрактной, отвлеченной идеи.

Новый этап осмысления категории «символ» связан с развитием европейской культуры, начинавшейся эпохой Возрождения. Основной отличительной особенностью Воз-

рождения и всей последующей эволюции европейской культуры является их антропоцентричный характер. В отличие от культуры античности и средневековья, всецело основывающихся на незыблемых, вечных и неизменных абсолютах, будь то космос или надмировая божественная личность, и рассматривающих человека как всецело им подчиненное существо, с эпохи Ренессанса утверждается новый взгляд на суть вещей — человек ставится в центр мира, его бытие обретает статус главной координаты в определении всего сущего.

Такая антропологическая ориентация культуры в философском выражении впоследствии нашла свою наиболее законченную форму в немецкой классической философии, которая, прежде всего в трудах Иммануила Канта, вытеснила былую натурфилософскую ориентацию, восходящую к античности и средневековью. Различные свойственные этой философии субстанциональные определения начал бытия — типа «Духа», «Разума», «Воли», «Субъекта», «Я», и даже «Бога» всегда непременно скрывали и подразумевали за собой *человека*. Именно вопрос «Что такое человек?» становится главным и основным в учении Канта, утверждавшего, что «...мы имеем достаточное основание рассматривать человека не только как цель природы, подобно всем организмам, но и здесь, на земле, так же как *последнюю* цель природы, по отношению к которой все остальные вещи в природе составляют систему целей»¹⁵.

Ориентация европейской культуры нового времени на человека, применительно к символу имела то следствие, что свойственное ему в предшествующий период развития европейской культуры основное определение — выступать в качестве субстанциональной основы сущего, — отходит на задний план. Второе, ранее подчиненное определение символа как инструмента познания сущего становится основным.

Еще одной отличительной особенностью трактовки символа становится преимущественное его определение в рамках эстетического знания, т. е. символ становится не просто гносеологической категорией, но и категорией преимущественно эстетической. Такая преимущественно эстетическая трактовка символа была следствием одного важного для развития культуры того периода обстоятельства, связанного с тем, что эстетика заняла особое положение в системе философского знания — она обрела статус его центрального, как бы цементирующего начала.

Как показателен в этом отношении известный анонимный трактат «Систематическая программа немецкого идеализма» (1796) (поочередно приписываемый то Гегелю, то Шеллингу, то Гельдерлину, то Ф. Шлегелю), в котором, в частности, говорится, что «всеобъемлющая и руководящая идея — это идея красоты в самом высоком платоновском смысле слова. Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что *истина* и *благо* соединяются родственными узами лишь в *красоте*. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Философия духа — это эстетическая философия»¹⁶.

Кроме того, преимущественная разработка представления о символе в пределах эстетического знания той эпохи была связана и с другим немаловажным обстоятельством развития духовной жизни: искусство стало рассматриваться в качестве абсолютной модели универсальной и целостной культуры.

Трактовка символа как существенной эстетико-гносеологической категории в рамках классической немецкой философии была связана с двумя моментами. Во-первых, с развитием представления о символе как диалектическом единстве двух составляющих его сторон — реального и идеального, чувственного и духовного, содержания и формы, общего и особенного. Во-вторых, с представлением о нем как о специфической, органической целостности.

Первый, кто поставил проблему символа в классической немецкой философии, был Кант. Символ связывается Кантом с чувственным способом изображения идей разума или интуитивным способом «представления воображения».

Что есть символ по Канту? Специфический вид изображения, стремящийся изобразить неизобразяемое, или невозможное, а именно «созерцания, которые соответствовали бы... идеям разума»¹⁷.

Символический способ изображения, замечает Кант, есть такой способ изображения, «когда под понятие, которое может мыслиться только разумом и которому не может соответствовать никакое чувственное созерцание, подводится такое созерцание»¹⁸. Каким образом возможно это «осуществление невозможного» — подведение чувственного созерцания под то, чему не может соответствовать никакое чувственное созерцание? Только, отвечает Кант, путем *аналогии*, т. е. путем символического изображения идей разума, косвенным путем познания, пу-

тем «перенесения рефлексии о предмете созерцания на совершенно другое понятие, которому, вполне вероятно, созерцание никогда и не сможет прямо соответствовать»¹⁹. Так, к примеру, замечает Кант, монархическое государство можно представить как одушевленное тело, если оно управляется по внутренним народным законам, или же как машину (скажем, ручную мельницу), если оно управляется отдельной абсолютной волей. Хотя между деспотическим государством и ручной мельницей нет никакого сходства, но сходство есть между правилами рефлексии о них и об их каузальности. Далее, продолжает Кант, наш язык содержит массу символических изображений или косвенных суждений по аналогии — это такие слова, скажем, как «основание», «зависеть», «вытекать из чего-либо» (вместо «следовать»), «субстанция» и т. п.

Особой отличительной характеристикой символического изображения является то, что оно есть не что иное, как «только вид интуитивного» способа представления идей разума.

Символическое изображение — это созерцание, или способ объективации реальности разума, или интуитивного рассудка, т. е. рассудка недискурсивного, или прообразного.

Так, если основной чертой дискурсивного рассудка является представление возможности целого как зависимого от частей, то интуитивного или прообразного — возможности мыслить части (их свойства и связи) как зависимые от целого (почему, собственно, он и называется прообразом). Основное отличие интуитивного рассудка Кант характеризует так: интуитивный рассудок идет от *синтетически общего* (созерцания целого как такового) к особенному, т. е. от целого к частям²⁰.

С чем главным образом связана деятельность интуитивного рассудка, а следовательно, и символических изображений как способа объективации? С представлением конечных причин или целевой каузальности. Областью конечных причин или целевой каузальности является нравственно доброе. Внешним выражением нравственно доброго служит прекрасное.

Итак, что же такое символ по Канту? Чувственный способ представления идей разума, состоящий в косвенном (по аналогии) их изображении, в котором в органической целостности сливаются общее и особенное, целое и часть. Способ постижения символа — это способ инту-

итивного пути постижения прообраза или идеи, которая неисчерпаема в своей неизреченности и полноте.

В немецкой классической философии выкристаллизовались два направления в понимании символа, которые условно можно обозначить экспрессивно-выразительным и изобразительно-объективным. К первому направлению относятся Шиллер и традиция романтиков (прежде всего Шлегель и Шеллинг), ко второму — Гете и Гегель. Обратимся к общей характеристике этих направлений немецкой классической философии в интерпретации символа.

Поклонник и последователь учения Канта Шиллер развил и продолжил ряд аспектов понимания символа. Что есть символ по Шиллеру? Выражение диалектически напряженного отношения между духом и материей, бесконечным и конечным, формой и реальностью, между свободой и бытием. Такое понимание символа Шиллер высказывает, исходя из главной идеи своей эстетической концепции (почерпнутой из учения Канта), — эстетическое отношение и красота есть способы преодоления антагонизма природы и духа, свободы и необходимости, объективного и субъективного, чувства и рассудка, а также возможности обретения через это «целостного и гармоничного человека». Эстетическое, или красота, — это принцип двух противоположных состояний человека — «состояния ощущения и мышления». Оба представляемых ощущением и мышлением, или чувством и духом, состояния находят свое соединение и примирение в эстетическом, красоте. Именно красота «восстанавливает в напряженном человеке гармонию, а в ослабленном энергию и таким путем, подобно природе красоты, приводит ограниченное состояние к безусловному и делает человека законченным в себе целым»²¹.

Отличительная особенность символа, помимо выражения гармоничного слияния в нем двух начал — духовного и чувственного, ощущения и разума, необходимости и свободы есть его потенциальная неисчерпаемая смысловая или содержательная глубина.

В отличие от экспрессивно-выразительного толкования символа, подчеркивающего главенствующую роль субъективного фактора, изобразительно-объективное толкование символа носит иной характер. Здесь основное внимание обращено на объективную, природную сторону символа. Ярчайшим представителем изобразительно-объективного направления понимания символа был Гёте.

Что же такое символ в понимании Гёте? Сущность

символического в его объективно-природном звучании Гёте формулирует в своем знаменитом письме Шиллеру от 16 августа 1797 г. Здесь Гёте выделяет ряд наиболее характерных особенностей символического. Символ есть своеобразный принцип соединения «известной полноты вещей». Символ — это выражение внешнего и внутреннего единства и всеобщности вещей через посредство единичной вещи. Символ — это всегда нечто выдающееся, он всегда «не столько замечательное, сколько значительное». Он всегда связан с «человеческой в высшем смысле» формой выражения.

В «Максимах и рефлексиях» Гёте мы находим дальнейшую конкретизацию понятия символа: «Частное вечно подлечит общему. Общее вечно должно сообразовываться с частным. Все, что происходит, — символ, и в то же время, когда оно вполне обнаруживает себя, оно указывает на все остальное. Настоящая символика там, где частное представляет всеобщее не как сон или тень, но как живое мгновенное откровение непознаваемого»²².

Что имел в виду Гёте, характеризуя символ как «откровение непознаваемого»? Мистическую невыразимую тайну стоящих над природой сил и невозможность человеческого разума проникнуть в суть вещей? Ни то ни другое, а все ту же *объективность* природы символического — экстенсивную и интенсивную бесконечность реальных предметов окружающего человека мира, их неисчерпаемость в человеческом языке и понятиях.

От характеристики символа как объекта природного — объективного символа — Гёте переходит к характеристике символа в искусстве — репрезентативному символу. Репрезентативный символ — символ в искусстве, согласно Гёте, обладает всеми 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.

Одной из существенных особенностей символического является его не понятийная природа, ее сущностная и нерасторжимая связь и единство с *идеей*. В отличие от понятия, ориентирующегося на однозначно фиксированное, четко очерчиваемое и абстрагирующее отображение объективной реальности, идея, уже в представлении Канта (а «Критику способностей суждения» Гёте прилежно изучал), мыслится как синтез тотальности, как противопоставляемая понятию интенция разума, одновре-

менно стремящаяся охватить мир и в его законченной целостности, и бесконечном становлении. Вспомним Канта с его определением идеи как «представления воображения», которому не может быть адекватно ни одно определенное понятие, и никакой язык не в состоянии достигнуть его и сделать его понятным. А теперь напомним Гёте: «Идея всегда остается ... бесконечно действительной и недостижимой. Даже выраженная на всех языках, она осталась бы все-таки невыразимой»²³. Заканчивая разговор о понимании символа Гёте, нельзя не сказать еще об одной существенной его характеристике, выделенной поэтом. Идея в символе воплощается в форме *образа*. Образность приобретает характер неперемennого условия символического выражения. Именно в образе материальное и идеальное, природа и идея сливаются в нерасторжимое единство, целостность и вместе с тем динамическую подвижность в своей устремленности в охвате всего многообразия внешних и внутренних явлений сущего. Прочитируем кульминационную, итоговую максиму понимания символического Гёте: «Символика превращает явление в идею, идею в образ и притом так, что идея остается в образе бесконечно действительной и непостижимой. Даже выраженная на всех языках, она осталась все-таки невыразимой»²⁴.

Можно сказать, что на Гёте заканчивается один период понимания символа в рамках классической немецкой философии и начинается другой. Из инструмента классификации и упорядочения представлений о мире символ все более становится одним из средств интерпретации явлений природных и социальных.

Новый период осмысления понятия символа как интерпретационного инструмента познания связан с развитием романтизма. Нужно заметить, что именно в романтизме обретает свое кульминационное выражение процесс развития буржуазного сознания в сторону индивидуализма. Романтизм можно рассматривать как своеобразный итог начавшегося в период Ренессанса мировоззренческого поворота, поставившего в центр мира вместо божественной сущности человека. Вспомним столь характерное для мировоззрения романтизма положение: «Бог — это все изначальное и высшее, следовательно, это сам индивид в высшей потенции»²⁵.

Эволюция романтизма связана с развитием центральной для него идеи — идеи активности человеческого познания. Эта идея и легла в основание новой тенденции

понимания символического как инструмента исторической самопознающей интерпретации. В этом аспекте романтики продолжили открытую Шиллером тенденцию экспрессивной выразительной трактовки символа как «символизирующего воображения».

Романтическое понимание символа осуществляется под знаком напряженной пульсации между беспредельным субъективизмом и произволом творящей личности и столь же беспредельным чувством природы — между «идеальным» разума и «реальным» универсума. Что есть символ? Итог, органическое слияние двух начал — субъективного и объективного, чувственного и духовного. Символ — это зримая манифестация «вечных тайн откровения», «подлинная сфера» искусства, и «поэзия духа»²⁶.

Субстанциональной основой символа, согласно Шлегелю, является идея бесконечного. Идея бесконечного — это источник божественного, природного и человеческого бытия. Идеи, подчеркивает мыслитель, могут быть высказаны только символически. Что же в таком случае символ? Воплощение бесконечного в конечном, или образ единой бесконечной субстанции.

Символ — это средство, благодаря которому видимость конечного везде соединяется с истиной вечного и тем самым растворяется в ней²⁷. С помощью символов «на место иллюзии становится значение, сдвинутенно реальное в существовании, ибо только смысл, дух существования возникает и исходит из того, что возвышается над всякой иллюзией и всяким существованием»²⁸.

Для Шлегеля символ как образ бесконечной субстанции, как манифестация или парабола вечных тайн откровения, один центр которой лежит в конечном, другой — в бесконечном, носит универсальный характер. Все чувственные явления окружающего нас мира — минералы, растения, животные, математические фигуры и т. п. — это «буквы», которыми «пишет» бесконечное. Однако самым совершенным и законченным символом — образом единого бесконечного — является произведение искусства.

Провозглашение произведения искусства наиболее законченным символом бесконечного означало утверждение искусства как высшей ценности, а художника в качестве высшего типа человека — своеобразного демиурга, из себя, из глубин своего духа порождающего образы бесконечного. Субъективизм, абсолютная неограниченная активность сознания здесь доходит до пределов всемогущего субъективизма. Правда, этот крайний субъективизм ро-

мантизм тут же стремится снять, утверждая и за природой высшую ценность, более того, замечая, что само произведение искусства не что иное, как воспроизведение этих — внешних ему — природных ценностей, образов бесконечного, которые сами по себе могут также быть рассмотрены как художественные произведения. Так, Шлегель пишет: «Все священные игры искусства — это только далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения»²⁹.

К трактовке произведения искусства как символа, символического изображения Шлегель добавляет одно неприменное и существенное требование. Чтобы служить символом бесконечного — образом невыразимо высшего («высшее именно потому, что оно невыразимо, можно назвать только символическим»³⁰), произведение искусства непременно должно быть «всеединством», т. е. самостоятельно завершенным и гармонически целостным, иными словами, должно быть высшим образцом или «произведением из произведений»³¹. Только став высшим образцом или завершенным микрокосмом, оно в состоянии возвыситься над собою — стать воспроизведением бесконечного.

Наиболее емкую трактовку романтического начинания символа, а следовательно, и всей экспрессивно-выразительной его тенденции мы обнаруживаем у Шеллинга. По сути, Шеллингу принадлежит первая развернуто-диалектическая дефиниция символа, а также определение его места в общей системе категорий познания или способов воображения.

Символ — это центральное и сущностное понятие всей системы философии Шеллинга. Субстанциональной основой символа является абсолютное, или бесконечное, трактуемое философом как абсолютное тождество идеального и реального.

Бесконечное, по мысли философа, выступая в качестве «абсолютной целокупности» и «безусловно единого»; может выражать себя в отдельных чувственно воспринимаемых формах и вещах идеального и реального мира только при помощи некоторой промежуточной инстанции. Такой промежуточной инстанцией выступают идеи. Идеи — это прообразы абсолютного в особенном. Шеллинг по этому поводу пишет: «Абсолютное есть безусловно единое, но это единое при его абсолютном созерцании в отдельных формах без упразднения самого абсолютно-го = идее»³².

Наиболее сущностным и глубоким воспроизведением абсолютного в человеческой культуре, считает Шеллинг, является искусство. Воспроизведение первообразов или идей бесконечного в искусстве и составляет суть символического. Символ, таким образом, есть не что иное, как реально или зримо воспроизведенная идея.

Диалектику символа как единства общего и особенного, конечного и бесконечного Шеллинг выявляет через соотнесение его с другими способами изображения бесконечного — схемой и аллегорией. Шеллинг пишет: «Тот способ изображения, в котором общее обозначает особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть схематизм. Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное, есть аллегория. Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть символ»³³.

Определяя искусство как наиболее полное и глубокое воспроизведение сущности мира, Шеллинг сравнивает его с мифологией. Как для искусства, так и для мифологии символ является основополагающим понятием. Более того, символ мифологии — это своеобразный прообраз символа в искусстве, поскольку искусство исторически произошло именно от мифологии. Поэтому, считает Шеллинг, все, что характерно для символической формы мифологии, имеет первостепенное значение и для символической формы в искусстве. Это имеет значение также и потому, что подлинная задача всякого настоящего поэта и художника из его собственного материала создать собственную мифологию. Кроме того, считает философ, всякое подлинное искусство свой путь развития должно завершить именно мифологией. Не создав свою мифологию, оно никогда не станет великим. «Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из материала создать *собственную* мифологию»³⁴.

Рассуждая на примере символа в мифологии, философ устанавливает еще одну его характерную особенность, а именно его независимое, завершенное в себе бытие. Эту существеннейшую черту символа мифологии и искусства Шеллинг описывает следующим образом: «Требование абсолютного художественного изображения (символической формы. — *Н. Р.*) таково: изображение под знаком полной *неразличимости*, т. е. именно такое, чтобы общее всецело было особенным, а особенное всецело было об-

щим, а не только обозначало его. Это требование поэтически выполняется в мифологии... Ведь каждый ее образ должен быть понят так, что он есть, и лишь благодаря этому берется как то, что он обозначает. Значение здесь совпадает с самим бытием, оно переходит в предмет, составляет с ним единство. Как только мы заставляем эти существа не то *обозначать*, они уже сами по себе *перестают быть*... Их величайшую прелесть составляет именно то, что ... они *суть* безотносительно к чему бы то ни было, абсолютные в себе самих»³⁵. «Ведь требование мифологии состоит как раз не в том, чтобы ее символы всего лишь обозначали идеи, но в том, чтобы они сами для себя были полными значения независимыми существами»³⁶.

Как же следует определить символическую форму, задается вопросом философ, с одной стороны, обладающую внутренней ни от чего внешнего не зависимой самоценностью и бытием, а с другой — выражающую выходящую за рамки этого внутреннего бытия смысловую перспективу, посредством которой она (эта форма) «в качестве особенного принимается в абсолютное как в свой центр»³⁷. Шеллинг пишет: «Мы желаем чтобы предмет абсолютно-художественного изображения был столь же конкретным и подобным лишь себе, как образ, и столь же обобщенным и осмысленным, как понятие. В связи с этим немецкий язык прекрасно передает слово „символ“ выражением „осмысленный образ“»³⁸.

Утверждение за символом его независимого и самодостаточного бытия, по мнению Шеллинга, ведет еще к одному его отличительному свойству — символ как осмысленная образность всегда должен быть оригинальным или выдающимся художественным творением. Это означает то, что идея, которую данный символ воспроизводит, никаким другим способом, как только им самим, воспроизведена быть не может. Непременным свойством оригинальности и неповторимости любой символической образности является то, что эта оригинальность существует не ради ее самой; по-настоящему оригинальное произведение открывает все новые стороны абсолютного. И в итоге чем более оригинальна и уникальна символическая образность, тем более она универсальна.

Оригинальность и неповторимость символической образности, в своей сути предполагающая универсальность, вызывает к жизни еще одно отличительное качество этой образности, а именно ее «абсолютную возможность» или неисчерпаемость в своих смысловых потенциях и

способностях их бесконечного развертывания во времени.

Рассматривая символическую образность как целостность, заряженную бесконечной возможностью потенциальных смыслов и их толкований, Шеллинг данному аспекту понимания символического придает особое значение. Для философа основной особенностью художественного творчества является не просто бесконечность, а «бесконечность бессознательности»³⁹.

Мистический, иррациональный, алогический компонент художественного сознания, столь свойственный романтизму, здесь проявился в полной мере.

Таковы основные моменты шеллинговского понимания символа. Дальнейшую разработку данного понятия в немецкой классической философии, но уже в рамках изобразительно-объективной его трактовки мы находим у Гегеля.

С Гегеля начинается качественно новый этап рассмотрения понятия символа. Основная заслуга Гегеля заключается в соединении выработанных его предшественниками принципов теоретического анализа данного понятия с принципом его историко-генетического развития. Органическое соединение в рассмотрении символа теоретического и исторического углов зрения было значительным методологическим достижением в раскрытии проблемы символического и явилось непосредственной предтечей философского историко-культурологического подхода к данной проблеме.

Кроме того, Гегель значительно развил и углубил диалектику анализа, категории «символ», рассмотрев его как специфическую форму борьбы составляющих его противоположных сторон — абстрактного и чувственного, общего и особенного. Обратимся подробнее к характерным особенностям гегелевского понимания символического.

Но прежде следует сказать несколько слов о роли и специфике искусства в общей системе философии Гегеля, а также о месте в нем символического.

Для Гегеля основой всего существующего является некое безличное, бессубъективное духовное начало, которое он определяет в качестве абсолютной идеи. Абсолютная идея — это сущность природы, общественной жизни и всех ее проявлений, включая искусство. По Гегелю, существует три основных формы постижения абсолютной идеи — искусство, религия и философия. Искусство — это первая и самая несовершенная форма постижения или самораскрытия идеи. Что является основной целью искус-

ства? Чувственное представление или изображение объективно существующей идеей.

Искусство, изображая абсолютную идею, проходит три основные стадии своего развития — символическую, классическую и романтическую. Каждая из этих стадий характеризуется специфическим способом соединения идеи и ее формообразования. Символическое искусство, согласно представлениям Гегеля,— это низшая стадия развития искусства, которую он нередко характеризует в качестве преискусства.

Итак, мы видим, что Гегель рассматривал символическое в отличие от своих предшественников если не отрицательно, то уж во всяком случае как наименее развитую форму проявления художественного творчества. И вместе с тем великий диалектик раскрыл ряд существеннейших сторон сущности символического. Абстрагируясь от в целом негативного отношения Гегеля к данной категории и не вдаваясь в особенности и причины этого негативизма, остановимся на основных содержательных моментах гегелевского анализа сущности символического начала в искусстве.

Символ в своем самостоятельном своеобразии — это законченный тип художественного созерцания и воплощения идеи; символ — это непосредственно наличное или данное для созерцания внешнее существование, которое не берется таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, а должно пониматься в более широком и общем виде. В символе, добавляет Гегель, должны различаться две стороны: во-первых, смысл и, во-вторых, выражение смысла. Первый есть представление или предмет безразлично какого содержания, а второе есть чувственное существование или образ какого-либо рода ⁴⁰.

Символ вообще, отмечает Гегель, можно рассматривать как некий знак, или как простое обозначение, в котором связь между смыслом и его выражением весьма произвольна. В «символах вообще» обозначающее в столь малой степени представляет само себя, что вызывает в представлении совершенно чуждое ему содержание или во всяком случае мало связанное с качествами изображенных предметов. Примерами «символов вообще» могут служить всевозможные цвета, употребляемые на кораблях, кокардах или знаменах для опознания их национальной принадлежности. В этих примерах цвета как символы не содержат в себе качества, которое было бы

общим их значению, т. е. с необходимостью связывало бы данные цвета с той или иной нацией.

В символах же искусства обозначающее и обозначаемое, смысл и его выражение не безразличны друг другу, а находятся во внутреннем соотношении, родственности и конкретном взаимопроникновении.

Чтобы стать символом в искусстве, знак должен превратиться в образ. «То, что теперь становится наглядным в качестве символического образа,— пишет Гегель,— представляет собой созданное искусством произведение, которое, с одной стороны, должно представлять само себя с присущим ему своеобразием, но, с другой стороны, должно выявлять не только этот единичный предмет, но и дальнейший всеобщий смысл; последний должен быть приведен в связь с этим предметом и познан в нем, так что эти образы предстанут нам как задачи, требующие, чтобы мы угадали вложенный в них внутренний смысл»⁴¹.

Бытие символической образности в искусстве, отмечает Гегель, обнаруживает особую диалектику, состоящую, с одной стороны, из частичного совпадения между образом и смыслом, а с другой — из частичного их несовпадения. В качестве примеров частичного совпадения между смыслом и образом могут служить всевозможные изображения, скажем, льва как символа великодушия, лисицы как символа хитрости, круга как символа вечности. В этих примерах лев и лисица сами по себе, так сказать в своей природной сущности, обладают теми же свойствами, которые они должны выражать.

Вместе с тем чтобы образ был символом, одной соразмерности наличных качеств образа и его смысла недостаточно. В символе всегда одновременно с совпадением некоторых свойств образа и смысла содержатся еще и другие определения, совершенно независимые от того общего им обоим качества, которое этот образ однажды обозначал⁴². Так, к примеру, лев не только силен и великодушен, лисица не только хитра и сметлива.

В этой связи, подмечает Гегель, так как одна и та же сущность или одно и то же содержание (скажем, идея хитрости, великодушия, вечности) в силу многообразия своих определений и сторон могут быть символизированы различными предметами, и, наоборот, одни и те же предметы в силу разнообразия присущих им качеств и свойств могут выражать одну и ту же сущность или содержание. Так, к примеру, символом силы, помимо льва,

могут служить и бык, и рог и т. д.; бык, в свою очередь, обладает массой других символических значений. Число же форм и образований, употреблявшихся в качестве символов бога, бесконечно.

Еще одна отличительная характеристика символической образности — ее двусмысленность. Эта двусмысленность связана с тем, замечает Гегель, что мы всегда находимся в затруднении: принимать тот или иной образ в качестве символического. Более того, даже установив, что данный образ есть символ, мы опять же впадаем в двусмысленное положение, поскольку один и тот же образ благодаря отдаленным ассоциациям может употребляться в качестве символа *нескольких* значений⁴³.

Такая двойная двусмысленность символической образности непосредственно вытекает из ее природы. Ведь в символе прежде всего нам дана его внешняя образная наличность, которая сама по себе вызывает в нас представление о чем-то непосредственно существующем. Лев, бык или определенный цвет представляют себя сами и могут быть признаны достаточными для себя. Неизбежно в связи с этим возникает вопрос: «выражает и означает ли лев, образ которого находится перед нами, лишь самого себя, или он, кроме того, обозначает и представляет еще и нечто другое, некоторое абстрактное содержание — например, голую силу, или более конкретное содержание — например, героя, время года, земледелие, словом, возникает сомнение, должны ли мы понимать такой образ *в собственном смысле, или одновременно и в переносном смысле*, или же только в переносном смысле»⁴⁴.

Каким образом можно снять эту двусмысленность символической образности? Только путем установления контекста ее применения или «условного круга представлений», в котором данный символический образ обретает свое существование.

Роль контекста или условного круга представлений, с которым связан и благодаря которому существует символ, для Гегеля имеет широкое методологическое значение. Уяснение контекста функционирования символического образа — это не простое уяснение непосредственно с ним связанных областей (конкретного места в произведении, а также общей тональности последнего). Уяснение контекста употребления символа — это всегда вхождение и в общую культурную атмосферу времени и социальной жизни, и «дух времени», в рамках и грани-

цах которого данный символ обретает свое существование.

Утверждение важнейшей роли контекста в трактовке символического образа — конкретное проведение Гегелем всеобщего для его системы методологического принципа — принципа историзма. Исходя из принципа историзма, Гегелем рассматривается еще одна существеннейшая для его понимания символической образности сторона — процесс зарождения, становления и заката символической формы искусства. Первая стадия развития символа — это период его становления (символика бессознательного в терминологии Гегеля), когда символическое начало от своего «наличного» существования в природной форме (т. е. в виде поклонения силам природных стихий, примером может служить зороастризм в Иране и брахманизм в Индии) постепенно переходит собственно к символической образности в искусстве (так называемой «символике в собственном смысле» или всевозможным рукотворным изображениям богов и мифов, примером может служить искусство Египта). Вторая стадия развития символа — период его расцвета («символика возвышенного» в терминологии Гегеля), когда символическая образность достигает своего наивысшего расцвета (все так называемое пантеистическое искусство, или искусство субстанции, в котором в отличие от предшествующей стадии, отождествляющей всеобщий смысл с теми или иными отдельными формами мира явлений, смысл уже понимается как всеобщая и охватывающая все явления мира единая субстанция, примером данной стадии развития символического начала может служить индусская и магометанская поэзия, а также христианская мистика). Третья стадия развития символа — период его заката («сознательная символика сравнивающей формы искусства»), когда в отличие от двух предшествующих стадий смысл намеренно полагается отличным от внешнего способа его изображения, когда отношение смысла и формы уже не остается больше соотношением, всецело происходящим из смысла, а превращается в более или менее случайное сочетание, зависящее от *субъективности* поэта, его остроумия и всеобщее его вымысла⁴⁵. Примером этой стадии развития символа могут служить всевозможные басни, притчи, пословицы, иносказания и аллегории.

Последняя существеннейшая черта трактовки символа Гегелем — непосредственная связь символической

формы с идеалом. Нужно заметить, что учение Гегеля об идеале составляет центральную часть его теории искусства. Как пишет философ, внутренний ход возникновения искусства можно вывести из понятия идеала.

Что есть идеал в представлении Гегеля? Способ осуществления идеи в действительности. «Идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть *идеал*»⁴⁶. При этом философ добавляет: идеал — это не любая действительность, а «действительность в высшей своей истине»⁴⁷.

Сфера идеала, или осуществленной в действительности идеи, есть искусство. Идеал в искусстве — это соответствие идеи и образа, которое может осуществляться различными способами. Первый, еще несовершенный и незавершенный способ совпадения идеи и образа, есть символ. Символ, таким образом, это нечто иное, как конкретная форма выражения идеи в определенном идеале.

Таковы основные положения гегелевского понимания символа.

Глава 2. О природе символа

Понимание символа в марксизме строится на трех основных общеметодологических предпосылках.

Первой предпосылкой является рассмотрение развития общества и культуры как естественноисторического процесса, коренящегося в материальной жизнедеятельности людей. Согласно этому, источник развития всех общественных и культурных форм — это не самодвижение абсолютной идеи, мистически постигаемых божественных сил или субъективных устремлений отдельных личностей, а материальные потребности и нужды общества.

Второй предпосылкой понимания символа является рассмотрение природы познания в аспекте его социально-практической жизнедеятельности. «Человек не абстрактное, где-то вне мира ютящееся существо. Человек — это *мир человека*, государство, общество»¹. Сущность человека — это совокупность всех его общественных отношений. Познание человека, таким образом, не что иное, как процесс восприятия и осмысления окружающей его дей-

ствительности через призму определенных социальных отношений.

Воздействие социальных отношений, однако, составляет лишь необходимое условие познания, порождающим же его началом служит обратное воздействие человека на окружающую действительность. Это обратное воздействие человека на окружающую действительность носит название практики.

Третьей методологической предпосылкой философского понимания символа является принцип историзма.

Итак, предметно-практическая жизнедеятельность человека в контексте его социально-исторических отношений — вот, согласно воззрениям марксизма, ключ к осмыслению сущности природы любых проявлений культуры, в том числе и форм символического выражения.

Впервые сущность символа в контексте предметно-практической и социально-исторической жизнедеятельности человека была установлена К. Марксом на основе исследования происхождения бумажных денег как символа меновой стоимости товара.

Что такое стоимость, спрашивает К. Маркс? И отвечает: общественное отношение или экономическое качество товара, состоящее в способности обмениваться на другие товары. Стоимость товара как его способность обмениваться на другие товары есть не просто способность товара к обмену вообще, а специфическая способность. В чем же характер этой специфичности стоимости? Специфическая особенность стоимости товара как способности обмена заключается в ее двойственно-противоречивой природе. Эта двойственно-противоречивая природа стоимости может быть представлена в виде различных борющихся и противостоящих друг другу оппозиций; с одной стороны, натурального и идеального, с другой — чувственного и абстрактного, с третьей — всеобщего и особенного. И наконец, с четвертой — равенства и неравенства с самим собой.

Для иллюстрации этих оппозиций, выражающих природу стоимости, воспользуемся рассуждениями К. Маркса: «Так как товар — или, точнее, продукт или орудие производства — отличен от себя как стоимости, то он как стоимость отличен от себя как продукта. Свойство товара быть стоимостью не только может, но и должно вместе с тем приобрести существование, отличное от его натурального существования. Почему? Так как товары как стоимости отличны друг от друга лишь количест-

венно, то каждый товар должен быть качественно отличным от своей собственной стоимости. Поэтому его стоимость должна также обладать качественно отличным от него существованием, и в действительном обмене эта делимость стоимости от натурального существования товара должна стать действительным отделением, так как натуральное различие товаров должно прийти в противоречие с их экономической эквивалентностью; то и другое может существовать наряду друг с другом только благодаря тому, что товар приобретает двойное существование, наряду со своим натуральным существованием приобретает чисто экономическое существование...»².

С другой стороны, стоимость как специфическое экономическое отношение существует только в уме, в представлении, как и вообще отношения, которые можно только *мыслить*, если их хотят фиксировать в отличие от тех субъектов, которые находятся между собой в тех или иных отношениях. Для сравнения или оценивания товаров для идеального определения их стоимости такой мысленной абстракции вполне достаточно, однако в действительном обмене — в действительном проявлении или осуществлении меновой стоимости — эта абстракция должна быть, в свою очередь, овеществлена³ или чувственно выражена.

С третьей стороны, стоимость как способность товаров быть обмененными — это специфическое противоречивое взаимодействие всеобщего и особенного. Маркс по этому поводу замечает: «Как стоимость, товар — всеобщ, как действительный товар он — нечто особенное. Как стоимость, он всегда способен к обмену; в действительном обмене он обладает этим свойством лишь в том случае, если он отвечает особым условиям»⁴.

Наконец, с четвертой стороны, стоимость как экономическая способность товара быть обмененным на другой товар есть не что иное, как частичное совпадение или равенство с самим собой, т. е. со своим носителем — товаром, который она замещает, и вместе с тем частичное несовпадение с ним. «Товар в своих натуральных свойствах, — пишет К. Маркс, — не обладает ни обмениваемостью в любое время, ни обмениваемостью на *любой другой товар*; он обладает обмениваемостью на другие товары не в своем натуральном равенстве, с самим собой, а как положенный в качестве — чего-то неравного самому себе, отличного от самого себя, в качестве меновой стоимости. Мы должны сперва превратить товар в него

самого как в меновую стоимость, чтобы затем сравнить и обменивать эту меновую стоимость с другими»⁵.

Снятие указанных четырех оппозиций, характеризующих природу стоимости товара и позволяющих ей выступать в качестве всеобщего эквивалента для любых возможных товаров, осуществляется посредством третьего товара, являющегося символом, имя которому деньги. «Чтобы сразу реализовать товар как меновую стоимость,— пишет Маркс,— и придать ему всеобщее значение меновой стоимости, недостаточно обмена его на какой-нибудь особый товар. Товар должен быть обменен на третий предмет, который сам, в свою очередь, есть не особый товар, а символ товара как товара, символ самой меновой стоимости товара»⁶.

Что есть символ, например, меновой стоимости как всеобщего эквивалента всех товаров или денег? Не что иное, как своеобразное специфическое единораздельное единство указанных четырех оппозиций — всеобщего и особенного, натурального и идеального, чувственного и абстрактного, равенства и неравенства с самим собой. Символ — это «всеобщая мера», «всеобщий представитель» определенного класса предметов, вещей или товаров. «Как стоимость,— пишет Маркс,— товар есть эквивалент; в нем как в эквиваленте все его природные свойства погашены; он уже не находится ни в каком качественно особом отношении к другим товарам, а является как всеобщей мерой, так и всеобщим эквивалентом и всеобщим средством обмена для всех других товаров. Как стоимость товар есть *деньги*»⁷.

В чем заключается сущность бытия символа на примере денег как всеобщего эквивалента между товарами? В их функциональном бытии. «Функциональное бытие денег поглощает, так сказать, их материальное бытие»⁸.

В чем причина (источник) происхождения символа? Символ есть продукт социальной деятельности. Символ, пишет Маркс, есть продукт самого обмена, а не осуществление какой-то формулированной идеи⁹. Сущность символа социально детерминирована, символ — опредмеченная форма общественных отношений. «Он (символ.— Н. Р.) может быть только общественным символом; он в сущности выражает только некоторое общественное отношение»¹⁰.

Сущность символа как опредмеченная форма определенных общественных отношений предполагает еще одну отличительную особенность — объективно необходимый и

исторически детерминированный характер как его возникновения, так и функционирования. «Подобно тому, — пишет К. Маркс, — как осложнения и противоречия, простирающиеся из существования денег наряду с особыми товарами, невозможно уничтожить путем изменения формы денег..., точно так же невозможно уничтожить самые деньги, пока меновая стоимость остается общественной формой продуктов»¹¹.

Одним из важных моментов существования символа является вопрос о его форме. Произвольна ли она, любая ли взятая форма может служить выражением тех общественных сил и отношений, манифестацией которых является символ? У Маркса на этот счет мы находим вполне определенное суждение: форма символа не может быть произвольной, ее выбор также социально детерминирован и строго функционально определен. «Материал, в котором выражается... символ, — пишет Маркс, — отнюдь не безразличен, какие бы разнообразные виды его ни встречались в истории. Развитие общества вырабатывает вместе с символом также все более и более соответствующий ему материал,... Символ... ставит известные условия тому материалу, в котором он представлен»¹².

Что является регулятором символического выражения? Маркс отвечает: его социальный контекст. Так, в действительном обмене товар способен к обмену лишь в таких количествах, которые связаны с его натуральными свойствами и которые соответствуют потребностям обменивающихся лиц. Приравнивание товаров друг к другу, происходящее за счет их меновой стоимости, осуществляется в действительности лишь в известном кругу товаров, определяемом потребностями, и притом лишь в некоторой последовательности¹³.

Итак, что же такое символ по Марксу? Выработанное в процессе исторической жизнедеятельности человека, обобщенное отражение социальной действительности, в котором всеобщее и особенное, абстрактное и чувственное, идеальное и вещное находятся в своеобразной единораздельной целостности, с одной стороны, совпадая друг с другом, а с другой — далеко выходя в своем смысловом значении за свои пределы.

Решающей для адекватного понимания сущности символа является диалектическая концепция природы познания.

На эту сторону сущности символа в контексте диалектической трактовки познания особое внимание обратил

выдающийся советский историк эстетики и философии А. Ф. Лосев, охарактеризовавший только что названную концепцию природы познания в качестве наиболее важной для понимания рассматриваемой нами категории¹⁴.

Из чего исходит символ? Из живого созерцания действительности. Символ есть способ отражения этой действительности, воспроизведение ее в некоторой чувственно-наглядной и конкретно-осязаемой форме.

Вместе с тем символ характеризуется и тем, что в нем чувственное или живое созерцание доводится до степени абстрактного мышления. Это означает то, что символ — не просто представление тех или иных чувственно постигаемых явлений и сторон окружающего нас мира в их непосредственной единичности и конкретной данности, а такая форма познания, в которой в обобщенно-синтетическом виде запечатлены существенные закономерные связи этих явлений и сторон. Иными словами символ — это всегда такое объединение данных чувственного опыта, которое можно представить как их обобщенную закономерность или как закон всех его единичных проявлений.

Прекрасно по этому поводу сказал Лосев: «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, а их внутренней закономерности. В этом смысле и надо понимать, что символ вещи порождает вещь»¹⁵.

Вместе с тем в природе символа, помимо двух указанных сторон, — чувственной и абстрактной, непосредственно данной и идеально мыслимой, отчетливо проступает и третья сторона — его практическая смысловая направленность. Живое созерцание, совершив подъем и достигнув высокой степени абстрагирующего мышления, став его (чувственного познания) обобщающей моделью или сущностной закономерностью, возвращается назад, к своим истокам — объективной действительности. Такое возвращение возможно лишь одним путем — практикой, т. е. превращением в ту или иную потенциально-актуальную силу социально-исторического и культурного воздействия на окружающий мир. Символ, таким образом, в аспекте третьей — завершающей — стороны процесса познания

предстает как такое образование, которое наделено или заряжено значительной преобразующей и воздействующей на мир смысловой энергией.

Итак, что же такое символ в аспекте ленинской трактовки процесса познания? Символ — это далеко выходящая в своей смысловой глубине единораздельная целостность — чувственного и абстрактного, единичного и общего, сущности и явления. Символ — это модельно-целостное, закономерно-сущностное отражение окружающей нас действительности, отражение, в котором посредством иного наглядного выражения или образа предстает обобщенный принцип конструирования этой действительности, с одной стороны, потенциально содержащий все возможные ее проявления, а с другой — обладающий огромной силой практически-преобразующего на нее воздействия.

Один из центральных вопросов природы символа можно сформулировать так: что же представляет собой его регулятивная основа, или организующая и направляющая сила, посредством которой соединяются в нем в некую единораздельную целостность единичное и общее, чувственное и абстрактное, предметное и идеальное? Ответ на этот вопрос может быть только один — идея. Именно благодаря идее как закону конструирования символического выражения примиряются и соединяются в нем все его основные оппозиции. Встает вопрос, а что такое идея?

Идею можно определить как специфическую форму познавательной способности человека отражать объективную реальность. «Все идеи, — пишет Энгельс, — извлечены из опыта, они — отражения действительности, верные или искаженные»¹⁶. Специфичность идеи как формы познания заключается в том, что она не простая, а высшая форма отражения действительности.

Что же характеризует, в противоположность понятию, идею как высшую форму познавательного отношения к миру? То, что в отличие от понятия как наиболее обобщенного отражения свойств и отношений предметов в идее представлено максимально полное совпадение содержания познания с объективной реальностью, т. е. дано не только отражение вещей в их предельной обобщенности, отвлеченной законченности, но и в конкретной необходимости, тенденции развития и целеполагания. Идея в отличие от понятия является не только обобщенно-отвлеченным представлением о вещах, но и их конкретной целевой устремленностью: она одновременно и

отвлеченно-обобщенное и непосредственно-конкретное знание о действительности. Неудивительно в этой связи, что идею, как правило, характеризуют как предельно завершенное понятие, фиксирующее в наиболее глубоком виде сущность реальности.

Идея, кроме того, выражает и практическое отношение к понятию. Что это значит? То, что в идее любой объективно существующий предмет предстает в аспекте не только своего природного, но и человеческого, культурного бытия, то есть как некоторый желаемый, должный, идеально постулируемый результат нашей практической деятельности.

Идея это не просто выражение совокупного обобщенного значения вещей и явлений окружающего нас мира, но и указание на их ценностную ориентацию, стремление к реализации подчеркиваемых идей ценностей. Это означает, что в отличие от понятия в идее предмет отражается в аспекте идеала, то есть не только таким, каким «он есть», но и каким он «должен быть». «Идея направляет практическую деятельность, образуя идеальную форму будущей вещи и процесса»¹⁷. Идея, таким образом, это плод двух миров — объективного и субъективного, естественно-необходимого и практически-целесообразного или, попросту говоря, природного и культурного.

Есть еще одно отличие понятия и идеи, о котором нельзя не упомянуть в связи с характеристикой символа. Если функционирование понятий связано исключительно с рациональным, т. е. дискуссивно-логическим или рассудочным знанием, то действие идей — с целостной природой человеческого существа. Идея — это форма целостного знания, обращенная к совокупной структуре человеческого бытия, ее воздействие синтетично, она устремлена и к рассудку и чувствам, и к воле и целеполаганию, и к воображению и интуиции.

Все сказанное о различиях понятия и идеи имеет следствием то, что способом осуществления понятий является *значение*, способом же осуществления идей — *смысл*. Так, значение — это такая форма выражения некоторого содержания предметов, которая ориентирована на их объективные, природные данные, не зависящие от отношения к ним познающей их личности.

Смысл же, в отличие от значения, это такая форма выражения содержания предметов, в которой в неразрывном единстве находится объективное и субъективное, природное и культурно обусловленное. Смысл — это

всегда не только некое значение объективных качеств предметов, но и непременно культурно-личностное к ним отношение.

Итак, идея — это наиболее глубокое отражение сущности человека, а следовательно, и всего окружающего его мира.

Что же такое символ в аспекте его структурирующего и регулирующего начала — идеи? Концентрированно выраженный культурно-личностный смысл или ценность социального бытия человека как наиболее глубокой сущности мира.

Одним из центральных вопросов понимания природы символа является вопрос о способе реализации в нем идеи, или вопрос о его форме.

Что такое символ? Диалектическое единство противоположностей — материального, чувственно воспринимаемого «тела», т. е. некоего конкретно данного предмета, и смыслового значения или идеи. Символ — это всегда результат соотношения материального и идеального: идеальное выражается в чувственно воспринимаемой форме материального «тела» символа, а материальное — в идеальной форме, в индивидуальном или общественном сознании. Но что же собой представляет форма символического выражения, проявляющая себя, с одной стороны, в материальной данности «тела» символа, а с другой — в идеальности его индивидуальных или общественных восприятий, благодаря которой структурирующая символ идея обретает полнокровное бытие и способность «погружать нас в стихии первоначал бытия»^{18?}

Ответ на этот вопрос лежит в плоскости соотношения таких понятий, как знак и образ. Знаковость и образность — это два наиболее общих способа представления и замещения явлений, свойств и отношений материального и духовного миров. Выяснение их основных особенностей дает ключ к разрешению вопроса о том, что же представляют собой форма или способ символического выражения. Что такое знак и чем он характеризуется. В самом общем виде знак можно определить как нечто замещающее для кого-либо что-либо по некоторому свойству или способности. Первая отличительная характеристика знака, таким образом, состоит в указывании или замещении какого-либо предмета или явления. Вторая существенная особенность знака заключается в том, что он такое образование, которое не обладает структурным соответствием с репрезентируемым предметом или, другими слова-

ми, он, знак, взятый сам по себе, особенностей оригинала не воспроизводит ¹⁹.

А что такое образ, и в чем заключаются его отличительные особенности? Образ — это такой результат познания субъектом объекта, упорядоченность элементов которого соответствует упорядоченности свойств, связей и отношений объекта-оригинала ²⁰. Иными словами, образ — это такое воспроизведение или замещение предмета, свойства или отношения, которое с этим предметом, свойством или отношением обладает определенным структурным соответствием.

Специфика формы символического выражения заключается в том, что она представляет собой своеобразную диалектику знакового и образного начал. В высших своих проявлениях символическая форма сливается с образностью, в низших — со знаковостью. Символ в своем предельно завершенном виде или, как бы мы сказали, в собственном смысле слова может быть представлен как образ.

Нужно заметить, что почти вся философская традиция связывает формальную особенность символа с образностью. В предшествующей главе об этом было сказано немало. Сейчас сошлемся на мнение одного выдающегося философа нашего века — Павла Флоренского. «Действительность, — пишет мыслитель, — описывается символами или образами» ²¹. Ведь именно образу «приличествует наибольшая степень воплощенности, конкретности, жизненной правдивости» ²².

Как бы резонируя с мыслями Флоренского, современный философ пишет: «Глубочайший смысл символов... состоит в том, что они приближают абстрактные понятия к человеку, показывая ему абстрактное содержание в образе материального предмета, т. е. в форме, более легкой для восприятия разумом и сохранения в памяти» ²³. Итак, исходя из сопоставления отличительных особенностей знака и образа, можно заключить: знак не вид символа и, наоборот, символ не вид знака, хотя между тем и другим существуют определенные черты сходства, позволяющие в определенных (об этом будет сказано далее) случаях отождествлять или уж во всяком случае сопрягать их друг с другом. Это общее для символа и знака качество состоит в их функциональном бытии — свойстве, заключающемся в способности представлять или замещать отличные от себя предметы и отношения. Вместе с тем знак и символ принципиально отличны друг от друга.

Это сущностное различие символа и знака коренится в способе, каким тот и другой репрезентируют замещаемый предмет. Символ репрезентирует замещаемый им предмет путем структурного соответствия или аналогии с последним, т. е. наглядно-образным способом, знак же — произвольным и безразличным к замещаемому им предмету.

Одной из отличительных характеристик образной формы символического выражения (в его сопоставлении со знаком) является внутренне ей присущее качество вызывать самый широкий спектр ассоциаций. Ведь что есть образ? Обширный резервуар самых различных смысловых возможностей и потенциальных интерпретаций. А что есть знак? Строго однозначное, предельно очерченное отношение. Функциональное бытие знака не терпит вариативного разброса, различных ассоциативных связей, его назначение в другом — в четком указании на определенный предмет (свойство).

Говоря об ассоциативных возможностях, следует добавить, что «смысловое поле» знака главным образом обращено к рационально-рассудочной стороне нашего сознания. В отличие от этого образ воздействует на сознание целостно и синкретично. Так, в вызываемых образом ассоциациях всегда наряду с рациональным присутствует и эмоциональное и чувственное.

Словом, образная форма символического выражения нацелена в своей сути на самый широкий спектр ассоциативных возможностей — это наиболее адекватная форма представления в символе идеи. Почему? Да уже потому, что сама идея есть не что иное, как неисчерпаемая смысловая глубина, запечатлевающая закономерности или тенденции развития той или иной стороны действительности, ту или иную сущность мира. Таким образом, достойное содержание находит достойную форму своего представления. Прекрасно эту смысловую неисчерпаемость идеи, находящую соответствующую образную форму своего выражения, на примере искусства выразил Кант: «Поэт решается сделать наглядными идеи разума о невидимых существах, царство блаженных, преисподнюю, верность, творение и т. п., или же то, для чего, правда, имеются примеры в опыте, как, например, смерть, зависть и все пороки, а также любовь, слава и т. п., но что выходит за пределы опыта, чувственно представить посредством воображения, которое, следуя по стопам

разума, стремится достигнуть максимума, представить с полнотой, для которой примеров в природе нет»²⁴.

Итак, символ мы можем определить как образно представленную идею, или вид идеи, данной образом. Точно эту мысль высказал А. Белый: «Символизм — это метод изображения идей в образах»²⁵. Хаузер А. же определил символ как сверхдетерминированный образ. «Символ, — писал он, — есть в сущности сверхдетерминированный образ, действие которого покоится на разнообразии и на явно данной неисчерпаемости элементов его содержания. ... 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 личностно-переживаемых связях, которые одному и тому же личному опыту придают каждый раз различный смысл... 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»²⁶.

Итак, образ и символ — понятия нераздельные. Конечно, соединяя эти два понятия друг с другом, не следует забывать, что понятие «образ» по объему шире понятия «символ», символ — это всегда определенное проявление образа, а точнее, предельно концентрированный или «сверхдетерминированный» образ, основная функция которого не просто замещение или представление некоторых предметов, а выражение их сущности, идеи. Сравнивая образ и символ друг с другом, можно сказать и так: символ — это вершина или наиболее совершенное и законченное проявление образного познавательного отношения к действительности.

Вместе с тем, соединяя образ и символ друг с другом, нельзя забывать тяготение символического выражения к знаковости или знаковой форме репрезентации действительности. Знаковая форма символического выражения характеризует неразвитые его проявления.

Наглядным примером такой неразвитой (в отношении образности) формы символического выражения являются деньги. Наделенные всеми отличительными характеристиками символа (смысловой глубиной, выражающей предельную концентрацию специфических социальных связей и отношений, а также единораздельную целостность всеобщего и особенного, материального и идеального, чувственного и абстрактного), деньги существуют не для

того, чтобы отображать мир товарных стоимостей, а для того, чтобы замещать определенные качества стоимости в процессах предметно-практической деятельности по обмену стоимостных эквивалентов. В деньгах на первый план выступает не их «собственная определенность» и способность зримого представления определенных количеств золота, выражением коих они служат, а их сугубо функциональное бытие, т. е. функция «голового» замещения этих количеств золота, подмена его собой. Неудивительно, что Маркс в своих рассуждениях нередко в качестве синонима символа использовал понятие «знак»²⁷.

Символы в низших своих проявлениях (тяготеющие к знаковой природе) — это знаки-символы. Число таких символов в универсуме культуры значительно, все они наделены высокой степенью конвенциональности, условности. К таким знакам-символам в первую очередь можно отнести всевозможные математические формулы, технические символы, эмблемы, гербы, товарные, рекламные, плакатные, издательские обозначения, нумизматические, филателистические знаки, формулы алхимии, астрологии, а также все виды так называемого идеографического письма.

В знаках-символах степень естественно-необходимой, структурной связи между «материальным телом» и репрезентируемым им предметом или идеей выражена незначительно, она, как правило, опосредована множеством звеньев. Тем не менее образно-наглядная основа этих символов может быть прослежена достаточно определенно. Так, например, римские цифры, служащие, одним из простейших видов математических знаков-символов, весьма отчетливо проявляют свою наглядно-образную начальную форму — все они как бы срисованы с руки: I — это один палец, II — это два пальца, V — рука, три средних пальца которой загнуты, а большой палец и мизинец выпрямлены, X — это две противопоставленные руки. Египтяне имели для понятия «сложение» символ, схематично изображающий ноги, движущиеся в одну сторону; для понятия «вычитание» — аналогичный символ, обозначающий движение в противоположную сторону и т. д.²⁸

Только что приведенных примеров достаточно, чтобы подчеркнуть тот момент, что даже в наиболее низших формах проявления символа непременно присутствуют, хотя и в рудиментарном, весьма опосредованном виде, элементы конкретно-чувственной образности — элементы

непосредственного, живого созерцания окружающей нас действительности.

К высшим формам проявления символического выражения — символам-образам — следует отнести религиозные и философские символы, и прежде всего символы искусства. Необходимо подчеркнуть, что художественные символы — это вершина проявления природы символа. В художественном символе в наиболее зрелом и законченном виде нашли отражение основные отличительные особенности и характерные черты рассматриваемого нами понятия.

Следует заметить, что в пределах каждого доминиона культуры, будь то искусство, религия, философия, техника, математика или идеографическое письмо, существуют свои собственные колебания форм символического выражения — от знаков-символов к символам-образам и обратно (об этих процессах будет подробнее сказано в следующей главе на примере художественной символической образности). Кроме того, нужно иметь в виду, что в процессе исторического развития различных сфер духовной и материальной культуры человечества происходит постоянное обогащение, взаимодействие и переплетение различных, присущих каждой из этих сфер, символических образований. Так, к примеру, художественная символика взаимодействует с религиозной и наоборот, религиозная с философской и наоборот, и т. д. Словом, идет постоянный процесс диалектического взаимодействия различных форм символического выражения символов-знаков и символов-образов. С. С. Аверинцев применительно к развитию культурной жизни в целом дает следующее определение символа: в самом широком смысле символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости и знак, наделенный неисчерпаемой многозначностью образа²⁹.

Итак, что же такое символ? Попытаемся суммировать основные его определения в виде следующего ряда его отличительных характеристик:

1. Символ — это не что иное, как выражение некоторого общественного отношения, сущность которого может быть представлена в качестве идеи, концентрированного социально-культурного смысла.

2. Символ — это образно представленная идея или вид идеи, данной образом. Адекватной формой воплощения идеи в символе является образ. Образность — это «материальное тело» символа. Именно образная форма материального воплощения идеи придает символу столь свойствен-

ный ему глубокий ассоциативный характер, затрагивающий в своем функционировании все стороны духовной жизни воспринимающего его человека.

3. Символ — это законченное, всегда завершенное, целостное образование. Символ — это не идея, не образ, взятые по отдельности, а нечто третье — нечто новое и оригинальное, уже неделимое на идею и образ — идейная образность или образная идейность³⁰. Именно благодаря этой явленной идейной образности (или образной идейности) с единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей символ всегда легко может быть выделен из окружающего его культурно-исторического контекста. Отмечая эту сторону символа, А. А. Губер писал: «Есть Фауст народной легенды, Марло, Гёте, Клингера и т. д. Сюжеты в них различны, и все же каждый Фауст остается Фаустом. Роднит их не сюжет, а то, что можно назвать *идеей* Фауста, шире — каждого художественного произведения. И поскольку сюжет объединяет простую последовательность образов, постольку идея объединяет многообразие существующих подразумеваемых смыслов. Следовательно, разница между ними предметная и в то же время больше чем *только* предметная. Существенно понимание того и другого. Сюжет *уразумевается* как формальное единство, охватывающее многообразие, но от него независимое, могущее быть заполненным многочисленными возможными образами. Идея *усматривается* в образе, от него неотделима, это — единство, присутствующее в каждой из частей со всей своей полнотой, так что даже понятие части становится неудобным»³¹.

4. Символ — это функция человеческого познания, выражающая наиболее глубокие закономерности. В этом своем аспекте символ предстает как наиболее действенная и законченная форма отражения действительности в ее глубинных связях и отношениях.

5. Символ как вид идеи, представленной образом, — это не только концентрированная форма сущностного отражения предметов и явлений действительности, но и ее порождающая и преобразующая модель. Являясь воплощением идеи, символ не просто отражает мир, но и указывает путь его изменения. Он выступает в качестве своеобразного ориентира или идеальной формы практической деятельности человека по преобразованию и изменению окружающего его мира.

6. Символ есть непрременное структурное соответствие или аналогия между выражаемой им идеей и ее представляющим «материальным телом» — образом.

Структурное соответствие, или аналогия между идеей и образом, в символе осуществляется рядом способов: во-первых, естественной природной, морфологической связью, когда между означающим и означаемым, образом и идеей обнаруживается отчетливо уловимое непосредственное сходство — когда, к примеру, кровь символизирует жизнь, колесо — движение, череп — смерть, плотницкий треугольник и циркуль — работу, вода — чистоту, солнце — жизнь или бога и т. п.; во-вторых, привнесением сопутствующих допущений, благодаря которым между идеей и образом в символе оказывается возможным обнаружить естественно-природную, морфологическую связь-сходство. Примерами будут рыба, лев, пеликан как символы Христа, мышеловка как символ обольщения, феникс — духовного возрождения, единорог — чистоты и непорочности, семь золотых лучей — семи даров Св. Духа и т. п.

Если в первом случае структурная связь как аналогия между идеей и образом осуществляется на основе непосредственного опыта людей и улавливается без особого труда вследствие однотипности человеческого опыта всех людей, то во втором — лишь посредством ряда допущений, а именно посредством усвоения специфических социально-культурных значений, бытующих в той или иной культурной среде, времени и регионе.

7. Символ — это потенциально неисчерпаемая смысловая глубина. Символ всегда есть некий предел, раскрывающий себя в целом континууме смысловых единичностей. Символ — это всегда открытый образ, его смысл никогда не сводим к одному определенному значению, он всегда — веер возможностей, смысловых перспектив. Этот веер потенциальных возможностей символа нередко парадоксальным образом связывает противоположности: один и тот же символ в зависимости от ситуации меняет лики — начинает представлять совершенно различные по своей природе явления.

8. Символ — это не только неисчерпаемая смысловая глубина, но и ее многоуровневость или многомерность. Многоуровневость или многомерность символа — это другой аспект полисемантичности. Многоуровневость или многомерность означает способность символа быть рассмотренным и постигнутым в различных системах взаи-

мосвязанных потенциальных значений, каждое из которых образует предельно ясно очерчиваемую и нередко вполне автономную смысловую организацию.

Итак, символ — это специфическая единораздельная целостность, концентрированно выражающая определенный социокультурный смысл. Символ — это образное представление идеи, с одной стороны, обладающее внутренней определенностью, а с другой — потенциальной бесконечностью смысловых перспектив, никогда не исчерпывающихся той или иной фиксированно-данной интерпретацией. Сущность символа — единство противоположностей: изменчивости и постоянства, формы и содержания, тождественного и различного, единичного и всеобщего, подвижности и покоя, конкретного и абстрактного, конечного и бесконечного.

Глава 3. Художественный символ: знак или образ?

Первая определяющая особенность художественного символа состоит в том, что он представляет собой специфическую форму проявления художественной образности. В силу этого он не просто определенное выражение некоторого социокультурного отношения, но и специфическое качество, создаваемое в процессе художественной деятельности. Художественный символ можно охарактеризовать как художественный образ в высшем его проявлении.

Чтобы прояснить специфику художественного символа, следует рассмотреть, чем же характеризуется художественная образность как таковая. Основной чертой художественной образности является свойство выступать не просто в качестве некой целостности (т. е. четко выделяться из окружающего контекста и являться сбалансированным единством составляющих частей), но в качестве целостности *органической*. Именно *органичность* целостности образа искусства и делает его тем, чем он является, а именно художественным образом. Но что собой представляет эта органическая целостность художественного образа?

Подлинное произведение искусства, пишет Гегель, — это бесконечный внутри себя организм, полный смысла и

развертывающий это содержание в соответственном явлении; полный единства, достигающегося не тем, что форма и целесообразность абстрактно подчиняют себе особенности, но тем, что все отдельное сохраняет такую же живую самодеятельность, как и целое, которое с кажущейся непреднамеренностью смыкается в нечто совершенно незакругленное¹.

Так что же означает основное свойство художественного образа выступать в качестве органической целостности? Прежде всего способность представлять как особый мир, полный внутреннего неразрывного единства. Способность художественного образа представлять как полный внутреннего единства мир, в свою очередь, означает, что ни одна из частей этого мира, какой бы важной на первый взгляд она ни казалась, не может служить исчерпывающим знанием о нем — целом.

Представление о художественном образе как органической целостности, как о конкретной эстетической тотальности или едином замкнутом в себе мире позволяет говорить о нем и как о неповторимой индивидуальности, т. е. о единственном в своем роде уникальном образовании, не могущем быть замененным ничем другим.

Органическая целостность художественного образа означает и то, что, являясь внутренне завершенным, индивидуально неповторимым миром, он вместе с тем предстает и как некая *совершенная незакругленность*, т. е. как эстетически бесконечная, неисчерпаемая смысловая глубина. Художественное произведение как аналог природного организма обладает наподобие последнего особыми возможностями — способностью не уступать ему в реальном богатстве жизненных проявлений.

Рассматривая художественный образ как органическую целостность, следует помнить, что эта целостность уникальна и неповторима еще в одном аспекте — она существует лишь в пределах искусства и принципиально отличается от образов других сфер культурного творчества, скажем, науки, математики, философии или религии.

Бесспорно, любой образ из только что перечисленных сфер культуры прямо или косвенно, в действительной или иллюзорной форме отражает и воспроизводит бесконечную сложность и глубину тех или иных явлений природы, человеческой жизни и общественных отношений. Однако в отличие от образов в искусстве он формируется путем абстрагирующего отвлечения от реальной жизненной бесконечности и неисчерпаемости мира, т. е. путем сдвига в идеальную сторону.

Иными словами, переход от общего к конкретному (а всякий образ есть не что иное, как специфический способ воссоединения того и другого) во всех сферах культуры за исключением искусства более или менее опосредован, нередко весьма отвлечен и, как правило, подчинен, если воспользоваться инструментарием логического знания, закону обратного отношения объема понятия к его содержанию.

Совершенно иную картину взаимоотношения общего и конкретного являют нам образы искусства. Только что отмеченный закон пропорциональных отношений между общим и конкретным здесь уступает место другой закономерности — их органическому, впечатляющему синтезу. Ведь в чем заключается суть художественного образа в аспекте происходящего в нем органического синтеза общего и конкретного? В имманентном восхождении или росте конкретного до уровня общего. Словом, в отличие от образов других сфер культуры, которые условно можно определить как подразумеваемые, потенциальные бесконечности, художественный образ — это всегда конкретная, имманентно осуществленная, реально данная бесконечность и неисчерпаемость.

Чем же отличается в этой связи художественный символ от художественного образа? Степенью своей заданности, а точнее, степенью явленности в нем (символе) реальной бесконечности и неисчерпаемой смысловой глубины мира. В этой связи можно сказать: художественный образ — это свернутый символ, символ же — это развернутый образ, образ в наивысшем актуальном проявлении своих созидających энергий.

Как тут не вспомнить К. С. Станиславского! Рассматривая творчество Ибсена, он подчеркивал: художественный символ — вот подлинная вершина, основа и цель всякого истинного искусства. «К глубочайшему символизму Ибсена,— писал Станиславский,— к снежным вершинам человеческого духа лежит только один путь — через правдивое и искреннее постижение человеческой жизни и быта... Он требует предельной правды и предельной человечности, когда верно угаданная личность вырастает до обобщенного и символического образа. Ибсен научил нас понимать, что внешними путями невозможно достигнуть символического смысла произведения»².

Что же выделяет Станиславский в качестве основных черт символа в искусстве? Все те же характерные чер-

ты: 1) органическую целостность и естественность символа; 2) его предельную яркость, самобытность и индивидуальную отточенность; 3) его многообразную содержательность или неисчерпаемую смысловую глубину.

Одной из отличительных особенностей художественной символической образности является то, что она отражает культурно-историческую реальность, а также «вечные» проблемы человека (добра и зла, жизни и смерти, свободы и необходимости, вины и воздаяния и т. д.) с позиций эстетического идеала. Это означает, что идея как структурирующий определяющий принцип символического выражения в художественном его воплощении осуществляется через идеал.

Что же такое эстетический идеал как порождающий принцип художественной символической образности?

В самом широком приближении идеал можно определить как идею должного бытия. Идеал — это «образ цели», образ базовых ценностных ориентаций и конечных устремлений человека. Идеал — это порыв в будущее, это потенциальное продуцирование нового состояния мира и человечества.

Идеал можно представить и так: он — диалектическое единство сущего и должного, эмоционально-энергетическая форма выражения социально-психологических напряжений культуры в направлении ее все более совершенного устройства.

Что является регулирующей основой функционирования идеала? Принцип целостности и принцип гармонии. Почему? Да потому, что идеал как образ желаемого будущего или способ сочетания сущего и должного всегда представляет это будущее как совершенный прообраз, направленный на максимальную гармонизацию явлений и процессов окружающей действительности, на целостное решение кардинальной проблемы культуры «человек—природа», «человек—социум», а также на максимально свободное и универсальное развитие человеческих сущностных сил.

Определяющей чертой идеала является то, что он не просто абстрактный образ желаемого будущего и совершенного человека, но и концентрированное выражение актуальной социально-психологической проблемной ситуации определенного момента истории. Нужно заметить, что именно эта конкретно-историческая проблемная ситуация и определяет, и задает его основные смысловые координаты. Меняется проблемная ситуация, меняется и

содержание идеала. Нужно заметить, что содержание идеала — понятие историческое. Оно возникает каждый раз заново из конкретных культурных условий и потребностей эпохи. Словом, оно перасторжимо связано с конкретным историческим временем, рождается и умирает вместе с ним.

Что есть, таким образом, идеал? Выражение главной проблемной ситуации данного времени, отражение и предельное обнажение его решающих гуманистических конфликтов.

Можно сказать и так: идеал — это выражение и закрепление в определенных конкретно-исторических образах духовных сил и социальных возможностей человека в его извечном стремлении к гармонизации своих отношений с окружающей реальностью.

В чем же специфика эстетического идеала по отношению к общественному идеалу в целом, а также идеалам других культурных сфер? Прежде всего в способе его формального выражения. Эстетический идеал всегда имеет конкретно-чувственную форму. Он всегда выражен в тех или иных художественных, то есть органически целостных, непосредственно зримо воспринимаемых конкретных образах.

Вместе с тем эстетический идеал от всех других идеалов отличается и в содержательном отношении. Так, если политический идеал устремлен к совершенному политическому устройству, этический — на нравственные ценности, научный — на максимально глубокое проникновение в сущностные закономерности объективной действительности, то эстетический идеал выступает в качестве мерила и образа эстетического совершенства. В содержании эстетического идеала как ни в каком другом максимально выражены и предельно заострены черты целостности, гармонизации и упорядочения любых явлений и процессов социально-культурных и эмоционально-духовных устремлений и потребностей человека. В этой связи следует заметить, что, выступая в качестве мерила и образца эстетического совершенства, эстетический идеал может быть представлен и в качестве своеобразного структурного критерия или референта всех других идеалов культуры.

Так, показательны в отношении такого особого положения эстетического идеала и иерархии идеалов культуры многочисленные высказывания представителей науки о том, что одним из показателей продуктивности научной

теории всегда выступает вопрос, отвечает ли она требованиям красоты и совершенства.

Рассмотрение эстетического идеала в качестве мерил эстетического совершенства любых форм культурного творчества, в качестве образца наиболее продуктивных стремлений человека гармонически-целостно охватить мир с особой силой подчеркивает особую значимость, если не сказать несомненное преимущество, художественной образности перед другими сферами общественного сознания. Как точно на этот счет высказывание великого физика о роли художественной образности как наиболее гармонизирующем факторе культуры: «Причина, почему искусство может нас обогатить,— писал Нильс Бор,— заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа»³.

Итак, именно в этой способности художественного образа выступать в качестве выражения эстетического идеала как наиболее емкого выражения — извечного стремления людей к совершенству — и лежит та особенность, которая и поднимает художественный символ на самую высокую ступень его культурного осуществления.

Что такое художественный символ? Художественный образ в наивысшем проявлении своих творческих, познавательно-ценностных энергий. В нем — художественном символе — эстетический идеал находит наиболее глубокую и наиболее впечатляющую форму своего осуществления. Художественный символ — это эстетический идеал, обретший наиболее адекватную форму своего выражения.

Отождествляя художественный символ с образом, следует заметить об одном немаловажном между ними различии. Так, если художественный образ воспроизводит практически любые процессы и явления, события и предметы окружающей нас реальности, то символ — лишь наиболее общие их закономерности, отношения и связи, особенности социально-психологической атмосферы времени. Символ — всегда не что иное, как отражение и конструктивно-моделирующее воспроизведение наиболее значительных исторических событий времени. Вместе с тем он, как правило, такое художественное обобщение, которое непосредственно не воспроизводит некой конкретно-жизненной коллизии. Сущность художественного символа в отличие от его образной основы состоит, таким образом, в том, что он отражает не столько сами события, сколько выражает наиболее характерный для них

социально-психологический момент. Как тут не вспомнить известные всем символические творения — «Демона» М. Врубеля, воспроизводящего тревожное состояние «романтического» бунта в условиях обострения социально-политического кризиса в России в конце прошлого века, или «Пламя революции» В. Мухиной, передающее настроение революционной борьбы. И как тут не вспомнить о замечательном русском художнике К. Петрове-Водкине, в творчестве которого с такою силою и остротой отразились назревшие социально-психологические коллизии и потребности эпохи конца XIX — начала XX вв. Так, его работы «Колдунья», «Берег», «Играющие мальчики», хотя и содержат в себе непосредственное обращение к «вечным», символическим по сути проблемам, тем не менее не могут претендовать на статус символических. И только обращение к идее освобождения народа, преломленной через идеал новой зарождающейся эпохи, связанной с необходимостью социальной революции в России, поднимает одно из наиболее знаменитых его творений — «Купание красного коня» — на уровень глубокой художественной символики.

Что порождает эту художественную символичность или делает образ наполненным реальной бесконечностью смыслов, превращая его в концентрированное выражение, с одной стороны, проблемных ситуаций эпохи, а с другой — глобальных перспектив поступательного развития человека к совершенству, к предельной гармонизации своих отношений с окружающим миром? Ответ существует один: эстетический идеал.

Художественные символы как зримые воплощения идеалов — это, таким образом, всегда образцы совершенства, обладающие активной целенаправляющей побудительной силой.

Как правило, такие образцы совершенства создаются двумя способами: либо как воплощения современных коллизий в привычные, традицией культуры освященные мифологемы, либо как идеализация конкретных образов современности и наделение их всеобщим смысловым звучанием. В качестве первого способа созидания художественного символа как образа совершенства можно привести «Освобожденного Прометея» П. В. Шелли, в качестве второго — исторические думы К. Ф. Рылеева.

«Освобожденный Прометей» Шелли — творение глубокого культурно-социального звучания, в котором широко использованы символы и слицетворения различных

стихий и начал бытия — Земля, Океан, дочери Океана — Азия, Пантея, Иона и т. д. Но самым основным, наиболее совершенным и законченным образом, выражающим известные чаяния человека в его стремлении к совершенству, нравственной чистоте и социальной справедливости, является образ Прометей. Прометей — это, как сказано в предисловии к лирической драме, символ «высшего нравственного и умственного совершенства, повинующегося самым чистым, безукоризненным побуждениям, которые ведут к самым прекрасным и самым благородным целям».

Прометей — это символ бескомпромиссного сопротивления социальному порабощению человека, страху и обману, господствующим над ним. Прометей — символ торжества справедливости, любви и правды, символ нравственной опоры, человека и человечности. Прикованный к скале, обреченный на бесконечные муки, он восклицает:

О, как хотел бы я свершить скорее
Свое предназначенье — быть опорой,
Спасителем страдальца — человека.

Основной символический пафос произведения Шелли может быть сконцентрирован в следующих словах поэта — «страстное желание преобразовать мир».

Исторические думы Рылеева — другой путь созидания символической образности, направленной на выражение высоких идеалов эпохи. Этот путь связан с идеализацией реальных исторических лиц, превращением их в бесстрашных патриотов, глашатаев идей свободы, в наиболее передовых борцов с социальным злом и несправедливостью. Историческая личность в таком способе созидания «образов совершенства» совсем не предстает в своем обычном, конкретно-реальном бытии, но как обобщенно идеализированный сгусток, центр притяжения определенных, причем самых возвышенных, чувств и устремлений человека. И именно в таком отвлеченном от всего конкретного бытия облике она и предстает перед современниками и последующими поколениями людей в качестве символа гражданской доблести, патриотизма и непримиримого бескомпромиссного борца с социальным злом. Так, символом гражданской доблести, воплощенной идеализированной всеобщности у Рылеева становится видный государственный деятель эпохи Петра I, Екатерины I и Анны Иоанновны Артемий Волинский, который, к слову сказать, как конкретная историческая личность не очень-то отличался особыми радикальными устремлениями и

отчетливо, бескомпромиссно выраженными в борьбе с социальным злом идеалами.

Итак, как мы видим из характеристики этих двух способов созидания художественного символа, его основное содержание обусловлено тем или иным конкретно-эстетическим идеалом и, как правило, связано с возвышенным, героико-трагическим и романтическим или своеобразным сколком или отражением совершенства и гармонии.

Как уже было отмечено, подлинно художественный образ уникален, единственен и неповторим. Художественный же символ как образ совершенства, как концентрированное выражение созидательных энергий художественной образности неповторим в превосходной степени. Неповторимость художественного символа находит выражение как в содержательных, так и в формальных аспектах. Так, со стороны формообразующих свойств художественный символ — всегда неожиданность новых решений, всегда печать неповторимого творческого своеобразия, со стороны содержательных свойств он — концентрированное выражение социально-духовной, культурной проблематики конкретного исторического момента с непременно органической соотнесенностью с представлением о должном — эстетическим идеалом. В этой связи требуется одно немаловажное для понимания существа художественной символической образности замечание: использование, к примеру, одного и того же традицией освященного символа разными художниками еще не гарантирует, что в каждом случае созданные ими произведения могут быть названы художественным символом. Так, скажем, изображение троицы — христианского исконного символа — второстепенным мастером будет в силу определенной культурной традиции религиозным символическим изображением, но никак не художественным. Здесь важно, кто именно создавал произведение — незначительный иконописец или великий мастер. Кроме того, существенно и то, в какой момент истории данное произведение создавалось — в относительно спокойные периоды развития государства или же во времена, связанные с напряжением сил народа за свое объединение и единство (а именно эта идея и является конструирующим принципом данного изображения). Примером такого художественного символического образа является знаменитая «Троица» А. Рублева, которую можно воистину назвать образом совершенства, неисчерпаемым в своей смысловой глубине и

величии. Как прекрасно в отношении «Троицы» Андрея Рублева — подлинного художественного символа — сказал Н. Н. Пунин: «Как долго и как внимательно ни изучаешь икону „Св. Троицы“, ее нежная грация, ее вдохновенная магическая сила не перестает волновать воображение; можно приподнять слой за слоем черты ее стиля, раскрыть ее содержание, но и после долгого и тщательного анализа остается еще нечто, что придает этому памятнику очарование, по-видимому, неисчерпаемое, словно жизнь продолжает питать эти лики, а каждый новый день ложится на них светом своих лучей, горестью своих забот и тоскою своего умирания. Эта зыбкая небесно-светлая красота сама по себе уже говорит о том, что мы имеем дело с памятником, созданным необычайно высокой творческой волей»⁴.

Итак, уникальность художественного символа связана непременно с коренной ломкой или решающими этапами развития эстетических, шире — социально-культурных представлений о мире и человеке, а также с путями формирования оригинальных средств выражения.

Кроме того, необходимо отметить и следующее. Уникальность художественного символа проявляется не только в новизне творческих ходов его осуществления в отношении предшествующего художественного опыта, не только в концентрированности выражения насущных и вечных социально-духовных проблем, но и в том, что у него (художественного символа) нет и не может быть равнозначной замены (чего нельзя сказать о других формах культурного символического творчества, скажем, религиозных символах). То, что выражено и сказано художественным символом, может быть выражено и сказано так и только так, но никак не иначе.

Неповторимая уникальность художественной символики может выражаться как в оригинальной трактовке устоявшихся и традиционно признанных в качестве символических образов, так и в созидании новых, в которых в равной степени, как и в первых, выражается в сфокусированном виде энергия общезначимых культурных проблем.

Рассматривая специфику художественного символа, нельзя не упомянуть об одной его важной особенности. Художественный символ, как впрочем и любой другой символ культуры, имеет различную степень насыщенности. Насыщенность художественного символа определяется качеством идеи (ее значимостью, объемом и величи-

ной), которую он выражает. Так, символ может отличаться более или менее простым, одномерным характером или же относиться к той или иной области культурной и духовной жизни человека. Вместе с тем символ может быть более сложным, стереофоническим, указывающим на обширные сферы жизнедеятельности человека, и, наконец, символ может быть всеобщим, т. е. воплощать фундаментальные и определяющие основы человеческой природы в целом.

В качестве примера художественного символа, имеющего определенную сферу применения своего смыслового потенциала, возьмем образ поэзии, очерченный очень интересным поэтом начала XX в. В. Ивановым в стихотворении «Поэты духа»:

Снега зарей одеты
В пустыне высоты,
Мы — вечности обеты
В Лазури красоты.
Мы — всплески рдяной пены
Над бледностью морей.

Конечно, следует оговориться, что приведенный пример символической образности обращен лишь к одной сфере человеческого творчества — поэзии, может пониматься и более широко, т. е. рассматриваться как символ духовных устремлений человека в целом. В таком случае данный символ перейдет на несколько иной уровень и соответственно станет рассматриваться как воплощение более глубоких идей. Все это лишний раз указывает на одну из главных характерных особенностей любого символического выражения — на его неисчерпаемую смысловую глубину, многоуровневость, многоплановость.

Так что же такое художественный символ: знак или образ? На поставленный вопрос может быть один ответ. Конечно же образ. Именно в художественной образности заключается основная специфическая черта художественного символа, делающая его отличным от эстетического знака, от всех иных способов символического выражения, скажем, символов религии, науки и т. д. Именно исходя из художественной образности, позволяющей рассматривать произведение искусства как органическую целостность, в единстве всех его составляющих частей, и исходит специфическая особенность бытия художественного символа, которая соответственно и не позволяет рассматривать его как специфическую разновидность или особый случай знака.

Ведь что прежде всего отличает знак от символа? Способ представления ими действительности. Знак всегда и непременно *замещает* явления действительности⁵. Художественный же символ *отражает*. Это значит, что диалектика перехода изобразительного начала художественного символа и эстетического знака в содержание различна. Художественный символ — это такое образование, в котором выраженная им идея и его собственная изобразительная природа находятся в органическом единстве и как бы выступают «отражениями-носителями» друг друга, тогда как в знаке этого не происходит. Так, знак (и в этом его «субстанциональная» особенность) всегда лишь указывает на что-то, не будучи органически связанным своей собственной структурой или изобразительным началом с тем, на что он указывает. Иными словами, смысл знака всегда продуцирован извне, он трансцендентен. Иную картину мы наблюдаем в символе художественном, его смысл всегда продуцирован им же самим, его собственной природой, словом, он всегда имманентен себе. Прекрасно это отличие художественного символа его от знака выразил М. А. Петровский: «Иносказательную неисчерпаемость символического образа нельзя понимать абсолютно, в том смысле, как подстановку любых значений под алгебраический язык. Символический образ есть замкнутая смысловая сфера, не допускающая полного произвола в толковании. Внутри этой сферы наличествует смысловая неисчерпаемость, аналогичная с числительной неисчерпаемостью точек в замкнутом геометрическом пространстве. Все эти, назовем их потенциальные, смыслы тем самым имманентны своей сфере, т. е. образу. Они — в образе, а не вне его (как в простой аллегии), они включены в образ, и потому художественный символ говорит нам о том, что в нем пребывает, а это значит: говорит о себе сам»⁶.

Не менее точно отличие художественного символа от знака в их представлении всеобщего содержания выразил Гегель: «*знак* есть непосредственное созерцание, представляющее совершенно другое содержание, чем то, которое он имеет сам по себе; *пирамида*, в которую переносится и в которой сохраняется чья-то чужая душа. *Знак* отличен от *символа*: последний есть некоторое созерцание, *собственная* определенность которого по своей сущности и понятию является более или менее тем самым содержанием, которое оно и символ выражают; напротив, когда речь идет о знаке как таковом, то собственное со-

держание созерцания и то, знаком чего оно является, не имеют между собой ничего общего»⁷.

Вторым существенным различием художественного символа и знака является способ их функционирования. Так, эстетический знак всегда носит конвенциональный характер, в то время как символ всегда уникально неповторим — он непременно или оригинальное решение «вечных» проблем, или же новый неожиданный способ художественного выражения, нарушающий и изменяющий предшествующие взгляды на действительность.

Говоря о конвенциональности эстетического знака, необходимо подчеркнуть: его функционирование всегда обусловлено одним непременным условием, без соблюдения которого эстетического знака просто не существует — он предстает как причудливое, мало что выражающее образование или же вообще не вычленяется из окружающего его контекста. Это условие заключается в предварительном знании значения знака.

Предварительно не уяснив значение знака, мы попросту не в состоянии понять его. Нетрудно убедиться в этом, обратившись к многочисленным произведениям средневекового или возрожденческого искусства, изобилующих всевозможными изображениями гербов, щитов, регалий духовенства и т. д., смысл которых совершенно неясен для непосвященного, в их значения зрителя. Или другой пример — народные вышивки, также изобилующие всевозможными видами знаков — графических и линейных схем и орнаментов. Не зная их значений, мы даже и не заметим их в общем течении узорной вязи.

Заканчивая разговор о конвенциональности знака, следует подчеркнуть — эта конвенциональность в каждом отдельном случае может быть весьма и весьма различной — охватывать как обширные, так и достаточно узкие группы людей. Однако широкое или узкое распространение тех или иных знаков в обществе совсем не меняет их природы — она всегда условно конвенциональна.

Совсем другое дело мы обнаруживаем в функционировании художественного символа.

Появление и функционирование художественного символа связано с совершенно иным характером и способом воплощения действительности. Художественный символ — всегда нарушение прежних условностей, он всегда новое, причем неповторимо уникальное раскрытие энергии общезначимых проблем. Не приходится и говорить, функционирование художественного символа, как и знака, требует

предварительного понимания его специфических черт. Но в данном случае это понимание является не следствием социально-эстетической конвенции, а представляет собой результат сущностного постижения результатов художественного освоения действительности. Такое сущностное постижение результатов художественного освоения действительности как предварительного условия понимания символа нередко происходит не сразу. Порой значительные символические произведения как концентрированные отражения энергии общезначимых культурных проблем определенного отрезка осознаются в качестве символических значительно позже. Их символическая значимость определенное время может пребывать как бы в скрытом состоянии и только по прошествии времени начинает проявляться в должной мере.

Наглядным примером такого скрытого до поры символического значения произведений искусства могут служить пьесы Шекспира, в которых он на примере тех или иных исторических персонажей образовал наиболее характерные психологические типы человеческой личности. Прекрасно по этому поводу сказал Бахтин: «Жизнь великих произведений... кажется парадоксальной. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали того „великого Шекспира“, которого мы теперь знаем ... Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Модернизации и искажения, конечно, были и будут. Но не за их счет вырос Шекспир. Он вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оцепить в контексте культуры своей эпохи»⁸.

Бесспорно, в иных случаях оценка того или иного произведения как символического может происходить и сразу. За примерами далеко ходить не приходится: великое творение Гете «Фауст» уже его современниками стало рассматриваться как символическое.

В связи с сопоставлением художественного символа и эстетического знака в аспекте необходимости предварительного понимания их значения необходимо сказать и следующее. Так, если эстетический знак как таковой перестает существовать, когда нам заранее не известно его

значение, то с художественным символом этого не происходит; даже если мы отчасти и не понимаем его смысл, он все равно остается перед нами как законченное, притом совершенно выполненное, художественное творение.

Заканчивая разговор о различии художественного символа и знака, нельзя не коснуться еще одной их специфической особенности. Так, существенная разница между художественным символом и знаком, помимо всего прочего, заключается в объеме выражаемого ими значения. Эстетический знак всегда тяготеет к четко фиксированному значению, он противится множественности и стремится к инвариантности понимания. Полисемантичность, а тем более амбивалентность чужды природе знака. Возьмем, к примеру, наиболее развитые формы знакового выражения в искусстве — аллегорию и олицетворение. Им обоим всегда свойственно строго однозначное указание на определенное, четко очерченное понятие, переход за границы которого, по сути, означает разрушение данного знака как такового.

Бесспорно, однозначность и максимальную фиксированность значения знака нельзя принимать за абсолютную величину. Конвенциональность знака в зависимости от различных социокультурных и художественных причин может с течением времени меняться, знак может приобретать новое истолкование. Однако в определенный период культурной истории значение знака, и в этом его характерная особенность, всегда остается строго однозначным или фиксированным.

По-иному дело предстает в художественном символе. Он всегда и непременно множественность значений, которую нередко характеризуют как неисчерпаемую бесконечность. Причем в этой бесконечности зачастую противоположности сходятся, один и тот же символ вдруг предстает как своеобразное единство противоположностей, означает одно и вместе с тем противоположное — свет и тьму, мужское и женское, жизнь и смерть, чистоту и порочность и т. д. Словом, полисемантичность и, более того, амбивалентность — существеннейшие признаки художественной символической образности.

Прекрасным примером такой амбивалентности и полисемантности художественного символа может послужить великое произведение А. С. Пушкина «Медный всадник». Петр I — это для Пушкина наделенный огромным смысловым звучанием символ новой России. В характеристике Петра как символа новой эпохи развития государства

поэт сливает, казалось бы, совершенно противоположные характеристики кумира — возвышенное и низменное, светлое и темное, мертвящее начало разложения и устремленную в таинственную вышину неба созидающую силу, тяжелую поступь все перед собой разрушающего порыва и легкий полет животворных энергий. В результате перед нами возникает единый, нерасторжимо-целостный, органически сотканный из противоречий символический образ исторической фигуры Петра. Воссоздавая этот образ, поэт, в частности, пишет:

Евгений вздрогнул. <...> Он узнал
<...> того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой
Того, чьей волей роковой
Над морем город основался...
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?

Как показательно в приведенном отрывке сближение таких противоположных на первый взгляд кругов смысла — «возвышался» и «во мраке медною главою».

Полисемантическая амбивалентная природа художественного символа, кроме того, означает постоянное насыщение его новыми и новыми смыслами, способность постоянного притяжения и абсорбирования новых и новых явлений действительности, порой весьма далеких от тех, которые послужили первоосновой его возникновения, а порой и весьма противоречивых друг другу.

Примером такого весьма противоречивого насыщения художественного символа все новыми и новыми сторонами смысла в зависимости от происходящих в социокультурной жизни перемен может послужить все тот же «Медный всадник» А. С. Пушкина. Так, Пушкина то объявляли примирившимся с существующим положением вещей мудрецом, превознесшим принцип государственности, то видели в нем пророка грядущих мятежей и неизбежной гибели самодержавия, то считали певцом Петра, признавшим безусловное превосходство национального над личным, то подходили к нему как к гуманисту,

усомнившемуся в величии Пестра перед фактом гибели невинного человека⁹ и т. д.

Итак, художественный символ — это образ и прежде всего образ. Но всегда ли? Оказывается, что нет. И в этом особая диалектика символа. Художественный символ является образом лишь в наивысших своих проявлениях. В ряде случаев он тяготеет к знаку, приобретая характерные для последнего особенности — отчетливую конвенциональность, инвариантность и однозначность смыслового объема и, наконец, способность выступать не столько отражением действительности в ее наиболее сущностно-закономерных связях, сколько условным ее замещением. Предельным этапом такого «угасания» символа (в аспекте его образной природы) являются аллегория, олицетворение, метафора, эмблема, всевозможные геральдические, рекламные и плакатные знаки.

Превращение художественного символа (символа-образа) в символ-знак — сложный и диалектически противоречивый процесс. Он обусловлен целым комплексом причин как чисто художественного, так и общекультурного характера.

Возникнув однажды в качестве значительного художественного явления, символ-образ постепенно в результате многократного повторения — тиражирования в других произведениях начинает терять свою первоначальную силу, гаснуть, увядать, тяготеть к знаку. Такой символ — знак — уже служит не предельно концентрированным отражением тех или иных эмоционально-психологических коллизий и идеалов, а лишь условным их обозначением.

Нужно заметить, что процесс превращения в искусстве символа-образа в символ-знак обладает не только нисходящим, но и восходящим характером. Так, тот или иной символ, тяготеющий к знаковой природе, вдруг под рукой выдающегося мастера может превращаться в значительный образ, становится художественным символом в полном объеме этого слова.

В искусстве, в его историческом функционировании идет непрекращающийся циклический процесс появления и угасания одних и тех же форм символического выражения, а также постоянное пульсирование уже признанных символов — от знака к образу и от образа к знаку.

Этот процесс постоянного пульсирования художественной символики от образа к знаку и обратно особенно значителен в так называемом традиционном искусстве —

искусстве, непосредственно связанном с устной и письменной традицией, из которой оно черпает основной смысл своих художественных форм. Так, если мы обратимся к искусству средневековья или Ренессанса, то увидим, что оно всецело подчинено идеям, содержащимся в преданиях церкви, библии и ее исторических комментариях. Художественная символика здесь — благодатная почва для воплощения и реализации выработанных в письменной традиции религиозных, теологических и философских символов-программ. Эти символы-программы в своих собственных пределах, особенно в их религиозно-теологической «ипостаси», тяготеют к предельной абстрактности, отвлеченности и условности, то есть к непосредственно знаковой природе. Привнесенные в другую область — в область конкретных художественных форм, они во многом отягчают, обуславливают и форму их художественного воплощения — художественные символы. Отсюда и постоянное тяготение используемых в традиционном искусстве символов к знакам, условным обозначениям, указаниям на вне их находящуюся и только лишь косвенно с ними связанную сущность. И только в наиболее значительных художественных творениях происходит окончательное впечатляющее растворение знакового начала художественного символа в образе, и он предстает во всей своей силе: становится подлинным средоточием социально-психологических и идейных напряжений времени и эпохи.

Отмеченные нами возможные процессы пульсации одного и того же символа от образной к знаковой природе главным образом относились к главенствующим эстетическим формам тех или иных произведений искусства — формам, служащим воплощением руководящих и направляющих идей последних. Вместе с тем во многочисленных произведениях искусства нередко существует значительное разнообразие всевозможных «частных» или «сопутствующих» форм символического выражения. Эти сопутствующие основному символу или образу формы символического выражения представляют собой уже готовые, освященные той или иной традицией символические представления. В искусстве они привносятся из других областей культуры и, воплотившись в форму художественного выражения, обретают достаточно прозрачный конвенционально-знаковый характер. Примеров таких сопутствующих символов огромное число. Перечислим лишь некоторые из них. Так, нередко у средневековых и ренессанс-

ных мастеров вместе с изображением Христа проявляются такие сопутствующие ему символы-знаки: рыба (символ жизни и плодородия), лев (символ силы Христа), щегол (символ горя и страданий), единорог (символ чистоты и непорочности) и т. д. и т. п.

Итак, мы рассмотрели основные характеристики художественного символа, а также отметили его отличительную особенность — диалектическое взаимодействие, пульсацию в нем двух природ — образной и знаковой.

В заключение разговора о специфике бытия символа в искусстве нам следует коснуться еще одной проблемы, а именно вопроса о том, что та или иная сложившаяся художественная образность, обретшая символический характер, претерпевает ряд стадий своего развития. Подобно живому организму, она проходит период зарождения, расцвета и упадка. Так, любой художественный образ (как в пределах рассмотрения определенного произведения, так и искусства в целом) проходит стадию «появления на свет» — начальный период своего осмысления в качестве символа, стадию широкого применения, связанного, в частности, с устоявшейся традицией интерпретации и применения образа в качестве символа, и, наконец, стадию затухания и упадка — потери образности своих символических свойств. Последний период, как правило, связан с существенными социально-духовными сдвигами в культуре, когда происходит разрыв, нарушение преемственности культурных традиций. В качестве наиболее характерного примера всех трех стадий или периодов развития художественного символа можно привести развитие христианских символических образов, в начале нашей эры прошедших период своего интенсивного формирования, в середине — своего наибольшего расцвета, в конце (точнее, начиная с эпохи Возрождения) — увядания (через постепенную секуляризацию) и упадка, превращения в отвлеченный знак, малопонятную образность или нравоучительную аллегория¹⁰.

Нужно заметить, что в пределах одного и того же произведения искусства могут сосуществовать символы различных стадий развития. Скажем, устоявшиеся, освященные традицией, и еще только нарождающиеся. В качестве примера смешения символов различных стадий развития можно привести произведения ранненидерландской живописи — Флемальского Мастера. Все работы ранненидерландской живописи пронизаны, с одной стороны, так называемым «открытым символизмом» — устоявшимися и

освященными христианской изобразительной историей формулами образного символического выражения, а с другой — «скрытым символизмом», только нарождающейся формой символического изображения, связанной с возможностью толкования образов в равной мере как символически, так и реалистически. Так, наиболее крупное произведение Яна ван Эйка — роспись Гентского алтаря — содержит как освященные изобразительной традицией символы, скажем, барана (символ Христа), так и «скрытого символизма» — скажем, медного умывальника и белоснежного полотенца (символ непорочности и чистоты).

Далее, анализируя тот или иной художественный символ в том или ином конкретном произведении искусства, следует учитывать факт, что для зрителей в один период культурной истории он был на одной стадии развития, а для зрителей в другой период — на другой. Так, скажем, во время жизни ван Эйков и Флемальского Мастера «скрытый символизм» был на стадии формирования, в XV—XVII вв. — расцвета, в последующее время он постепенно утрачивал свои качества. К примеру, голландский натюрморт XVII в. для современного зрителя — вполне реалистическое изображение действительности без каких-либо символических качеств, для зрителя же времени его создания он полон символических черт — бренности и тщетности человеческих устремлений, быстротечности и неуловимости времени.

Появление новых символов связано с целым рядом тесно друг с другом взаимосвязанных причин, важнейшими среди которых будут следующие: во-первых, исторически меняющийся коллективный опыт видения мира, когда одни и те же предметы и явления неожиданно начинают восприниматься с новых точек зрения, выявляясь и проявляясь тем самым не только в новых своих качествах, но и в новых структурно-функциональных связях и отношениях. Во-вторых, социально-культурные сдвиги, позволяющие по-новому интерпретировать и осмысливать окружающую реальность, а следовательно, и отражать ее в новых, не свойственных предшествующей традиции символических формах.

Глава 4. Символ и образ мира

Один из центральных вопросов определения сущности символа — вопрос о его содержании. Идея — вот корень и структурирующее начало символа. Но идея идее рознь. Всякая ли идея может служить основанием символа, или поставим вопрос так: выражением какой идеи по преимуществу является символ? На этот вопрос мы можем ответить так: наиболее значительной, наиболее определяющей процесс развития человеческой культуры. Но что составляет основной смысл развития культуры человека? Идея наибольшей гармонизации человека и мира. Отсюда следует вывод: содержание символа — его основная смысловая направленность — это выражение наиболее сущностного вопроса человеческой культуры — проблемы взаимоотношения человека с миром.

Происходящий в развитии человеческой культуры процесс постоянной смены форм и способов отношения человека к миру можно представить как историю его образов. Ведь рассмотрение мира как такового в форме некоего объекта или цепи определенных процессов не есть какой-то от природы данный человеку «естественный» способ видения и понимания мира.

Образ мира — это его определенное видение, это совокупность наиболее общих представлений о нем, это главенствующая определяющая манера внешнего и внутреннего реагирования на него человека, а также специфика эмоциональных и интеллектуальных способов его освоения. Словом, образ мира — это определенный способ материально-духовной жизнедеятельности человека того или иного периода его культурной истории.

Что же такое символ в отношении к образу мира? Наиболее существенный его модус. Символ — это выражение, это манифестация определяющих энергий образа мира; структура же символов определенной культурной общности — это парадигма их духовно-практической жизнедеятельности.

Каковы же основные образы мира человеческой культуры, а следовательно, и наиболее характерные их сущностные выражения — символы?

Методологическими ориентирами для выделения основных отношений человека к миру — его образов мира — могут послужить рассмотренные Марксом и Энгельсом в «Немецкой идеологии» два важнейших этапа историче-

ской эволюция человека: один — основывающийся на «естественно возникших орудиях производства», второй — на «орудиях производства, созданных цивилизацией». На первом этапе своего развития индивиды при естественно возникших орудиях производства «подчиняются природе», на втором — «подчиняются продукту труда». На первом этапе «достаточно обычного здравого смысла». Физическая и умственная деятельность совершенно не отделены еще друг от друга, на втором «должно практически произойти разделение между умственным и физическим трудом». Первый этап «предполагает, что индивиды объединены какой-нибудь связью — семейной, племенной или хотя бы территориальной и т. д.»; второй же «предполагает, что они независимы друг от друга и связаны только посредством обмена». На первом этапе «обмен представляет собой главным образом обмен между человеком и природой, при котором труд человека обменивается на продукты природы». На втором — «это преимущественно обмен, совершаемый людьми между собой»¹.

Культурно-историческое развитие человечества во всем многообразии его оттенков и форм, по мысли классиков марксизма, идет по линии все большего и основательного высвобождения людей из-под власти природы и установления с нею взаимоотношений, опосредованных результатом совокупного человеческого труда.

Маркс отмечает, что состояние природной сращенности индивида с естественными предпосылками его существования как исходный пункт человеческой культуры и истории проявляет себя в той или иной степени на огромном историческом отрезке времени — вплоть до окончательного утверждения капиталистического способа производства. «Во всех формах общества, — пишет в связи с этим Маркс, — где господствует земельная собственность, преобладают его отношения, определяемые природой. В тех же формах общества, где господствует капитал, преобладает элемент, созданный обществом, историей»².

Каковы же отличительные особенности этих двух основных, по мысли Маркса и Энгельса, этапов культурно-исторического развития человека? В самом широком виде можно здесь говорить о трех их главных отличительных особенностях. При этом следует заметить, что выделение черт первого из этих этапов по сути означает и определе-

ние черт второго, поскольку последние рассматриваются как диаметрально противоположные к первым.

Итак, первой отличительной особенностью образа мира, характеризуемого природной сращенностью индивида с естественными предпосылками своего производства, будет его узколокальный, территориально-ограниченный характер. Данный этап всегда определен рамками местных, племенных, этнических, религиозных связей и отношений и характеризуется отсутствием развитой общественной системы обмена продуктами материального и духовного производства.

Второй, наиболее существенной чертой первого этапа культурно-исторического отношения человека к миру является его подчеркнуто выраженный традиционализм. Традиционализм этого этапа обусловлен преобладающей сращенностью человека с природой. Труд здесь всегда простое воспроизводство, сохранение, повторение на прежней основе своих основных предпосылок — непосредственной связи с природой³.

И наконец, третьей, непосредственно вытекающей из второй особенностью первого этапа будет отсутствие развитого индивидуального начала. Древние общественно-производственные организмы, писал Маркс, покоились именно на «незрелости индивидуального человека, еще не оторвавшегося от пуповины естественнородовых связей с другими людьми»⁴.

Итак, мы подошли к самой главной для наших рассуждений отличительной особенности первого этапа культурно-исторического развития человека, а именно к вопросу о том, что собой представляет форма, в которой реализуется свойственное этому этапу отношение человека к природе? Эта форма есть мифологизированное сознание — сознание, в котором реальная зависимость человека от сил природы преодолевается путем их бессознательной, художественной, воображаемой переработки. Мифологизированное сознание в той или иной степени сгущенности концентрации своих основных признаков — традиционализма, анонимности авторства, отождествления воображаемого и действительного, а также синкретизма мышления — вот основная форма осуществления всего многообразия «образов мира» первого исторического этапа отношения человека к природе — начиная с древнейших культур Востока и античности и кончая Новым временем.

Небезынтересны рассуждения Аверинцева (по поводу древнегреческой поэтики) относительно роли мифологизированного сознания (в аспекте его традиционализма) в его воздействии на развитие человеческой культуры: «Эллинская классика подготовила и осуществила, а позднеантичный эпилог этой классики расширил и упрочил всемирно-исторический поворот от дорефлективного традиционализма, характеризовавшего словесную культуру и на дописьменной стадии, и в литературах древнего Ближнего Востока, и у архаических истоков самой греческой литературы, к рефлексивному традиционализму, остававшемуся константой литературного развития для средневековья и Возрождения, для барокко и классицизма и окончательно упраздненному лишь победой антитрадиционалистских тенденций индустриальной эпохи»⁵. Мифологизированное сознание, таким образом, как отмечает Аверинцев, связано с прохождением трех своих стадий: 1) дорефлективно-традиционалистской, преодоленной греками в V—IV вв. до н. э.; 2) рефлексивно-традиционалистской, оспоренной в конце XVIII в. и упраздненной индустриальной эпохой; 3) концом традиционалистской установки как таковой⁶.

Обратимся к рассмотрению этих основных стадий культурно-исторического отношения человека к миру в аспекте основных форм их символического выражения. Прежде всего отметим, что образы мира этих трех выделенных Аверинцевым стадий структурируются также тремя особыми принципами, которые, собственно, и задают определенную идейную направленность их символического ядра. Что это за принципы? Первая стадия культурно-исторического отношения к миру прежде всего связана с «центрированным типом» мировосприятия, вторая — «иерархическим», третья — «динамическим». Основными идеями символического выражения данных трех стадий, таким образом, будут идеи центра, иерархии и динамики.

Дорефлективно-традиционалистический образ мира — это отношение к миру, характеризуемое господством буквальная мифологии (выражение А. Ф. Лосева). Но что такое буквальная мифология, или мифология в собственном смысле этого слова? Мифологию можно определить как особый — синкретический — тип взаимоотношения и понимания первобытным человеком окружающего его мира, в котором воедино слились идеальное и материальное, предмет и его образ, часть и целое, мышление и ощу-

ценные, объективное и субъективное, естественное и сверхъестественное, пространственное и временное и т. д.

Первой исходной актуализацией и реализацией мифа является обряд. Обряд — это актуальное бытие мифа, представляющее собой систему социальных действий, направленных, с одной стороны, на конкретно-чувственное воплощение определенных представлений, образов и идей, а с другой — на вызывание в первобытном коллективе тех или иных переживаний. Обряд — первичная, наиболее древняя форма символического выражения, в которой идеальное и материальное, общее и конкретное, идея вещи и сама вещь находятся в нерасчлененном, непосредственно «бытийственном» единстве. В мифологическом отношении человека к действительности, как отмечает исследователь, «взятые непосредственно из окружающей природы или изготовленные рукой человека предметы и реалии превращались в обрядовый атрибут... Это и есть по сути процесс символизации, где тот или другой материальный предмет получает некое условное общепризнанное значение, становится уже элементом духовной культуры. Так, простая палка или чурбан — „колодка“ становится в масленицу символом нереализованного брака, а сноп пшеницы — символом благополучия и достатка»⁷.

На ранней стадии развития мифологического сознания — стадии буквальная мифологии — символическая природа обрядовых действий еще не выявила себя в должной мере. Характерной особенностью этой стадии развития мифологического сознания было то, что обрядовые (символические) действия непосредственно сливались с действиями магическими, т. е. существовали как специфический вид практических манипуляций, в своей сути имеющих под покровом иллюзорно-фантастических представлений вполне определенную прагматическую цель, например обеспечение урожая, вызывание дождя, лечение от болезней и т. д.

В этой связи стоит заметить, что вычленение «чистого» символа из магической обрядности является определенной абстракцией. О подлинно символическом значении обрядности, о символизме как таковом мы можем говорить лишь тогда, когда полностью изживается магический смысл мифологических представлений ритуалов⁸.

Подлинное символическое значение обрядности, символизм как таковой, начинает проявляться лишь в дальнейшей эволюции мифологического образа мира, когда непосредственно-бытийственное и магически выраженное

единство основных оппозиции символического выражения — идеального и материального, чувственного и сверхчувственного, естественного и сверхъестественного, вещи и идеи вещи — постепенно утрачивает свои силы и мифологический образ уже воспринимается не как реальное бытие предмета, а лишь как его символ, как его частичное воплощение, проявление и обозначение. В итоге формируются образы духов, а затем и богов. На месте прежних фетишистско-магических представлений, в которых неодушевленные предметы одушевляются и их душа мыслится неотделимой от их непосредственной материальной данности, возникают все более и более развитые представления, где «демон вещи» (выражение Лосева) — ее идея — полностью отделяется от своего материального носителя. В итоге появляются всевозможные образы духов, а затем и богов, каждый из которых выступает как чувственное, символическое воплощение определенных природных стихий или явлений, свойств и качеств человека, видов его деятельности и т. п. Образы того или иного бога представляют собой не только существующие (для людей той эпохи) фантастические существа. Они выступают и как символы определенных земных стихий или социальных явлений, как «хозяева» этих стихий или явлений, управляющих ими. Так, Посейдон становится символом моря, Гефест — кузнечного мастерства, Марс — войны, разрушения, Афина — мудрости, Гермес — посредничества и торговли, Афродита — любви и т. д.

Какой функциональной потребности общества и культуры было подчинено появление этих мифологически-символических образов? В своей объективной основе весьма практической потребности максимальной адаптации общинно-родовых коллективов их совместной трудовой деятельности и космическому ритму природы, потребности организации, представляющихся враждебными людям стихийных сил, в справедливый, дружественный человеку миропорядок. Такое приобщение древних человеческих коллективов посредством символических образов к вселенскому ритму природы, превращение, как заметил Е. М. Мелетинский, хаоса мира в космос сказывалось для них переходом от тьмы к свету, от пустоты к веществу, от бесформенности к оформленному, от разрушения к созиданию.

Посредством какой идеи реализовывалась эта насущная для общинно-родового коллектива потребность превращения хаоса в космос? Или иными словами, посредст-

вом какой идеи создавался особый, специфически свойственный мифологии образ мира? Посредством идеи всеобщей обусловленности, синкретической связи всего и вся — субъективного и объективного, образа и предмета, внутреннего и внешнего, части и целого. Наиболее адекватным выражением или образом этой идеи служила символика центра.

Символика центра как выражение основополагающей идеи образа мира дорефлективно-традиционалистического отношения человека к миру, идеи «все во всем» своими корнями уходит в глубь веков и уже четко прослеживается в наиболее древних мифологических образах — тотемизме. Суть этих образов состояла в отождествлении людей и животных. Разнообразие форм тотемической обрядности у различных народов мира значительно — все они связаны с определенными территориями и видами животных, как правило, играющих решающую роль в удовлетворении основных материальных потребностей того или иного коллектива людей, но суть всех этих обрядов одна — выступать в качестве центра связующего звена между человеком и животным, землей и небесами, хаосом стихий и их разумной направленностью. В более развитых формах мифологических представлений символика центра все более и более начинает связываться с образом мирового столпа, мировой горы, космического дерева, а также с крестом. Все эти символы, в образно-зримой форме представляющие основную идею мифологического образа мира, тесно друг с другом переплетены (по сути являются выражением одной и той же идеи) и нередко сопутствуют и сочетаются друг с другом, как бы лишний раз подчеркивая свое смысловое единство.

Рассмотрим наиболее распространенный из всех символов мифологического образа мира — мировое дерево.

Символика мирового дерева — это выражение некой концепции, которая в течение длительного отрезка времени определяла модель мира человеческих коллективов Старого и Нового Света и оставила след в религиозных и космогонических представлениях, нашедших отражение в изобразительном искусстве и архитектуре, в планировке поселений, в хореографии, в ритуале и играх, в социальных структурах и в словесных поэтических образах, а также в языке.

В символике мирового дерева выражены различные идеи. Рассмотрим самые основные из них. Так, мировое дерево — это центр космоса. Под его сенью протекают

главные события, связанные как с зарождением мира, так и с дальнейшим ходом его развития. Под сенью мирового дерева, в центре вселенной, рождаются боги, герои и великие цари. К примеру, согласно древнегреческому мифу, Зевс был вскормлен козой Амалтеей у подножия священного дерева; под деревом родился и другой великий бог Древней Греции — Аполлон. Мировое дерево как символ центра вселенной — это священная ось мира, пронизывающая все мироздание и составляющая его сердцевину. Находясь в самом центре мироздания, оно является его главной опорой и стержнем. Мировое дерево соединяет между собой три мира: верхний — небо, обитель богов (крона), средний — земной, местопребывание человека (ствол) и нижний — преисподнюю (корни). Словом, мировое дерево — это не только центр, опора и стержень мироздания, но и его уменьшенная копия — модель.

Другой не менее существенной идеей, связанной с образом мирового дерева, является идея плодородия. Образ мирового дерева — это образ воплощенного плодородия. В многочисленных мифах и сказаниях древних всячески подчеркивается взаимосвязь мирового дерева с богиней-матерью. Здесь мировое дерево — или символ богини-матери, или один из ее важнейших атрибутов⁹. Взаимосвязь мирового дерева с идеей плодородия многообразна, оно и источник пищи, дичи, злаков, влаги, необходимой для пропитания человека, оно и источник человеческого потомства, именно оно ниспосылает на землю детей (так, существует значительное число мифов, в которых на дереве в виде цветов и плодов произрастают души людей, падая вниз, в утробу матери, они становятся причиной рождения ребенка)¹⁰, оно и источник животворных ключей, дарующих силу и вечную жизнь всякому, кто сумел добраться до них. Словом, мировое дерево — это обобщенный символ неисчерпаемой жизненной силы, воспроизводящей все живое, энергии, символ вечного обновления и возрождения.

Нужно заметить, что идея плодородия, пожалуй, является центральной в символике мирового дерева. Это обусловлено характером общественного производства, которое преобладало в тот исторический период времени. «Стержневой идеей мировоззрения древнего земледелия стала идея плодородия. Древние земледельцы, олицетворявшие землю как стихию плодородия, отождествляли родящую землю с женщиной, дарящей новую жизнь. Именно женщина воспринималась как носительница идеи

бессменного круговорота жизни. Женщина, символизирующая землю, должна была зачать, чтобы земля могла плодоносить. Сексуальные отношения в древнем земледельческом обществе были моделью, по аналогии с которой осознавались природные связи. Наглядное свидетельство этих представлений — обрядовая практика племен и народов, стоявших на низших ступенях исторического развития, иллюстрируемая широчайшим этнографическим материалом, а также эротическая символика, изобилующая в орнаменте энеолитической росписи и дошедшая в образцах народного творчества до наших дней»¹¹.

Систему мифологических представлений о мире, обусловленную аграрным характером производства, непосредственно связанным с кругооборотом жизни природы и плодородием земли и человека, Б. А. Рыбаков охарактеризовал как «систему магии растительного производства»¹². Нужно заметить, что образ мирового дерева явился для этой системы магии не просто центральным символом, но и синтезирующим, объединяющим началом для всего комплекса самых различных символов плодородия того периода культурной истории.

С символикой мирового дерева связано еще одно представление. У ряда народов мировое дерево отождествляется с деревом жизни — книгой судеб. На листьях мирового дерева, согласно этим представлениям, записаны все людские судьбы. При смерти человека это дерево роняет свой листок.

Завершая разговор о мировом дереве как основном символе мифологической картины мира, приведем одно суммирующее наши рассуждения высказывание, принадлежащее крупнейшему историку мифологии мира М. Элиаде. Символика мирового дерева, пишет Элиаде, с одной стороны, «представляет Вселенную в постоянном ее возрождении, как неиссякаемый источник мировой жизни и прежде всего вместилище сакрального (как „центр“ восприятия небесно-сакрального и т. д.), с другой стороны, Дерево символизирует Небо или Небеса — звездные уровни, то есть небеса, соответствующие планетам... во многих архаических традициях Мировое Дерево, выражающее самую сакральность мира, его плодородие и вечность, связано с идеей творения, плодородия и инициации, в конечном счете — с идеей абсолютной реальности и бессмертия. Мировое Дерево становится, таким образом, Древом Жизни и Бессмертия. Обогащенное бесчисленными двойниками и дополнительными символами

(Женщина, Источник, Молоко, Животные, Плоды и т. д.), Мировое Дерево предстает перед нами всегда как само вместилище жизни и повелитель судеб»¹³. Символика мирового дерева, включает ученый, почти неистощима.

Одной из особенностей функционирования мифологического образа мира является процесс его постепенной антропоморфизации. Так, если наиболее архаические мифы были связаны с тотемическими представлениями и выражались посредством тех или иных зооморфных образов, в которых изображение человека не играло какой-либо существенной роли, то в последующей эволюции мифологического мировоззрения ситуация начинает меняться. Зооморфные образы-символы (образ мирового дерева наиболее яркий среди них) начинают вытесняться антропоморфными представлениями. Одним из наиболее древних символов мифологического образа мира на стадии его антропоморфизации является крест. Крест в своей сути не что иное, как специфическая модификация мирового дерева, его графический вариант. Как замечает В. Н. Топоров: «Характерно, что именно крест и структурно и хронологически выступает как средостение между мировым деревом (связанным, как правило, преимущественно с зооморфными образами) и человеком, как геометризованное описание того и другого»¹⁴.

Следует заметить, что идейная насыщенность креста неисчерпаема и амбивалентна. Крест прежде всего — это наглядное графическое воплощение идеи центра. Он — универсальный символ единства жизни и смерти, духа и материи в их нерасторжимой взаимосвязи. Кроме того, он выражает единство и основных полярных начал существования мужского и женского, а также идею плодородия, процветания и удачи.

Выступая в качестве символа жизни, плодоносящего начала в природе, крест часто рассматривался как универсальный символ бессмертия, как символ животворящего неугасимого источника жизни — солнца, как образ божественного огня.

Вместе с тем, выступая в качестве символа центра — нерасторжимого единства всех оппозиций бытия, крест порою использовался и как символ противоположного жизни начала — смерти. В этом своем аспекте символика креста особенно ярко проявилась в обрядах похорон. Крест здесь — олицетворение смерти, уничтожения и растворения в стихиях природных начал.

Велико значение креста как символа перекрестка. Крест как принцип соединения четырех противоположных друг другу точек имеет особый сакральный смысл: представляя собой место, в котором все вещи, «все и вся» сходятся между собой, крест воплощает в себе идею неограниченных возможностей, ничем не сокрушимых сил и энергий. Однако эта воплощенная в кресте идея неограниченных возможностей сама по себе носит весьма амбивалентный характер: возможности могут означать проявления как положительного, так и отрицательного заряда. Так, весьма показательным замечанием В. Н. Топорова: «Особенность функционирования креста в этих двух противоположных сферах (жизни и смерти.— *Н. Р.*) заключается как раз в постоянном синтезе этих сфер, приводящем к цели (или колесу) рождений и смертей, к их взаимному проникновению друг в друга. Человек мифопоэтического сознания стоит перед крестом как перед перекрестком, развилкой пути, где налево — смерть, направо — жизнь. Общеизвестна ключевая роль перекрестка... как выбора между жизнью и смертью в сказках, героическом эпосе, заговорах, бытовом поведении и т. д. (перекресток — переход из одного царства в другое, и добро и зло пытаются контролировать его: здесь почитают Иисуса Христа, Гермеса, Меркурия, Диану-Тривику, но здесь же место свидания ведьм и демонов и последний приют убийц, лишаемых креста)»¹⁵.

В символике креста значительное место занимает еще одна идея. Крест есть модель человека. Прообразом такого представления служит структура человеческого тела: человек с распростертыми руками есть крест. Идеей человека как креста полны различные мифологические сюжеты, произведения фольклористики, а также ритуальные представления.

Процесс антропоморфизации мифологического образа мира, помимо креста, проявился и в целом ряде других символов, прежде всего в образе вселенной как космического огромного человеческого тела, а также непосредственно из этого образа вытекающей символике микро- и макрокосма. «Крайне характерное для архаического сознания стремление одушевлять и очеловечивать природу нашло в этой концепции (в образе вселенной как громадном человеческом теле.— *Н. Р.*) логическое завершение: вселенная не просто наделяется теми или иными человеческими качествами, но прямо уподобляется самому человеку. Древние создавали „по своему образу и подобию“

не только богов и олицетворения сил природы, по тем канонам они „конструировали“ и само мироздание, представляющееся им единым организмом, столь же целостным, как и „венец творения“ — человек»¹⁶.

Первые представления о вселенной в образе человека мы находим в священных книгах Древней Индии — Ведах. Так, в «Ригведе», в знаменитом «Гимне Пуруше», мы находим рассказ об огромном космическом человеке по имени Пуруша, которого боги принесли в жертву, и из частей которого был создан весь видимый нам мир:

Когда Пурушу расчленили...
Его рот стал брахманом,
Его руки сделались раджанья,
Его бедра (стали) вайшья,
Из ног родился шудра
Луна из (его) духа рождена,
Из глаза солнце родилось,
Из уст — Индра и Агни,
Из дыхания родился ветер.
Из пупа возникло воздушное пространство,
Из головы развилось небо,
Из ног — земля, стороны света — из уха.
Так они устроили миры¹⁷.

Представление об обожествленном человеческом теле как о символе вселенной нашло свое завершение в символике микрокосма, ставшей особенно популярной в средние века и в эпоху Возрождения.

В чем сущность символики микрокосма? В идее того, что человек — это органически-целостная законченная система, являющаяся точной копией или отображением вселенной — макрокосма. А. Я. Гуревич в связи с символикой микрокосма замечает: «Микрокосм не просто малая часть целого, не один из элементов вселенной, но как бы ее уменьшенная и воспроизводящая реплика... микрокосм столь же целостен и завершен, как и большой мир. Микрокосм мыслится в виде человека, который может быть понят только в рамках параллелизма „малой“ и „большой“ вселенной»¹⁸.

Символика человеческого тела как «малой вселенной» была связана с представлением о том, что различные зоны и части тела человека — это отражения специфически определенных зон и частей вселенной. Так, все, что относится к верхней зоне тела, и в первую очередь к голове, связано с небом, его высшими светилами звездами, солнцем, луной, а все, что было связано с нижней зоной человеческого тела — ногами — отождествлялось с землей, низшими мирами.

К развитию символики микрокосма имеет непосредственное отношение появление всевозможных астрологических представлений (начиная с предсказаний судьбы и будущего и кончая целительством). Так, весьма показательно, что древнегреческие представления рассматривают влияние и взаимосвязь тех или иных светил звездного неба с определенными органами человеческого организма: Сатурну соответствует правое ухо, мочевой пузырь, флегма, кости; Юпитеру — осязание, легкие, артерии, семя; Марсу — левое ухо, почки, вены, тестикулы; Солнцу — глаза, мозг, сердце, нервы; Венере — обоняние, печень, «шишка ясновидения», мышцы; Меркурию — язык, желчь; Луне — вкус, желудок, матка.

Завершить рассмотрение основных символов мифологического образа мира так называемой дорефлективно-традиционалистической его стадии нам бы хотелось наиболее синтетичным для них — мандалой. Мандала по сути объединяет в себе идеи всех только что перечисленных символов — мирового дерева, креста, макро- и микрокосма.

Итальянский исследователь Дж. Туччи в своей работе «Теория и практика мандалы» говорит о ней как о наиболее совершенном символе вселенной (во всех аспектах ее бытия, включая соответственно и человека), созданном мифологией и религиозными системами различных народов Азии¹⁹⁻²⁰. Дж. и М. Аргуэллес к этому утверждению добавляют, что принцип мандалы — это обобщающий принцип построения дворцов, храмов, мегалитических сооружений самых различных культур мира — Азии, Европы, Центральной Америки. Как отмечают упомянутые исследователи, практически все священные религиозные структуры содержат принцип мандалы — это и египетские и мексиканские пирамиды, и храмы Индии и буддийские ступы, и пагоды Японии и Китая. Кроме того, принцип мандалы — это принцип оформления и социальной структуры многочисленных государственных образований древности²¹. Вместе с тем следует заметить, что, несмотря на такую широкую географию и радиус применения, свое наибольшее развитие принцип мандалы получил в Тибете²².

Итак, что же такое мандала? В самом широком смысле мандала — это всеобъемлющее пространство, включающее в себя существующую космическую структуру, излучающую различные энергии — восстанавливающую, магнетическую, возрастающую и разрушающую²³.

В переводе с санскрита слово мандала имеет большое число значений²⁴, однако основные среди них — это центр и круг.

Общий вид мандалы представляет собой серию переходящих друг в друга концентрических форм: как правило, это круг, вписанный в квадрат, который в свою очередь опять же вписан в круг, и т. д. Внутренний круг в качестве своего внешнего обрамления зачастую имеет то или иное число (в классическом варианте — восемь) лепестков. Квадраты, в которые вписаны круги, строго ориентированы по сторонам света. Наружные стороны наиболее широкого квадрата имеют образные, ориентированные по сторонам света выступы, которые осмысляются как ворота во внешний мир — вселенную. Внешний круг, в который вписан квадрат, не что иное, как графическое изображение самой вселенной. Такова основная конструктивная схема мандалы, которая варьируется лишь в деталях в зависимости от того, какому божеству она посвящена или в каком ритуале участвует.

Внешний вид мандалы — это различные вариации трех основных графических символов — круга (центральной концентрирующей части изображения как символа вечности, гармонии и целостности; универсального символа и объединения всего и вся), квадрата (символа порядка, основных элементов и направлений мира, а также завершения и ограничения) и креста (символа перекрестка, человека и божественного сияния).

Символика мандалы глубоко полисемантическая и амбивалентна. Мандала — это воплощение мифопоэтического представления о центре вселенной, она — объединяющее начало всех существующих в мироздании форм — земли, человека, атома и вселенной. Мандала — синтез всех полярностей, правого и левого, верха и низа, положительного и отрицательного, созидания и разрушения, юга и севера, запада и востока и т. д. Будучи символом объединения и гармонии мира, синтезом всех его полярностей, мандала выступает и как символ бесконечного потенциала. Для мифопоэтического мышления мандала — источник, порождающее начало всего многообразия предметов и процессов мироздания — всего того, что было, есть и будет.

Словом, она символ вечного созидания, единого структурного закона или космического принципа, лежащего в основе появления и трансформации всех видимых нами форм. Мандала — это не только отражение сути вселен-

ной, ее устройства и созидательного начала. Мандала — это выражение и самой сути человеческого бытия, а также его взаимоотношений с миром.

В чем же состоит мандалоидная природа человека? В его исконном стремлении к самоориентировке. Человек — это центр собственного, относительного времени и пространственного местоположения, центр, из которого он соотносится с миром. То, что находится впереди, позади, направо и налево от него, становится четырьмя основными его направлениями, то, что сверху и снизу — небом и землей, то, что было вчера и будет завтра — прошлым, настоящим и будущим, а центр всегда он сам — носитель «вечного сейчас». Развивая свою мандалоидную природу, т. е. все более и более постигая себя как целостность, как своеобразный центр сущего, человек неизбежно приходит к представлениям о своей кровной, сущностной связи со всем миром — вселенной. Словом, он начинает постигать себя в качестве микрокосма. Как заметили в связи с этим Дж. и М. Аргуэллис, мандала — это воротный столб и связующее звено между человеком и вселенной — между микро- и макрокосмом.

Воплощая в своих представлениях идею органической связи себя и мира — идею микро- и макрокосма, человек мифопоэтического мышления подчиняет этой идее всю свою жизнедеятельность. В частности, следуя принципу мандалы, он начинает рассматривать дом, усадьбу, город в качестве уменьшенной модели вселенной, от которой и ведется им отсчет пространства и времени. Центр его жилища воспринимается как центр вселенной, ось, соединяющая небесный, земной и подземный миры.

Таковы центральные символы мифопоэтического образа мира — так называемой первой дорефлективно-традиционалистической стадии развития человеческой культуры.

Вторая стадия развития культуры, пользуясь терминологией С. С. Аверинцева, — рефлективно-традиционалистическая — связана с иным способом осмысления действительности, иным характером гармонизации отношений человека с окружающим миром, а следовательно, и с иной манерой символического выражения.

Если на стадии мифопоэтического мышления («буквальной мифологии») человек по существу ничем не отличается от окружающей его природы и не противопоставлял себя ей и если руководящим направляющим началом его жизнедеятельности была идея о полном тож-

дестве целого и части или убеждение, что все находится решительно во всем и в соответствии с этим принципом дифференцируется и организуется²⁵, то на новом, наступившем в VI в. до н. э. этапе развития культуры картина резко меняется. Прежняя мифопоэтическая картина мира начинает переживать кризис, подвергаться существенным изменениям. В результате значительных социально-экономических сдвигов (отмирания общинно-родовой формации и замены ее рабовладельческим полисом) происходит разрушение мифопоэтического видения и замена его философским способом осмысления. Философская рефлексия отныне становится руководящим и направляющим началом общей концепции осмысления человеком мира.

«В течение VI в. до н. э. в Греции,— пишет Лосев А. Ф.,— водворяется новая социально-историческая структура, а именно рабовладельческий полис, в отличие от прежней общинно-родовой формации. Но так как это сопровождалось резким разделением физического и умственного труда, а ум и мышление есть прежде всего рефлексия, то ранняя родовая идеология, т. е. мифология, стала подвергаться теперь рефлексивной обработке. В мире раньше не различали его идею и его материально выраженную образность. Теперь стали различать и стали говорить отдельно о материальных стихиях и о мифологических идеях, необходимо приводивших к мифологической аллегоризации»²⁶. Раннеполисная философия, а именно сменившая буквальную мифологию досократовская философия, как замечает далее ученый, вот первый продукт нового взгляда на мир, нового рефлексивного этапа его осмысления. «Мифы... выступают здесь не в своем цельном и буквальном виде, но с точки зрения тех или иных рефлексивно выделяемых их сторон, и прежде всего либо в своей стихийной материальности, либо в своей идейно-логической обобщенности»²⁷.

Такое расщепление прежней «буквальной мифологии» достигает своей окончательной оформленности в философии Платона, в которой впервые оформляется то, что стало в дальнейшем руководящей и направляющей идеей рефлексивно-традиционалистического образа мира — идея иерархии, или идея «великой цепи бытия»²⁸, нашедшая свое окончательное и наиболее завершенное развитие в христианском средневековом образе мира.

Центральной для христианского образа мира была идея творца и творения. В христианском мировидении на

место безличного космоса мифопоэтического мышления древности приходит создатель всего сущего — бог, наделенный всем набором ему характерных атрибутов — трансцендентностью, неизменностью, всевидением, всемогуществом, безграничностью и т. д. Бог создатель мира — это не внеличный принцип созидания материально-чувственного принципа космоса античности, не тождественное последнему абсолютное божество, а персонифицированный, живой первообраз или высшее существо.

Бог — это центр и средоточие мира, он его единственный объективный источник. Смысл мира — в его непрекращающейся зависимости и соотносённости с богом. Без бога мир — ничто, мираж, иллюзия. В христианском мировосприятии по отношению к мифопоэтическому мышлению произошел существенный сдвиг: центр мира как нерасчлененное единство материального и идеального переместился в одно из своих полярных начал — в незримую сферу сущностей.

Какая основная идея структурирования интегрировала христианский образ мира? Идея «великой цепи или иерархии бытия». Все существующее в мире, соотносясь со своим источником — богом — выстраивается в стройную иерархию сущностей и форм. Наглядным изображением этой иерархии бытия может послужить лестница или вертикаль, основание которых упирается в землю, а вершина теряется в звездном пространстве. Ступени этой лестницы — это различные уровни совершенства, находящиеся в большей или меньшей зависимости от своей близости к своему источнику — Богу.

Этот принцип иерархии творения, иерархии совершенств в их приближенности к своему божественному источнику — от неорганических элементов в основании до чисто духовных сущностей на вершине — вот основная структурирующая идея образа мира рефлексивно-традиционалистической стадии его выражения.

Нужно заметить, что идея иерархии как структурирующий принцип творения христианского образа мира выражала себя как бы в трех основных смысловых ипостасях: в представлении о всеобъемлющей неисчерпаемой *полноте* сущего как проявлении нескончаемой «милости творца», в представлении о *непрерывности* всех звеньев или ступеней лестницы бытия, а также постепенности переходов в ней от низшего к высшему и, наконец, в представлении о сочлененности атрибутов и свойств всех сущностей и форм мироздания²⁹.

Существеннейшим выражением иерархической структуры образа мира христианства является его крайний дуализм.

Дуализм христианского мировидения — это постоянное противопоставление в нем двух движущихся по вертикальной оси категорий: небо — ад, святость — греховность, добро — зло, бог — дьявол, душа — тело, материя — дух и т. д. Понятие верха всегда выступало как олицетворение высших качеств и ценностей — благородства, чистоты, нравственного величия и т. д.; понятие же низа несло противоположный оттенок — чего-то низменного, неблагородного и злого. Словом, иерархический принцип строения христианского образа мира дополнялся принципом антиномичной симметрии, расчленяющей сущее на сферы диаметрально сопряженных полярностей.

Иерархический и антиномично-симметрический образ мира христианства своего наиболее наглядного выражения достигает в так называемых «суммах» — сочинениях, в которых объединялись воедино либо все знания в определенной области, либо совокупность «всех знаний» и представлений всех сфер жизни. Одним из образцов последних может послужить «Сумма теологии» Фомы Аквинского.

Но что же собой представляет символ, каковы его роль и значение в христианском мировосприятии? Сразу же нужно заметить, что место и роль символизма в христианском образе мира уникальна, он здесь достигает не только своего полного раскрытия (в мифопоэтическом мышлении он по сути еще не был выделен из ритуала), но и наивысшей степени развития. Символизм в христианском мировосприятии стал, с одной стороны, наиболее сокровенной и глубокой формой познания мира, а с другой — его сущностным субстанциональным выражением. Он по сути явился обратной стороной основополагающего для христианского образа мира принципа иерархии.

Акцентируем основные моменты понимания символа в христианском образе мира.

Прежде всего, как было отмечено, символизм в христианском мировосприятии обрел статус важнейшего способа восприятия и постижения действительности — а именно в нем усматривался вернейший путь к тайнам мира, к сокровенным истинам иерархии, а также к средоточию всего сущего. Вот что писал по поводу роли символизма один из ярчайших выразителей христианского мирозерцания псевдо-Дионисий Ареопагит: все зна-

ние о высших истинах, отмечал он, заключено в символах, «ибо уму нашему невозможно подняться к невестественному подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе, как через посредство свойственного ему вещественного руководства, полагая видимые красоты изображением невидимой красоты, чувственные благоухания — отпечатками духовных проникновений, вещественные светильники — образом невестественного озарения, пространственные священные учения — полнотой духовного созерцания, чипы здешних украшений — намеком на гармоничность и упорядоченность божественного, принятие божественной Евхаристии — обладанием Иисуса; короче — все о небесных существах сверхблагопристойно передано нам в символах»³⁰.

Однако символ — это не только наивернейший способ познания мира, способ представления и обозначения в сознании человека определенных реальностей, но и сами эти реальности. Как отмечал П. Бицилли, вещи «не просто *могут* служить символами, не мы вкладываем в них символическое содержание; они *суть* символы, и задача познающего субъекта сводится к раскрытию их истинного значения»³¹. Словом, природа символа не только субъективна и гносеологична, но и объективно-субстанциональна. Символ — это не конструкция ума, служащая для более или менее приближенного освоения действительности, но сама действительность, видимый образ незримых сущностей. Действительность как иерархия сущностей в их все большей приближенности к своему первоисточнику — богу, таким образом, оказывается иерархией символов. Все в мире, чтобы мы ни взяли, — не что иное, как символ, манифестация стоящей за ней сущности — мира невидимого. «Всякое творение есть тень истины и жизни», — говорил Гонорий Августодунский. Мир — это раскрытая книга, написанная рукою бога, в которой каждое существо, каждый предмет, каждое явление, — не что иное, как символ, слово, полное скрытого смысла и значения. Человек — это символ бога, его образ и подобие, названия членов человеческого тела — это символ душевных или божественных сил, благоухание мира — это символ благоухания неземного рая, образ — это символ приобщения к миру невидимому, тексты Писания — это символ, раскрывающий путь к средоточию света и истины — богу. Животные — это символ тех или иных высоких или низких качеств природы человека, так же как и воплощение особых сверхесте-

ственных качеств и черт тех или иных святых или же самого бога (голубь — символ бога, лев — символ евангелиста Марка, орел — символ Иоанна, телец — Луки и т. д.). Словом, видимый посюсторонний мир во всем богатстве его проявлений — не что иное, как символ мира невидимого, потустороннего.

Все явления, все формы и все предметы действительности в христианском мировидении, таким образом, рассматриваются, с одной стороны, как проявления реальности, а с другой — как покровы, завесы над более глубокой, сокровенной реальностью. В итоге любой предмет материального мира, любое произнесенное и написанное слово рассматривалось как зримая манифестация сверхчувственного в чувственном, как выражение бесконечного смысла, вложенного в конечное содержание³².

В итоге смысл любого предмета и явления, любого слова и термина начинает распределяться на целый спектр различных уровней, ведущих от мира видимого к миру невидимому, от мира ощущений к миру сущностей. Христианское мировосприятие стало выделять следующие уровни символического выражения — буквальный, моральный и мистический³³. Впоследствии эти три основных уровня понимания символа обрели следующие названия — фактический, или исторический, аллегорический, тропологический и анагогический.

Что означают эти уровни постижения смыслового содержания символа? Применительно к главному источнику христианского мировидения — Священному Писанию исторический смысл означал принятие слов Писания буквально, в их прямом смысле. Аллегорический смысл означал рассмотрение описываемого события в их переносном виде — в качестве аналога иного события. Так, например, жертвоприношение Авраама своего сына Исаака богу в аллегорическом его толковании означало указание на будущее распятие Христа. Тропологический смысл означал рассмотрение того же события в ином аспекте, а именно в качестве морального образца поведения или урока, наконец, анагогический смысл служил выражению высшей «последней», «глубочайшей» истины, т. е. истины, выходящей за пределы пространственно-временных координат — вечности. Подлинное понимание сущности Писания может быть обретено лишь путем соединения в нем всех четырех уровней смысла символического выражения. В качестве примера такого «четырёхмыслимого» понимания символа можно привести толкование постоянно

встречающегося в Писании слова «Иерусалим». Так, Иерусалим в историческом буквальном смысле — конкретный земной город, в котором имели место многие описанные в Библии события, в аллегорическом — это церковь, несокрушимый оплот веры во Христа, в тропологическом — это праведная, беззаветно преданная богу душа, в анагогическом — это небесная родина, средоточие мира, света, вечности и блаженства.

Очень показателен в отношении «четырёхмысленного» постижения символа следующий фрагмент из письма Данте к Кан Гранде делла Скала, в котором поэт рассматривает отрывок из «Книги псалмов Давидовых»: «Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова — из народа иноплеменного, Иуда сделался святынею Его, Израиль владением Его». «Если мы посмотрим лишь на букву, — комментирует приведенный стих Данте, — мы увидим, что речь идет об исходе сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; в аллегорическом смысле здесь речь идет о спасении, дарованном нам Христом; моральный смысл открывает переход души от плача и от тягости греха к блаженному состоянию; анагогический — переход святой души от рабства нынешнего разврата к свободе вечной славы»³⁴.

Перечисленные уровни понимания символического смысла для христианского мировидения были связаны не только с толкованием Священного Писания, но по сути относились ко всем формам и предметам окружающей природы. Отсюда столь характерные для духа средних веков всевозможные «бестиарии» — руководства по символическому истолкованию растительного и животного мира, «лапидарии» — символические истолкования минералогии.

Итак, христианский образ мира — это всеобщий, универсальный символизм, символизм, выражающий невидимое и умопостигаемое через видимое и материальное, удваивающий и утраивающий это материальное с целью соотнесения его с миром высших существ — вечностью.

Каковы же основные символы христианского образа мира? Этот вопрос вызывает определенные затруднения в силу самой особенности христианского мышления — ведь согласно ему все проявления мира, как и он сам в целом, есть не что иное, как символ мира потустороннего, символ той или иной ступени иерархической цепи высших сил. И тем не менее каковы же основные символы этого образа мира? Прежде всего, конечно же лестница.

Именно она является задающим символическим принципом всех свойственных христианству символических форм, именно в ней выражена с наибольшей, предельно обнаженной полнотой основная структурирующая христианский образ мира идея иерархии.

Лестница как наиболее значительный символ христианского образа мира свое завершение обретает в соборе. Собор — это архитектурно-скульптурное выражение главного символа христианского мировосприятия — лестницы. Собор — это зримое символическое выражение вселенского мироустройства и космического порядка. Каждая деталь собора — его внутренний план, купол, алтарь, порталы, входы и т. д. наделены глубоким символическим смыслом, все они предназначены давать полное представление об устройстве мира.

Красота и гармоническое единство собора — это созерцание красоты и гармонии божественного творения и мироустройства.

Предельное свое воплощение собор как символ христианского мироустройства, как символ иерархии находит в готике. Готика — это вершина развития христианского образа мира в аспекте его художественно-архитектурного выражения. Основная задача готики — это подъем сознания вверх, в направлении к моральному, духовно-религиозному абсолютному верху. Готика — это воплощенный в камне символ иерархии. Задача готики — это «антигравитационная» задача. Готический собор — это вертикаль, безудержно стремящаяся вверх, это лестница, подъем по которой удаляет нас от грешной земли и еще более от грешного центра земного тяготения — ада. Этой задаче подчинено в готике все: и система распределения веса, и система арок и контрфорсов и всей статики.

Собор готики — это зримое воплощение основополагающей симметричной схемы христианского образа мира — верха и низа, земного и духовного. Так, давящая массивность, глыбообразность и невероятная тяжесть оснований фундаментов собора подчеркивает всю тягостность, всю греховность пространства земли, головокружительная же вознесенная ввысь чарующая ажурность шпилей, постепенно словно рассеивающихся в бескрайности неба, подчеркивает обратное — легкость и лучезарность, невесомость и чистоту небесных сфер.

Как уже нами было замечено ранее, иерархический и антиномично-симметрический образ христианского миро-созерцания достиг своего предельно наглядного выраже-

пия в средневековых «суммах». «Суммы» по сути являлись моделью внутренней структуры космоса средневекового христианства. Примечательна связь и отражение «суммы» как модели христианского мировосприятия в структуре готического собора. Готический собор в принципе своего построения является не чем иным, как зримым, символическим воплощением средневековой «суммы». В этой связи весьма примечательна работа крупнейшего историка и теоретика искусства нынешнего столетия Э. Панофского «Готическая архитектура и схоластика»³⁵, на которую мы и сошлемся.

Основная идея христианского мировосприятия — идея иерархии, отмечает австрийский ученый, достигла своего предельного развития в «суммах». Три главных требования этой идеи — 1) полнота или тотальность (в схоластической терминологии достаточное перечисление); 2) непрерывность или постепенность (расположение согласно схеме гомологических частей; достаточное сочленение); 3) дополнительность или градуированность (ясность и дедуктивная убедительность или достаточная взаимосвязь) — в «сумме» обрели свою наиболее законченную форму: сумма стала строгой иерархической системой, состоявшей из многочисленных делений и подразделений, — частей, подчастей, глав, членов, разделов и пунктов.

Перечисленные главные требования развития основной идеи христианского мировосприятия — иерархии — оказались руководящими принципами построения и готической архитектуры.

Так, подобно «сумме» высокой схоластики высокая готика нацелена прежде всего на «тотальность» или полноту, она стремится к достижению единственно совершенного и законченного решения. В своей образности собор высокой готики пытается воплотить все знания христианства — теологическое, моральное и историческое. В структурном плане это выражается в последовательной направленности на синтезирование всех главных опускающихся сверху вниз мотивов сооружения и достижения в итоге не имеющего параллели баланса между базиликой и типом центрального плана, подавляющим все элементы, которые могут нарушить этот баланс (к примеру, крипты, галереи, башни, превышающие количество двух с фасада).

Второе требование схоластического изложения — «расположение согласно системе гомологических частей и

частей частей» — наиболее наглядно представлено в форме делений и подделений всей структуры здания³⁶.

В результате такой гомологичности строения готического собора, выражающейся в принципе упорядочения системы с помощью ее последовательного деления на однородные части и части частей, как утверждает Панофский, есть все основания утверждать об иерархии в нем «логических уровней» наподобие той, которая существует в прекрасно организованном схоластическом трактате. Так, вся структура готического собора состоит из трех главных частей — нефа, трансепта и хора. В пределах этих частей выявляются, с одной стороны, главные и боковые нефы, а с другой — апсида, галерея и венец капеллы³⁷.

Подобные деления «логических уровней» можно продолжить, по убеждению Панофского, почти до последней, мельчайшей детали здания. В опорах, окнах, трифориях можно различать элементы первого, второго, третьего порядка.

Теоретически неограниченное деление сооружения готической архитектуры ограничивается тем, что соответствует третьему требованию схоластического произведения — «ясности и дедуктивной убедительности». Согласно классическим стандартам высокой готики, отдельные элементы, находясь во взаимном соотношении и образуя неразрывное целое, тем не менее стремятся выявить свою индивидуальность посредством последовательного подчеркивания своего отличия друг от друга: колонн от стен и контрфорсов, одних сводов от соседствующих, всех вертикальных членов от арок и т. д. и т. п.

В результате анализа структуры готической архитектуры, по утверждению Панофского, мы сталкиваемся с тем, что могло бы быть названо «визуальной логикой». Смысл этой «визуальной логики» заключается в следующем: зритель, проникнутый схоластическим духом, смотрел на форму архитектурного выражения точно так же, как он бы смотрел на форму литературной подачи, более того, он стремился пережить самый процесс архитектурного созидания — так же, как изучающий схоластические «суммы» стремился пережить сам процесс познания. Для него, созерцателя готического собора, колонны, ребра, контрфорсы, узоры, орнамент и панели были самоанализом и саморазъяснением архитектуры как символического выражения иерархии бытия точно так же, как организация частей, подчастей, вопросов, глав и параграфов

«сумм» была для него моделью внутренней структуры ушверсума.

Говоря об основных символах христианского образа мира, нельзя не упомянуть о такой их области, как «священные поэтические изображения» (выражение псевдо-Дионисия) или «чувственно воспринимаемые образы» небесных архетипов — высших уровней иерархии. Главной целью этих священных поэтических изображений было максимальное приближение верующего человека к «неизрекаемому и непознаваемому» — сокровенному источнику сущего — богу. Вот что писал по этому поводу псевдо-Дионисий: необходимость священных поэтических образов вызвана тем, чтобы человек «посредством чувственных предметов восходил к духовному... — к простому совершенству небесной иерархии», к тому, что в своем существе не имеет никакого чувственного образа. Итак идея «возведения» человека от образа к истине, от символа к архетипу небесной иерархии — вот ведущая идея созидания этих священных поэтических изображений.

Завершающим образом мира первого этапа развития человеческой культуры — этапа «естественно возникших орудий производства» (по терминологии Маркса и Энгельса), или рефлексивно-традиционалистической его стадии (по определению С. С. Аверинцева) — является ренессансное видение мира. Ренессансный образ мира выступает в качестве последнего периода развития так называемого мифологизированного сознания (с его ориентацией на пивелирование индивидуального творческого начала, подчеркнутый традиционализм, отождествление воображаемого и действительного), а также этапом его коренного переосмысления. По сути ренессансный образ мира — это переходный период от мифологизированно ориентированного сознания культуры к современному этапу развития, основывающемуся не на «естественно возникших орудиях производства», а «орудиях производства, созданных цивилизацией», и характеризующемуся подчеркнутой значимостью индивидуального творческого начала, пересмотром традиционных форм художественного выражения, ориентацией на оригинальность, личностную неповторимость, на динамический, многомерный, вытекающий из достижений пауки образ мира.

Каковы основные идеи и символы ренессансного образа мира — переходного этапа от мифологизированно ориентированного сознания культуры к его нынешней стадии — стадии современной цивилизации?

Руководящей идеей развития человеческой культуры является идея гармонизации человека и природы. Эта идея в период развития Ренессанса по сравнению с тем, как она осмыслялась в средневековье, претерпевает существенные изменения: в корне начинают меняться как представления о человеке и его месте в мироздании, так и представления о природе, материальной действительности в целом. «Открытием мира и человека» назвали Ренессанс Ж. Мишле и Я. Буркгард.

Корень всех представлений рассматриваемой эпохи — идея человека. Антропоцентризм можно назвать основной чертой ренессансного мировидения, а также конечной сутью того нового, что внесло Возрождение в унаследованный от средневековья образ мира. Нужно заметить, что образ мира Ренессанса не в меньшей степени, чем ему предшествующий — средневековый, построен на иерархическом принципе сочленения различных уровней «великой цепи или лестницы бытия», ведущей от наиболее неразвитых форм творения ко все более совершенным; не в меньшей степени этот образ мира «организован» согласно принципу соответствий, то есть по чисто символической аналогии, отражающей черты морально-ценностной иерархии мира. Иными словами, ему не в меньшей степени присущ универсальный символизм форм творения в их непосредственной зависимости от своего источника и прообраза — бога. Однако в отличие от средневекового в ренессансном образе мира произошел существенный сдвиг. Сдвиг этот заключался в перемещении центра тяжести с образа творца, создателя и источника мира на образ человека, причем человека земного и вполне конкретно индивидуального.

При формальном сохранении традиционно-христианского понимания «великой цепи бытия» в центре внимания мировоззрения ренессансной культуры, как отмечает Х. Бэкер, истинно творческим истоком, началом бытия оказался не бог, а человек. Эта замена традиционного теоцентрализма на антропоцентризм, собственно, и составила суть нового гуманистического учения о человеке³⁸.

Ренессансный образ мира — это выражение его породившей идеи антропоцентрического самоутверждения, идеи космически устремленной земной человеческой личности. Самое главное в ренессансном видении мира, заметил А. Ф. Лосев, «это такая личность, которая абсолютна не в своем надмировом существовании, но в своей чисто человеческой осуществленности. Индивидуальный

человек, согласно античным моделям, мыслится здесь исключительно материально, природно, естественно и даже просто телесно. Но, согласно средневековым моделям, он мыслит себя уже как личность, и притом постоянно стремящуюся абсолютизировать себя в своем гордом индивидуализме, в своем самостоятельном, ни от кого не зависящем существовании»³⁹.

Антропоцентрическое самоутверждение человека как основная черта ренессансного мировосприятия означала, что природа человека в отличие от теологического учения о ней, основывающегося на догмате о его изначальной греховности, на предельной поляризации в ней земного и небесного, порочного и светлого, божественна и уникальна. Божественность и уникальность природы человека вытекают из его особого положения в мире. Человек — это срединное существо, он центр мироздания, средоточие и соединенце всех миров, максимальный синтез всех областей бытия. Срединное положение человека в мироздании означает, что человеку уготована в нем, как никакому другому существу за исключением творца, особая роль — по своей воле он может либо низвергать мир в стихию демонических сил (безобразное хаотическое существование), либо возвышать его до царства божия, до прекрасных и гармонических форм и сущностей.

Пико делла Мирандола — ярчайший выразитель идей ренессансного мировосприятия, пишет, что творец, ставя человека в центр мира, наделяя его только ему одному свойственными качествами произвольного созидания и разрушения всех форм нисхождения и восхождения в мире, возгласил: «Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанности ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Ты, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центр мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я сотворил тебя ни созданием небесным, ни созданием земным, ты не смертен и не бессмертен. Я сделал тебя самим собой; подобно скульптору, ты ваешь свое собственное Я. Ты можешь выродиться в животное, но ты также в состоянии возвыситься одним желанием твоей души до образа божественного»⁴⁰.

«Срединность человека» в ренессансном мировосприятии означает его открытость, его незавершенность, свя-

занную с постоянным и практически неограниченным изменением и преобразованием самого себя, не говоря уже об изменении и преобразовании окружающих его форм, его исключительность и величие в иерархии форм бытия — он по сути вне этой иерархии, ведь место его в ней фиксированно лишь относительно, поскольку он сам своей волей и наклонностями может как подниматься вверх — к первообразу, так и опускаться вниз — к дьявольской стихийной неоформленности, хаосу. Эта способность человека к неограниченной творческой трансформации в любых направлениях великой цепи бытия означала *динамический* принцип осмысления его природы.

Такая трактовка природы человека как динамически развивающегося принципа, неограниченного в своей творческой свободе, способного выходить за пределы царства форм и обладающего полной властью над своей собственной трансформацией, неизбежно, в свою очередь, приводила к совершенно новому пониманию природы. Новая идея природы ренессансного образа мира — это обратная сторона идеи человека.

В чем же заключалось это новое для ренессансной картины мира понимание природы? Оно в первую очередь означало смену точек отсчета, а именно переход от геоцентрического замкнутого и неподвижного, ориентированного на вечность мира к миру пантеистическому, построенному на скрытых соответствиях, тайных симпатиях, т. е. к миру подвижному, изменчивому и свободно открытому в своей устремленности в бесконечность.

Новое понимание природы в ренессансном образе мира осуществлялось под знаком мощного порыва-прорыва к синтезу Логоса и Сенса — бесконечного лишь мистически усматриваемого начала мира и чувственно постигаемой материальной действительности — того, что, в сущности, было парадоксальным образом разделено и предельно противопоставлено друг другу в предшествующую эпоху геоцентрического взгляда на мир.

Новое видение природы, основанное на сближении Логоса и Сенса, бесконечного и конечного стало означать то, что воплощение божественных идей в природе перестало рассматриваться как постепенная их деградация, но, наоборот, стало восприниматься как мощный принцип одухотворения природы, как привнесение в нее подлинной гармонии и красоты.

И здесь мы подходим к центральной идее нового, ренессансного понимания природы — идее Красоты. Что

есть Красота? Основополагающее выражение мирового порядка, одухотворенности природы идеальным началом. Красота — это зримый, воплощенный образ бога в вещах. Красота — это принцип соединения бесконечного и конечного, Логоса и Сэнсуса: когда чувственно воспринимаемая вещь становится воплощением Логоса, она оказывается Красотой. В результате существования Красоты бог и мир — это две взаимодополняющие сущности.

Красота как зримый воплощенный образ в универсуме проявляет себя в двух формах или ипостасях — «Венере Небесной» (*Venus Coelestus*) и «Венере Земной» (*Venus Vulgaris*).

«Венера Небесная» — это высшее проявление небесной или божественной красоты, это сфера космического разума, выражение первичного и всеобщего великолепия божества. «Венера Земная» — это конкретизированный образ первичной красоты, реализованной в материальном мире. «Венера Земная» — источник жизни и формы всех вещей окружающей человека природы, через нее высшая небесная красота становится доступной нашему восприятию и воображению.

Движущим началом проявления красоты в мире, как и ее восприятия человеком, является любовь. Любовь — это способ осуществления, принцип существования красоты в универсуме. Каждому из двух образов красоты мира — «Венере Небесной» и «Венере Земной» — принадлежит особая форма любви — любовь небесная и любовь земная. Небесная любовь — это любовь к умопостигаемой красоте, земная любовь — это любовь к красоте чувственной.

Такое рассмотрение природы как воплощенной красоты, как светоносного образа божественного начала, образа, способом существования которого является любовь, было не чем иным (в отношении к теоцентрическому миропониманию), как тем, что Энгельсом было названо «жизнерадостным свободомыслием». Результатом такого «жизнерадостного свободомыслия» было следующее: бог все более и более в своем отношении к природе стал превращаться в одухотворенную материальную субстанцию, постепенно растворяться в ней.

Каковы же основные символы ренессансного мировосприятия, покоящегося на идеях антропоцентрического самоутверждения и прекрасного, чувственно постигаемого динамического универсума?

Прежде всего это образ самого человека как наиболее

законченного существа мира, как центра мироздания, как синтеза всех его форм, как совершенного воплощения неограниченных творческих потенций бога. Человек как важнейший символ ренессансного мировосприятия — это образ не абстрактно нивелированного существа, озабоченного лишь одним — избавлением от первородного греха и спасением души, а портрет конкретного, предельно индивидуализированного, наделенного самыми что ни на есть земными чертами и особенностями человека. Можно сказать так: человек как символ ренессансного мировосприятия — это уже не идея, изображенная через образ (что было свойственно образу человека средневековья), а, наоборот, образ, поднявшийся до уровня идеи.

Образ человека как символ ренессансного мировосприятия в силу своего портретного, индивидуально окрашенного характера чрезвычайно многомерен. Эта его многомерность — результат сенсуалистической достоверности изображенных лиц, в своем облике и чертах запечатлевающих огромное разнообразие мыслей, чувств и эмоций и тем самым служащих почти неисчерпаемым резервуаром самых разнообразных ассоциаций, оценок и идей.

Основывающийся на портретной сенсуалистической достоверности многоплановый характер человека был призван раскрывать всю сложность и многомерность структуры бесконечного пространственно-временного мира окружающей человека природы, а также ее динамический характер.

Образ человека как символ ренессансного мировосприятия своей наибольшей высоты и завершенности достиг в итальянском изобразительном искусстве конца XV — начала XVI в. Роль изобразительного искусства, и особенно живописи, в период расцвета ренессансной культуры, а следовательно, и в воспроизведении ее основных идей особенно велика. Это обусловлено самой природой живописи, ведь она — искусство пространственное, а культура Возрождения, ее образ мира был построен на идее десакрализации пространства, т. е. на открытии реальных пространственно-временных ценностей окружающего нас мира. Живопись в силу этого и стала наиболее эффективной и действенной формой нового представления о бытии. Она возвращала миру его пространственную природу.

Как показательно по мере постепенной десакрализации пространства, наполнения его сенсуалистическим содержанием превращение одного из центральных символов

средневековья — Богоматери в чисто ренессансный многомерный символ, выражающий не столько отрешенную от мира потустороннюю сущность божественного начала, сколько высшие духовные и моральные качества конкретного человека — сострадание и милосердие, жалость и благоговение, бескорыстную преданность и душевную чистоту. Как показательны в смысле постепенного наполнения образа Богоматери земным теплом материнского чувства изображения Леонардо и Рафаэля.

Кто из нас, к примеру, не помнит Мадонну с младенцем (мадонну Литту) Леонардо из ленинградского Эрмитажа — изображение, ставшее великим символом материнской нежности и любви?! Сколько непередаваемой трогательности, вдохновенного смирения и тепла в этом образе кормящей матери, как удивительно гармонично сочетается в нем земная красота с величием целомудрия. Этот образ не имеет ничего общего со средневековыми отрешенными мадоннами, неизменно устремленными светом своей души в заоблачные дали — в тот далекий и чуждый всему земному мир, в котором человеческая красота, тепло лишь несовершенные, жалкие отблески и блики сияния божества. Леонардо здесь уже весьма незаметно указывает на отвлеченный христианский мотив о земном воплощении Христа, его страдальческой жизни и преображении для нового человечества. Намекает на это лишь символика цвета нижней и верхней одежды Богоматери. Красно-коричневый цвет хитона символизирует «персть земную» — рождение человека из праха, страдальческий путь его земного существования; небесно-голубой цвет верхней одежды указывает на «нового человека» — на то, что своим примером явил Христос, прийдя на землю.

Образ Богоматери как один из центральных символов ренессансного мировосприятия, символов уже не отвлеченных сущностей, а реального земного человека во всей многомерности высших проявлений его духовных и моральных свойств — впечатляющий пример стремления предельного синтеза конечного и бесконечного, Сенса и Логоса, пример возведения чувственного образа до уровня идеи.

Образ человека как символ ренессансного мировосприятия предельной многоплановости и динамической осуществленности достигает в творчестве Микеланджело. Здесь воплощается одна из основных доминант возрожденческой культуры — стремление уподобить человека

богу, раскрыть, рассмотреть его аналогично последнему как существо, наделенное неограниченными творческими потенциями и мощью.

Роспись потолка Сикстинской капеллы можно охарактеризовать в этом отношении символическим апофеозом ренессансного мировосприятия. Образ человека здесь выступает во всей своей титанической силе: в своей безграничной энергетической мощи он уподобляется богу, здесь он подлинный центр всего сущего — центр, от которого ведется отсчет и измерение бесконечного и безграничного пространства. Изображенный в предельном движении, во всевозможных ракурсах и планах он призван воплощать всю динамику развития человеческой души, ее восхождение от низших, животных состояний до всесильного могущества и совершенства бога. Роспись потолка Сикстинской капеллы — это символическая поэма творческой мощи человека, равного по своим потенциальным возможностям творцу — богу. Как показательно в этом отношении само расположение (композиционное) человеческих фигур: входящий в капеллу сразу же видит над своей головой пьяного Ноя (низшая, животная ступень человеческого бытия), но, продвигаясь вперед — к алтарной части капеллы, он постепенно приближается к изображению первых дней творения богом мира (высшая ступень бытия).

Как заметил по этому поводу один из наиболее значительных исследователей Микеланджело, Чарлз де Толнай, в Сикстинской капелле религиозные и философские верования гуманизма находят свое совершенное художественное выражение; концепция земной красоты как проявления божественной идеи, вера в духовное обновление человеческой души, которая имеет божественную природу, вера в возможность ее возвращения к богу (обоожествление). Речь идет, однако, не о простом иллюстрированном переводе в образы системы флорентийского неоплатонизма, но о философии самой по себе — о творческом синтезе в визуальных символах трансцендентного идеализма. Здесь творческий синтез гораздо более ясен и гораздо более содержателен, чем тот, что присутствует в произведениях современных ему философов и поэтов. Такие писатели, как Ландино, Фичино и Пико, были не в состоянии выразить свои мысли недвусмысленным языком и прийти к логическому синтезу. Изобразительные искусства должны были чтить основополагающий язык мышления XVI в. Сикстинская капелла является наибо-

лее важной «суммой» жизненных идеалов гуманизма, превосходным ансамблем художественных философских и религиозных тенденций времени, истинной «Божественной комедией» Возрождения, такой же единственной и характерной, какой для своей эпохи была «Комедия» Данте⁴¹.

Помимо образа человека, другим важнейшим символом ренессансного мировосприятия был образ природы. Природа в своей чудесной красоте, одухотворенности и величии стала восприниматься как воплощенный образ бога, как достойное выражение его творческих созидательных сил, как наглядное проявление его любви. В качестве значительного выражения символической значимости образа природы в ренессансной картине мира приведем одну из наиболее знаменитых работ Тициана — «Любовь небесная и любовь земная» (галерея Боргезе, Рим). Эта картина — зримое символическое воплощение всеобщего для Ренессанса представления о мире, природе как воплощении Красоты в двух ее формах — «небесной» и «земной». «Небесная красота» представлена великолепно красивой молодой блондинкой, нагота которой выражает презрение к бренным земным привязанностям, а огонь в правой возведенной вверх руке — божественную любовь. «Земная красота» представлена другой не менее прекрасной блондинкой, чье бело-желтое изумительно расшитое платье призвано означать довольство, богатство и благополучие.

Противоположность между этими двумя ослепительно прекрасными женщинами — одетой и обнаженной — не выражение морального или теологического характера, не свидетельство неосредневекового морализма, противопоставляющего тщетность и эфемерность земных ценностей небесным, а, напротив, ренессансного, неоплатонического гуманизма. Женские фигуры здесь — не контраст между добром и злом, дольным и горним, а символическое выражение одного и того же принципа — Красоты — в двух способах своего существования, двух ступенях совершенства. Обнаженная женщина выражает совсем не презрение к одетой — земной, но, напротив, мягким и приветливым взглядом словно обращается к ней, как бы желая сообщить ей секреты и тайны высших сфер. Более того, присмотревшись к лицам изображенных женщин, мы не можем не обнаружить в них удивительную схожесть близнецов.

По сути эта работа Тициана представляет собой «Близнецов-Венер» в неоплатоническом (фичиновском) смысле. Обнаженная фигура — это «Венера Небесная», символизирующая вечный и универсальный принцип идеальной, божественной красоты, вторая фигура — «Венера природная», символизирующая творческую силу, созидательную и формирующую видимые и осязаемые чувствами образы земной красоты — людей и животных, цветы и деревья, золото и драгоценности, произведения искусства и ремесла.

Еще одно подтверждение такому пониманию тициановского шедевра — изображение Купидона. То, что Купидон находится между двумя Венерами, причем чуть ближе к «природной», а также то, что он плещет в фонтане водою, выражает одну принципиальную для ренессансного миропонимания идею, а именно, то, что любовь — это принцип космического «смещения», принцип проявления, действия красоты в мире. Еще одна немаловажная деталь: фонтан, изображенный художником, представляет собой саркофаг — место для покойника, в трактовке же Тициана он превращен в символ идеи и вечного обновления.

Образ природы как ведущий символ ренессансного миропонимания своей вершины достигает не на юге — в Италии, а на севере у ранних фламандцев. Если новое видение мира итальянской живописью в основном осуществлялось через образ человека, то на севере образ природы занял лидирующее положение. Анализируя эту ситуацию, Ч. де Толнаи писал, что когда в начале XV в. возникла новая духовная ориентация и западный человек обратил свой взгляд скорее к земному, нежели к небесному, что он делал в средние века, фламандцам благодаря их природной теллургической склонности и духу свободных городов, по всей видимости, было предуготовлено играть лидирующую роль. Фламандские мастера объединили в гармонию старые религиозно-метафизические концепции с идеей ценности земного существования. Под углом пантеизма они связали религиозную мысль с новыми эмпирически ориентированными духовными интересами. Их «реализм» — поклонение богу как имманентному творению⁴².

Этот реализм ранней нидерландской живописи был ученым охарактеризован в качестве «скрытого символизма». Суть «скрытого символизма» как нового — ренессансного — видения природы в самом широком значении со-

стояла в следующем: те или иные черты художественных изображений (как, впрочем, и природы в целом) могут быть интерпретированы и реалистически, и символически, в то время как в случае так называемого «открытого» — средневекового — символизма такой двойственности не наблюдается.

«В ранней нидерландской живописи, — пишет крупнейший знаток ренессансной культуры Панофский, — метод скрытого символизма был применен к любому и каждому объекту, как природному, так и сделанному человеком... Чем более художники восторгались открытием и воспроизведением видимого мира, тем более интенсивно они ощущали необходимость насыщения всех элементов смыслом. И наоборот, чем упорнее они стремились выразить все новые тонкости и сложности мысли и воображения, тем энергичнее они исследовали все новые сферы реальности. При этом все значение принимает на себя форму реальности, или, другими словами, вся реальность насыщается значением»⁴³.

В результате вся вселенная представляла собой полную лучезарную красочность и несравненного великолепия. Все в ней, начиная с высших божеств и кончая последней пылинкой у дороги, было средоточием света, беспрестанно пульсирующего и бесконечного в многообразии цветов и оттенков. Здесь ничего не было второстепенного или малозначительного: как облик божеств, так и черты современника, как узоры роскошной парчи, так и складки холщовой одежды, как зелень и цветение трав на лугу, так и суровость и холодность изломанных временем скал — все выступало как проявление сокровенной, всеохватывающей космической силы. Отсюда то удивительное ощущение осязаемости и конкретности образов, ощущение магического иллюзионизма, возникающего всякий раз, когда под рукой художника словно по воле божества во всех мельчайших подробностях «проявляется» как расположенное рядом, так и удаленное на огромное расстояние — мир бесконечно малых и бесконечно больших сливается воедино. Здесь все — проявление высшей благодати, все — дыхание вечности, манифестация сокровенного смысла. Работы ранних фламандцев — это выражение слившихся воедино чувства благоговения перед совершенством видимого мира и чувства преклонения перед сверхъестественной силой, его создавшей.

Прекрасным примером пантеистического символизма ранних нидерландцев может служить алтарь Мероде Ма-

стера из Флемаля. Здесь перед зрителем предстают с удивительной силой и осязаемой чувственной достоверностью иррациональные по смыслу образы и «кажется, что божество больше не выступает в виде визуально воспринимаемой фигуры, а рассеивается, наполняя собой все вещи видимого мира»⁴⁴.

Центральная часть триптиха Мероде — сцена «Благовещения» — представляет собой жилую комнату, в которой перед сидящей у круглого стола на деревянном диванчике Девой Марией стоит на коленях ангел, принесший ей весть, что она станет матерью Христа. Все изображенные в комнате Марии предметы — примеры «скрытого символизма». Так, изображение медного умывальника и белоснежного полотенца — намек на чистоту и непорочность Девы Марии; аналогичным смыслом наделены и белые лилии в вазе на круглом столе; находящиеся тут же свеча и подсвечник — «метафоры» (выражаясь словами Аквината) Богоматери и Христа: мать поддерживает сына как подсвечник свечу; раскрытая на столе книга означает мудрость Девы Марии; влетающая через окно обнаженная фигурка гомункула с крестом на плече — неортодоксальная с точки зрения церкви «метафора» телесного бытия Христа до момента его земного воплощения; мышеловка на окне (как и собираемая на правой части триптиха Иосифом) — «метафора» обольщения, объясняющая земное воплощение Христа и его смерть⁴⁵; значение двух светильников над камином — со свечой и без свечи — в одном случае совпадает со значением свечи и подсвечника на столе, в другом объясняется представлением христианских мистиков, что земной свет «переходит в ничто» в присутствии света божественного; на это же указывает и свеча на столе с вьющимся над нею дымком в момент появления в комнате ангела. Как мы видим, в результате изображения самых что ни на есть обыденных с точки зрения житейского смысла предметов Мастер из Флемаля заставляет как бы ощутить и пережить воспринимающего то, что всецело принадлежало сфере спиритуалистического воображения.

Образ природы как ведущий символ ренессансного мировосприятия своего предельно законченного вида достигает в творчестве Яна ван Эйка, у которого вся «воображаемая реальность контролировалась до мельчайшей детали предустановленной символической программой»⁴⁶.

Обратимся к знаменитому полотну Яна ван Эйка — портрету «Четы Арнольфини» (1443). Портрет четы на

первый взгляд чисто светская реалистическая картина, представляющая жилую комнату богатого купеческого дома, в которой двое молодых людей, взявшись за руки, дают друг другу супружеский обет. Однако внимательное рассмотрение картины позволяет убедиться, что она «насыщена» символизмом. Следует заметить, что этот символизм не выступает на первый план, не бросается прямо в глаза, а органично вплетается в ткань изображенных, казалось бы, чисто бытовых предметов.

Прежде всего о брачной символике. Две пары туфель — воплощение образа семейственности; собака у ног молодых людей — символ супружеской верности; зеленое платье невесты — цвет весны и любви, постель — символ супружества; лежащие на тумбочке у окна и на подоконнике апельсины — символ райского блаженства; висящие на стене четки — символ благочестия; люстра с одной горящей свечой и статуя святой Маргариты — покровительницы беременных женщин (прямой намек на будущее материнство невесты) — традиционные брачные символы; метелка (висящая на изображении святой Маргариты) — «метафора» порядка и чистоты как физической, так и моральной.

Центральным, наиболее значительным «скрытым символом» «Четы...» является зеркало, висящее на противоположной стене от входа в комнату. Особое значение зеркала подчеркивается уже чисто композиционно: во-первых, оно находится в самом центре картины и является вторым вслед за соединенными руками молодых людей узловым пунктом изображения; во-вторых, оно находится в самом светлом месте картины, причем источником светового кольца вокруг него служит не внешний источник (свет, льющийся из окна), а внутренний — зеркало само излучает свет.

В чем же состоит сокровенный смысл зеркала? Ответом на этот вопрос, во-первых, служат 10 медальонов, расположенных вокруг зеркала. Эти медальоны — миниатюрные изображения 10 страстей Господних («Христос в Гефсиманском саду», «Предание Христа», «Христос перед Пилатом», «Бичевание», «Несение креста», «Голгофа», «Снятие со Креста», «Положение во гроб», «Сошествие Христа в ад», «Воскресение»). Значение зеркала, таким образом, определено — символизировать связь земного человеческого существования с вечным, нетленным, «пребывающим вовек», на что недвусмысленно указывают изображения медальонов. Этот смысл подчеркива-

ется и формой зеркала — кругом — древним символом вечности.

Во-вторых, и это еще более важно, почему не какой-нибудь предмет, а именно зеркало используется художником в качестве основной смысловой нагрузки произведения? Издревле зеркало наделялось таинственным смыслом. Это смысл связывался с его свойством отражения — способностью уводить в бесконечную глубину (два друг против друга поставленные зеркала создают бесконечный, друг в друге отражающийся ряд), а также способностью удалять близкое и приближать далекое. Более того, зеркало издревле наделялось особым мистическим качеством — его рассматривали как границу между двумя мирами, как переход в другие пространства и измерения.

В выпуклом зеркале, изображенном художником на стене, отражается внутренность комнаты, предметы ее обстановки и спины молодой четы и — что самое главное — невидимые зрителю двери и входящие через них из другого помещения люди. В этом, казалось бы, обыденном факте заложено важное смысловое ядро картины, выражающее основную идею пантеистической ренессансной религиозности. Идея эта проста: единичное, конечное — выражение бесконечного, микрокосм человека — отражение макрокосма природы, мир бесконечно малых и бесконечно больших величин — единое, органичное целое. Отразившись и преломившись в изогнутости зеркала, узкие границы комнаты как бы исчезают, расплываются, трансформируясь во все вне ее находящееся, становясь частью мирового пространства.

Ренессансное мировосприятие с его активным выдвиганием антропоцентрического самоутверждения человека и самостоятельной, чувственно постигаемой природы явилось переходным, переломным этапом в развитии культуры человечества. С одной стороны, оно завершало так называемый мифологизированный этап развития человеческой культуры с характерными для него признаками (подчеркнутым традиционализмом, нивелировкой индивидуального начала, отождествления воображаемого и действительного, постулирования в качестве источника сущего божественного начала), а с другой — открывало перспективу нового этапа, уже основанного, по выражению К. Маркса, не на «естественно возникших орудиях производства», а «на орудиях, созданных цивилизацией», этапа с его неограниченной верой в познавательные возможности человека, безусловным признанием объективности

внешнего мира, а также активным практически-экспериментальным овладением законами природы и подчинением ее человеку.

Ренессансное мировосприятие ознаменовало пришедший на смену традиционно-теологическому новый (достигший в XVII—XVIII вв. своего полного развития) рационалистический образ мира, который является выражением теоретического сознания выходящего на мировую арену класса — буржуазии.

Рационалистический образ мира означал идею самодостаточности человеческого разума в познании окружающего его универсума, осмысление человеком самого себя, своего места в природе и отношение к ней не посредством санкционированных традиций или адресованных к потусторонней реальности постулатов, а постулатов, покоящихся на эксперименте, опыте, материально-трудовой и предметной активности.

Возникшие в период Ренессанса идеи самоценного существования человека и его неограниченных творческих возможностей в познании и преобразовании окружающего мира, а также идея «служения» природы человеку к концу XVII — началу XVIII вв. вылились в совершенно новую, отличную от мифологизированной картину мира.

Осуществление этой новой картины мира происходило под знаком устранения из нее идеи бога — основополагающего для мифологизированного образа мира основания. Природой теперь стали называть все сущее, включая и человека — все то, что могло быть подвергнуто опытному изучению, а вследствие этого и рациональному объяснению.

Ряд новых идей составил фундамент нового понимания природы. Во-первых, это идея безусловной объективности и самозначимой ценности материального мира. Во-вторых, идея неотделимости духовного мира человека от его чувственной деятельности⁴⁷. И наконец, в-третьих, это идея преимущественной ориентации (вследствие постепенного устранения из мировосприятия конечной причины — бога) на ближайшие причины — на фиксируемые в опыте локально индивидуальные элементы бытия. Именно эта идея стала определяющим принципом построения новой картины действительности.

Характерной особенностью новой в отличие от мифологизированной картины природы было то, что в ней постепенно начало формироваться представление, что окружающий человека мир — это прежде всего его собст-

венный человеческий мир, т. е. данный не в своей натуральной, предметной безразличной к человеку данности. а в своей созданности, произведенности человеком. Иными словами, природа стала рассматриваться главным образом со стороны того, чем она является для человека, т. е. не сама по себе, а лишь в отношении к человеческим целям и интересам. А это, в свою очередь, означало, что труд, активная практически-преобразовательная деятельность, весь созданный человеком искусственный мир начали представлять определяющим фактором в рассмотрении природы.

Взгляд на природу на основе созданного человеком продукта труда имел одно существенное следствие — постепенное ее осмысление через призму культуры. Природа в аспекте ее специфической человеческой значимости и ценности стала означать культуру.

Начавшаяся в период Ренессанса и окончательно оформившаяся к концу XVIII — началу XIX в. кардинальная смена представлений о человеке и природе означала и смену основных присущих мифологизированному образу мира символических форм, а также характера самого процесса символизации.

Онтологизированный, восходящий к «великой цепи или лестнице» бытия характер символического выражения уходит в прошлое. Символ все более и более перестает рассматриваться как субстанциональная, бытийственная форма выражения конечных, коренящихся в идеальном, умопостигаемом мире сущностей. Ведь для всего периода развития мифологизированного сознания символ в большей или меньшей степени (и это было одним из его важнейших и определяющих качеств) непременно понимался в своей природно-онтологической ипостаси. Так, символ для мифологизированного сознания — это не только условный знак или чувственно воспринимаемый образ, в котором отразилась идеальная сущность мира, не только продукт человеческого мышления, но всегда и непременно нечто самодовлеющее, почти автономное к культуре человека, к его разумной и трудовой деятельности. Символ всегда бытийственное энергетическое выражение, манифестация той или иной степени явленности абсолюта, высших ступеней его «великой цепи». Словом, символ здесь всегда и непременно «след» или «отпечаток» божественного на земле.

В новом, открытом Ренессансом представлении о мире характер символического выражения становится совер-

шенно иным, он осуществляется под знаком все большей и большей гносеологизации своей природы. Символ превращается в фундаментальную форму осмысления, познания мира в его наиболее существенных чертах и закономерностях. Символ становится продуктом человеческого разума, существенной субстанциональной формой не природы, а культуры как результата и продукта труда человека, его целенаправленной практически-преобразовательной активности.

Осмысление символа как основополагающей формы человеческого мира и продукта культуры своего законченного развития достигает в «философии символических форм» Э. Кассирера, «глубинной психологии» К. Г. Юнга, в культурологическом подходе А. Ф. Лосева, П. Флоренского, М. М. Бахтина. О существе и особенностях понимания символа в философии символических форм Э. Кассирера и «глубинной психологии» К. Г. Юнга речь пойдет в последней главе.

Одной из отличительных особенностей нового понимания символа является все большее ослабление традиционалистического характера способа его регулирования. Если раньше залогом и успешным функционированием символа было следование установленным традицией образцам (индивидуальная форма выражения по сути не играла существенной роли), то сейчас индивидуальное, самобытное начало стало играть в нем определенную роль. Под символом стала пониматься та гносеологическая форма, которая с наибольшей полнотой и вместе с тем ярчайшей индивидуальностью выражает наиболее существенное и характерное в тех или иных областях действительности, культуре в целом. Так, уже художники Возрождения отказались от топографической (в основе религиозной) композиции фигур и деталей изображений, композиции, по сути стирающей их индивидуальность. Ренессансная композиция символических изображений, как и символика сама по себе, — это всегда выражение, манифестация характеров, индивидуальных особенностей и черт. Скажем, любая фигура росписи потолка Сикстинской капеллы, любая из Мадонн Рафаэля направлена на раскрытие той или иной отвлеченной идеи посредством неповторимо индивидуального выражения. Она непременно образ, поднимающийся до уровня идеи. Если прежние связанные с мифологизированной, традиционалистической картиной мира символические изображения, как правило, тяготели к знаковой условности, поскольку основная функция за-

ключалась в указании на идеальные, отвлеченные от земного мира идеи, то здесь образный характер символического выражения в силу утверждения самоценности и самозначимости чувственно постигаемого материального бытия выступает на первый план. Преимущественно условный характер символики стал заменяться образным.

Вместе с тем идет активный поиск новых, отличных от прежних (традиционалистических) форм символического выражения. Характерной особенностью этих новых форм символического выражения был впечатляющий сплав и синтез оригинальности выражения, индивидуальной законченности и совершенства с глубиной проникновения, многомерностью охвата отражаемых предметов или явлений. Словом, следование прежним традициям символического выражения уже не служило гарантом символически произведения как такового.

Еще одной отличительной особенностью бытия символического выражения в новой (сменившей мифологизированную) картине мира была преимущественная, точнее, наиболее завершенная его осуществленность в искусстве. Если ранее определяющей сферой символического выражения было религиозное творчество, по отношению к которому искусство играло вспомогательную и подчиненную роль (основные символические комплексы черпались искусством из религиозного сознания), то сейчас ситуация изменилась, искусство стало всецело самостоятельной, даже ведущей формой выражения культуры. Сформированные мифологизированные традицией символические комплексы входят в языковую ткань нового искусства, однако их смысловая значимость меняется — из «овейных» мифологией и религией образований, направленных на раскрытие высших, потусторонних истин и идей, они стали рассматриваться или как концентрированные выражения общекультурного духовно-практического опыта, который накопило человечество в процессе своего исторического функционирования, или как наиболее привычные и понятные глазу стилистические формулы, которые могут послужить основой для воплощения современных, довольно-таки далеких от мифологии и религии идеалов и идей.

Глава 5. Символ и художественная традиция

Вопрос о взаимосвязи образов мира и их основных символов друг с другом — это вопрос о месте и роли традиции (преемственности) в развитии культуры. Вопрос о традиции, нужно заметить, составляет стержень исторического объяснения культурных процессов, без обращения к нему смена представлений о мире и их основных символов может показаться калейдоскопом образов, «чередование которых не обусловлено никакими обстоятельствами внутреннего и внешнего порядка»¹. Ведь именно традиция позволяет в нередко кажущейся новизне возникающих идей и форм, с одной стороны, увидеть уже ранее существующее, а с другой — действительную новизну и оригинальность. Именно традиция дает возможность обнаружить единство фундаментальных процессов культурной жизни разных эпох и народов, а также во внешних формах субъективного отрицания связей с прошлым вскрыть характерные особенности действительного родства.

Что же такое традиция, как можно ее определить и что является ее основой? В самом широком смысле традицию можно представить как социальную форму передачи человеческого опыта. Традицию по аналогии с биологическими системами нередко сравнивают с генетическим наследованием, только уже применительно к тому или иному общественному организму или обществу в целом. Традицию можно представить как род коллективной памяти, как определенным образом упорядоченный, отобранный и структурно организованный опыт общества.

Что является основой традиции, так сказать, ее направляющим принципом? Основная, фактически структурирующая всю историю развития культуры идея максимальной гармонизации человека с окружающей его средой — миром. Эта основополагающая для развития культуры идея, в свою очередь, находится в прямой, непосредственной связи с органической потребностью сознания человека достичь целостного охвата действительности, безотносительно на какой бы стадии своего развития оно (сознание) не находилось и в какой бы образ мира не воплощалось.

Что же составляет содержание культурной традиции? Поскольку сердцевиной культуры человечества является мировоззрение — обобщенная система взглядов человека

на мир, то смысловым ядром культурной традиции соответственно будет смена этих образно-философских, нравственно-эстетических концепций, смена тех стилей мышления, которые, собственно, и определяют основы человеческой культурной деятельности.

Что составляет жизненный нерв культурной традиции? Ее динамический характер, всегда и непосредственно связанный с непрекращающимся «живым» процессом освоения, варьирования и развития определенного передаваемого из прошлого в настоящее наследия. Как образно заметил Гегель: «Традиция не есть неподвижная статуя; она живая и растет подобно могучему потоку, который тем больше расширяется, чем дальше он уходит от своего источника»².

Куда же движется традиция, какой направленности подчинена ее пульсация? Все большему и большему развитию гуманистического начала, начала, направленного на утверждение самоценного, свободного в своей основе человеческого бытия. Определенно на этот счет выразился Н. И. Конрад: «Идея гуманизма... всегда была высшим критерием настоящего человеческого прогресса... Таким образом, для определения подлинно прогрессивного есть критерий, выработанный самой историей. Критерий этот — гуманизм в двояком аспекте: как обозначение специфических свойств человеческой природы и как оценка этих свойств в смысле высшего, разумного и вместе с тем этического начала человеческого поведения и всей общественной жизни»³.

Культурная традиция, таким образом, предстает как впечатляющий процесс самопознания человека и все более глубокого образного познания им окружающей действительности в поисках максимально гармоничных форм взаимоотношений с ней.

Весьма показательным в отношении постепенного роста самосознания человека в процессе развития культуры является общая тенденция трансформации основных символических форм — от изоморфных, свойственных наиболее древним пластам культуры, к абстрактно-геометрическим, а от них к антропоморфным.

Один из существеннейших вопросов культурной традиции — вопрос о ее механизме. Нужно подчеркнуть: механизм культурной традиции сложен, а нередко и весьма противоречив. Характеризуя сложность механизма взаимодействия культур, Гегель писал: «У каждого времени есть свой способ восприятия, более широкий или более

узкий, более высокий и свободный или более унылый и подавленный»⁴.

В самом общем виде механизм культурной традиции может быть представлен как диалектически противоречивый процесс взаимодействия — перехода одного образа мира в другой при одновременном (или постепенном) взаимодействии, перехода соответствующих им форм языкового выражения.

Рассмотрим механизм традиции на примере преемственности основных символов, выработанных в архаической древности.

Одним из самых ранних и вместе с тем наиболее значительных вкладов в мировую культуру является мифология. Выработанные в сфере мифопоэтического образа мира символы продолжают сохраняться практически во всех слоях культуры на протяжении всего исторического развития человечества. Эти древнейшие символические формулы, выражающие наиболее общие коллективные представления древнейших людей о связях человека с природой, о структуре мира, об отношениях между членами рода, о труде и т. д., представляют необычайно устойчивые образования и составляют проходящую через все эпохи линию развития первичных форм сознания.

Одним из древнейших и универсальных символов мифопоэтического мышления был крест. Крест стал центральным символом и христианского мировосприятия. Символика креста самым тесным образом переплетается с символикой мирового дерева. Как уже было отмечено, крест по сути представляет графический, антропоцентрический вариант мирового дерева. Неудивительно, что зачастую дерево и крест в христианской традиции (да и не только в христианской) постоянно соседствуют и как бы дополняют друг друга.

Что нового внесло христианство в символику креста? Прежде всего усилило уже содержащееся в древних мифопоэтических представлениях его значение как символа смерти. Так, на кресте был распят Спаситель и крест как орудие пыток и ужаса стал ассоциироваться со страданием и мукой. Словом, из лучезарного символа божественного огня и плодородия крест в христианстве превратился преимущественно в символ мученичества и смерти. Но крест и в этом своем значении не утратил прежнюю смысловую направленность — обращенность к неувыдаемому источнику жизни, ее вечному началу. Основную христианскую мифологию, связанную с крестом, в итоге

можно выразить так: человек (или бог), висящий на кресте и раскинувший руки по его сторонам, принимает страдания и умирает, чтобы через муки и смерть возродиться к новой, вечной жизни. Иными словами, крест в христианстве стал символом спасения через муки и страдания.

Нужно заметить, что как символ спасения через муки и страдания крест, призванный выражать идею Христа, в самой христианской традиции весьма позднего происхождения. В таком своем аспекте крест появляется примерно в IX в. Вплоть до этого времени, причем повсеместно, Христос символически изображался в виде агнца, льва, виноградной лозы и т. д., затем в виде «добрého пастыря», несущего на своих плечах отставшую от стада овцу. Это было связано с тем, что ранние христиане, веруя, что Спаситель был подвергнут позорной казни, не могли и помыслить изображать момент его страданий и унижительной смерти. Муки и искупительная жертва Христа изображались, как правило, отвлеченно — в виде агнца, из ран которого сочится кровь. Нередко изображение жертвенного животного — агнца — сочеталось с изображением креста. Но это еще не было распятие — тот ведущий символ христианства, который возник лишь в средневековье.

Когда, примерно с IV в., Христа стали изображать в виде человека, то его руки совсем не были пригвождены к кресту, они были простерты свободно в разные стороны. Христос здесь был представлен совсем не страдающим и мучающимся, а живым и благословляющим. Он держал голову прямо, глаза его были открыты, ноги свободно стояли на земле или на евангелии. И только в XIII в. появились изображения Иисуса на кресте.

«Это направление развития мифологии о Христе как человеке креста,— замечает В. Н. Топорков,— весьма показательно... Если образ креста в этом сюжете апеллирует к космогонической проблематике мирового дерева... то образ Христа обращен к сфере исторического, а сам крест на рубеже двух эпох (VII—X вв.— *Н. Р.*) приобретает черты временного и стадияльного перекрестка, пограничного столба в эволюции диалога между человеком и богом. Именно так и понимался образ Христа на кресте многими христианскими авторами»⁵.

Еще один немаловажный смысловой аспект христианского понимания креста. Крест — это символ высших сакральных ценностей, высших устремлений человеческого существа. Более того, крест — это символ Христа со все-

ми вытекающими отсюда последствиями. Две «руки» горизонтальной оси креста при этом означают две основополагающие идеи христианского вероучения: во-первых, прощение и искупление, во-вторых, осуждение и божью кару. Вместе с тем две пересекающиеся оси, из которых составлен крест, представляют двойную природу Спасителя: горизонтальная ось — его земную природу, вертикальная — божественную⁶.

Процесс превращения некоторых древних архаических символов в христианские при сохранении их внешней структуры обстоятельно прослеживается в фундаментальной работе Б. А. Рыбакова «Язычество древних славян»⁷. Воспользуемся одним из приводимых им примеров. Речь пойдет о так называемом «колесе Юпитера» — древнейшем символе небесного света, предстающем в виде круга с шестью спицами.

Символика «колеса Юпитера» весьма многозначна. В ней в органичном единстве слились несколько взаимосвязанных идей, непосредственно связанных со структурой символа — колесом и шестилепестковой розеткой. Что это за идеи? Прежде всего идея солнца. Издревле круг ассоциировался с солнцем как источником света, тепла, жизненной силы и энергии. Второй идеей «колеса Юпитера» была идея движения, которая ассоциировалась с катящимся колесом. Колесо с глубокой древности рассматривалось как своеобразная имитация солнца. Наконец, третьей идеей была идея неба — божественного света, все из себя порождающего и все собой освещающего.

Идея божественного света является основной в символике «колеса Юпитера». Только благодаря ей можно объяснить появление в круге шестилепестковой розетки, в своей структурной основе являющейся не чем иным, как изображением кристалла снега — шести основных радиально расположенных друг к другу лучей. Ведь «колесо Юпитера» — более чем символ солнца, его животворящей силы и энергии. Следует заметить, что в сознании людей прошлого существовала своеобразная дифференциация: солнце и свет. Весьма показателен в этом отношении следующий диалог у Достоевского между Смердяковым и его учителем Григорием: «Мальчик вдруг усмехнулся. — Чего ты? — спросил Григорий, грозно выглядывая на него из-под очков. — Ничего-с. Свет создал господь в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день. Откуда же свет-то сиял первый день? — Григорий остолбенел».

Дело в том, что в народной традиции исконно существовало представление (на которое, собственно, и не смог сослаться лакей Григорий), что солнце и белый свет существуют раздельно. Солнце — это лишь вторичный источник света, оно как бы украшает собою светлый мир, но вместе с тем совсем не является его (света) первоисточником.

Идея небесного света, таким образом, превращается в идею порождения всей вселенной. Эта, собственно, идея и является сокровенным смыслом «колеса Юпитера».

В этом смысловом аспекте «колесо Юпитера» и вошло в христианство, став одним из центральных символов Иисуса Христа (как, впрочем, и всего вероучения): монограмма букв *X* и *P* поместилась внутри круга, таким образом создав знак «колесо с шестью спицами», усложненный лишь небольшим дополнением — полукружием у буквы *P*. Вписываемые в шестилучевое христианское колесо-монограмму, буквы альфа и омега призваны были еще больше подчеркивать высочайшее положение того, кого обозначили монограммой: он — начало и конец всего, он тот, кто сказал: «Аз есмь свет!»

Весьма показательны переосмысления в русле культурной традиции (в зависимости от смены образов мира) одного из центральных символов мифопоэтического мышления — микрокосма.

В мифологической древности символика микрокосма была всецело космоцентрической, т. е. ориентированной на окружающую природу — космос. Так, вселенная не просто наделялась теми или иными человеческими качествами, но прямо уподоблялась человеку как единому, целостному и живому организму. Отсюда и космоцентричность микрокосма древности. Эта космоцентричность микрокосма, всецело ориентированного на окружающий мир, была прямым отражением космологичности всей древней культуры в целом. Ведь космос, то есть чувственно воспринимаемая материальная природа, рассматривался ею как абсолютное божество.

В эпоху средневековья ситуация несколько изменилась. Как и в мифологической древности, в тот период символика микрокосма и коррелятивная ей символика макрокосма в культуре продолжала оставаться одной из центральных. Вместе с тем изменившееся понимание мира изменило и саму суть символики микрокосма. Так, в отличие от символики микрокосма древности, охарактеризованной нами космоцентрической, символика христианского средневековья является теоцентричной.

Теоцентричность символики микрокосма средневековья означала ее всецелую ориентированность не на природный мир, не на то, что в древности называлось космосом, а на мир мистический, точнее, на его иерархическую духовную структуру — лестницу, или цепь бытия, венцом которой выступал бог. Словом, теоцентрическая модель и образ мира средневековья определили и характер, и способ функционирования этого идущего из глубин архаической древности символа — микрокосма.

Понимание бога как сущности мира, как его основы, как венца иерархической цепи духовных существ всецело обусловило отношения человека к миру — микро- и макрокосму. Так, с одной стороны, природа стала рассматриваться чуть ли не тьмой крошечной, инертной, лишенной красоты и гармонии массой, а с другой — в силу своего творения богом наполненной скрытыми аналогиями с не видимым чувственным глазом миром духовной иерархии, т. е. стала рассматриваться как зеркало, в котором человек может созерцать образ божий, как книга, посредством внимательного чтения которой человек способен проникнуть в тайны совершенных, высших сущностей — архетипов. «Все творения мира, — писал Алэн Лилльский, — суть для нас как бы книга, картина и зеркало»⁸.

В силу того что в средневековье человек рассматривался венцом творения, созданием по образу и подобию божьему, он и стал своеобразной моделью рассмотрения природы. Словом, идущая от древности символика, связанная с антропоморфизацией природы и концепцией космического человека, оказалась не простой данью традиции, а существенным нервом христианской средневековой культуры. Хотя, как уже было замечено, с одной существенной по отношению к древности поправкой: микрокосм в своей ориентации имел не столько космос, сколько его творящую силу — духовную иерархию бога. Человек как микрокосм, как прообраз природы, ее целостности и единства, своей внутренней красотой и гармонией был призван прославлять творца, его создавшего.

Символика микрокосма как универсального образа природы нашла самое широкое отражение в средневековой философии, литературе и искусстве. В средневековой христианской традиции многократно предпринимались попытки наглядно изобразить идею микро- и макрокосма. Так, в рукописных церковных сочинениях нередки случаи, когда макрокосм представлен в виде круга, символа вечности: внутри круга помещен человек-микрокосм, не-

сущий в себе небеса и землю, таящий в себе все вещи мира. Нередко человек-микрокосм представлялся в окружении планет и мировых стихий — огня, воды, земли и воздуха. Природа также описывалась как имеющая человеческий облик. Так, зачастую поэты представляли себе природу в виде женщины в диадеме со звездами зодиака и в одеждах, украшенных фигурами птиц и зверей, расположенных в последовательности их творения богом.

Средневековая христианская традиция изобилует всевозможными трактатами и сочинениями, в которых самым тщательным образом описывается связь тех или иных частей тела человека, а также его психических наклонностей и предрасположенностей к заболеваниям в зависимости от тех или иных планет и созвездий. Зодиакальная система соответствий, возникшая еще в древнюю эпоху, претерпевает значительную эволюцию и достигает полного расцвета в системе астрологии, в которой символика микрокосма становится центральной. Так, в одном из трактатов, озаглавленных «Дева мира», описывается взаимосвязь различных состояний человеческих душ от влияния планет следующим образом: «Солнце сказало: „Я дам им больше света“. Луна обещала озарить следующую за Солнцем колею и напомнила, что она уже родила Страх, и Молчание, и Сон, и Память, которой предстояло стать для них столь полезной. Марс сознался, что у него уже есть дети — Соревнование, Гнев и Распря. Юпитер сказал: „Чтобы грядущее племя не враждовало постоянно, я произвел ему Счастье, и Надежду, и Мир“. Сатурн объявил, что он стал уже отцом Правды и Необходимости. Венера не заставила себя ждать и сказала: „А я к ним приставляю Желание, и Наслаждение, и Смех, чтобы родственные нам души, подверженные тяжкому приговору, не были чрезмерно наказаны“. И бог более всего обрадовался словам Венеры. „А я, — сказал Меркурий, — сделаю природу людей ловкой, подарю им Мудрость, и Здравомыслие, и Убеждение, и Истину“»⁹.

В средневековой христианской традиции также получили широкое распространение изображения человеческого тела, на которых те или иные его части непосредственным образом связывались с теми или иными знаками зодиака. Так, Овен связывался с голенями и зрением, Телец — с шеей и слухом, Близнецы — с плечами и обонянием, Рак — с руками и речью, Лев — с грудью и сердцем, Дева — с желудком и мускулатурой, Весы — с почками и деятельностью, Скорпион — с половыми ор-

гапами и походкой, Стрелец — с бедрами и печенью, Козерог — с коленями и селезенкой, Водолей — с голеними и мыслью, и наконец, Рыбы — со ступнями и сном.

Еще одно существенное переосмысление символика микрокосма претерпевает в наступившей вслед за средневековым эпохе — Ренессансе. Символику микрокосма в период возрожденческой культуры можно охарактеризовать как антропоцентрическую. Символика микрокосма и коррелятивная ей символика макрокосма в возрожденческой культуре играют самую значительную по отношению ко всем предшествующим периодам развития культуры роль. И это не удивительно, поскольку сам микрокосм — человек становится в центре мироздания, превращается в конечную инстанцию интерпретативных усилий культуры в ее стремлении к максимальной гармонизации отношений с природой, вселенной в целом.

Тяготение культуры Возрождения к абсолютизации человеческой личности — микрокосма, рассмотрение его как существа, наделенного неограниченными творческими возможностями, равными богу, возможностями, способными преобразовывать и изменять в нужном ему направлении ход вещей, а также выходить за пределы царства форм поставили в центре ренессансного мировосприятия магию. Ведь именно она, как никакая другая среди всех видов деятельности человека, была способна «наилучшим образом» выразить его божественную мощь.

Магия и ее неразлучные сестры — астрология и алхимия в ренессансной культуре достигают своего кульминационного развития, а ведь именно в них символика микро- и макрокосма была определяющей. В тот период не умолкают споры и дискуссии по проблемам истинной и ложной магии, истинной и ложной астрологии, истинной и ложной алхимии, поскольку, как мыслилось представителю Ренессанса, именно в них, т. е. на путях указанных различий, пролегает путь, который может обеспечить человеку власть над природой, прообразом которой он, собственно, и служил.

Новый образ человека-микрокосма осуществляется в ренессансной культуре, под знаком Гермеса Трисмегиста — вдохновителя и провозвестника геметического знания, тайных наук и магического всевластия. «Изображенный в соборах, почитаемый в Риме, воспеваемый во Флоренции, обсуждаемый в академиях, Трисмегист заставляет услышать свое слово с почтенных университетских кафедр. Профессора, сообразуясь со вкусами и необходи-

мостью, берут его в качестве темы для лекций. Политические и религиозные ораторы черпают из него — отнюдь не у Аристотеля или отцов церкви — цитаты, которыми украшают свои речи»¹⁰.

Такая новая оценка человека с позиций его магических устремлений и деятельности, всего того, что средневековой теологией неизменно осуждалось и с чем она решительно боролась, позволяет по-настоящему осознать всю величину и глубину возрожденческого перелома.

Новое магико-антропоцентрическое постижение символики микрокосма неудержимо развивалось по направлению полного «очеловечения» мира. Небесная сфера — сфера средневековой иерархии все более рассматривалась не столько как творение бога, сколько как «расширение» самого человека, пребывающего в постоянном таинственном общении с бессмертными сущностями, которые одушевляют солнце, планеты, звезды и небесные дома (по астрологической терминологии). В результате такого магико-астрологического, антропоцентрического осмысления микрокосма и его отношения к миру устанавливалась неизменная, непрерывающаяся связь между далеким и близким, между видимой песчинкой и самой отдаленной звездой, между непосредственно зримым и самым сокровенным местом мироздания, словом, устанавливалась трепещущая гамма соответствий живого потока, пульсирующего от образа человека к образу природы и обратно.

Культурная традиция как способ хранения и передачи социальной памяти человечества неразрывно связана с языком. Язык — это форма социальной памяти. Как целостная система средств выражения язык, с одной стороны, является конденсатором общественно выработанных норм, предписаний и мировоззренческих отношений общества, обеспечивающих его целостность, а с другой — их неизменным транслятором. Тот или иной образ мира, та или иная идея находят свое воплощение в специфических особенностях того или иного языка.

Преимственность в языке тех или иных формальных правил выражения, сменяющих друг друга образов мира составляет одну из существенных сторон функционирования механизма культурной традиции. Рассмотрим характерные особенности преимственности в языке, приняв за основу их воплощение в искусстве.

В этой связи следует еще раз оговориться, искусство в целом (в равной степени как и процесс преимственности в нем) можно рассматривать как своеобразную модель

культуры, как наиболее сущностную форму ее «самосознания». Искусство есть своего рода зеркало, в которое культура смотрится, в нем она наиболее полно и глубоко познает себя, а вместе с этим окружающий ее мир. Процессы, происходящие в искусстве, характерны для всей культуры в целом, в них высвечиваются ее сущностные стороны, а также проявляется тайна ее целостности и единства.

Рассмотрение преемственности форм языкового выражения, или традиций изображения, в искусстве применительно к символу хотелось бы начать уже однажды приводимыми словами К. Маркса: «Символ... ставит известные условия тому материалу, в котором он представлен»¹¹. В этом высказывании классика точно выражена характерная черта художественной образности в целом: художник мыслит не только на материале, но и посредством самого материала, воплощение того или иного образа мира или идеи в искусстве осуществляется через *предметные представления*.

Что такое предметные представления? Исторически складывающиеся традиции изображения художественных форм. Предметные представления выполняют двоякую функцию.

Во-первых, они позволяют представлять и опознать образы в качестве того или иного предмета, лица, события и т. д.; они то, что обуславливает видение художественной реальности¹². В данном аспекте (и это следует особо подчеркнуть как характерную черту художественной образности) традиции изображения обуславливают самостоятельную, самодостаточную, автономно-созерцательную ценность образа, формируют имманентный самой этой образности смысл.

Во-вторых, традиции изображения — это определенные дополнительно условные представления предметов и действующих лиц, благодаря которым смысл художественной образности оказывается далеко выходящим за рамки своей самодостаточной ценности, когда эта образность приобретает новое качество — начинает указывать не столько на саму себя, сколько на нечто иное, другую реальность, помимо той, которую она непосредственно изображает.

Этим вот наделением художественной образности дополнительной степенью условности традиции изображения и вплетаются в ткань созидания художественной символики. Как заметил Г. Хермерен, «существуют тра-

диции для художников изображать якоря различным образом (с крючками и без них, с распорками и без них и т. д.), а также традиции использовать якоря для того, чтобы заставить людей думать о таких идеях, как надежда или стойкость. Также могут существовать традиции для сочетания якоря с другими мотивами (дельфины, сердца, кресты). И наконец, могут быть традиции для художников в использовании определенных комбинаций мотивов (крест, якорь и сердце), для того, чтобы заставить зрителей думать об определенных теологических или религиозных идеях (вере, надежде и любви)»¹³.

Именно для того, чтобы представить невидимые глазу сущности, далеко выходящие за рамки непосредственно фиксируемых чувствами феноменов, в истории культуры и искусства были сформированы специфические правила изображения, благодаря которым они (эти сущности) могли обрести зримый образ.

Традиции изображения — это своеобразные ключи соединения или способы возгонки всевозможных значений и смыслов различных областей культуры (религии и философии, литературы и политики и т. д.), отразившихся в принципах формообразования искусства, благодаря которым, скажем, мы в изображенном на картине животном с ослепительно белым рогом, растущим из лба, узнаем единорога (безотносительно к тому, верим ли мы в его реальное существование или нет) и связываем его с определенными идеями — девственности, непорочности и моральной чистоты.

Характерная особенность любой символики, отмечает Лосев, состоит в указании «на неизвестные предметы путем какой-нибудь ясной и вполне известной конструкции»¹⁴.

Традиции изображения во втором аспекте своего бытия и есть эти «ясные и вполне известные конструкции», указывающие на непосредственно не вытекающие из представленной образности предметы.

Что это за конструкции? Во-первых, условная схематизация, направленная на подчеркивание существенных черт и отличительных признаков той или иной символизируемой идеи при минимальном использовании изобразительных средств и материала с целью фокусирования внимания на лежащих за пределами изображения областях. Так, скажем, идея человека может быть представлена как реалистически выполненным изображением, так и условным контуром в несколько штрихов.

Предельным выражением условной схематизации как символаобразующей конструкции является графическая абстракция¹⁵. Графические абстракции в своем происхождении более чем какие-либо другие проявления символического в искусстве связаны с мифологией, религией и магической практикой. Они — наиболее архаические и вместе с тем наиболее устойчивые структуры в системе символической образности, их истоки восходят к палеолиту. Наиболее распространенными графическими абстракциями являются: круг — символ целостности и гармонической законченности мира, вечности и бесконечности, а также единства психики человека во всех ее аспектах, включая взаимоотношения между ним и окружающей природой¹⁶; крест — символ божественного света, перекрестка, спасения и дерева жизни¹⁷; треугольник — символ мудрости, творческой мощи и энергии¹⁸; квадрат — символ упорядоченного хаоса и уравновешенного жизненного потока¹⁹.

Второй конструкцией представления художественной символической образности является конвенционализация: за тем или иным предметом неорганического мира, растением, животным, а также за тем или иным цветом закрепляется свойство служить выражением определенной идеи, духовной области или класса феноменов. В этом случае между символизируемым и символизирующим, между образом и идеей нет прямого внешнего соответствия, сходство усматривается по косвенным признакам, следующим из тех или иных концептуальных допущений.

Художник может использовать образы животных, растений или предметов окружающего мира для передачи совершенно различных идей, в зависимости от того, что он считает схожим между этими идеями и определенными качествами, приписываемыми животному, предмету или растению. В этой связи уместно вспомнить одно весьма показательное высказывание, принадлежащее Гуго Сен Викторскому: «Смысл вещей гораздо более множественен, чем даже слов. Лишь немногие слова имеют более чем два или три значения, любая же вещь может означать столько других вещей, сколько она имеет видимых и невидимых свойств, связывающих ее с другими вещами»²⁰.

Это ведет к тому, что предварительное знание закрепленных и транслируемых традицией изображения кодов или правил замещения определенных идей или классов

феноменов определенными образами (предметами или животными) служит неперменным и неукоснительным требованием как созидания, так и восприятия символической образности. При этом следует подчеркнуть, что если в схематическом изображении и графической абстракции указание на другие инородные образу перспективы усматривается непосредственно и оно, как правило, ясно любому воспринимающему произведение искусства (другой вопрос, понимает ли он смысл этого указания, или нет), то во втором случае конструирования символической образности указание на выходящую за пределы изображенного реальность не всегда четко прослеживается, часто без предварительного знания правил замещения оно почти полностью нивелируется. Отсюда и такое требование к предварительному знанию кодов.

Примерами конвенциональности как способа или средства конструирования символической образности могут служить многочисленные используемые как в европейской, так и восточной культуре случаи правил замещения: баран, виноградная лоза, лев — это символы Христа, обезьяна — символ глупости и лени, единорог — символ чистоты и непорочности, рыба — символ жизни и плодородия, кипарис — символ потенциальной целостности, гранат — символ объединения множества в единстве как выражение сущностного единства всего живого, белый цвет — символ жизни, а черный — смерти и т. д.

В заключение о конвенциональности как одном из способов конструирования символической образности следует добавить: конвенциональность эта особого рода, она не плод произвольного договора или соглашения, а выражение возникшей на основе жизненного опыта людей традиции сочетать те или иные предметы или цвета окружающей действительности с определенными идеями и представлениями. Так, скажем, образы ягненка, барана, льва или пеликана как символы Христа могли возникнуть только там, где эти животные распространены, а также где велика была их роль в развитии и жизни общества.

Третья конструкция представлена художественной символикой образности, состоит в наделении определенных образов, преимущественно изображений человека, особо значащими деталями (скажем, копьём, факелом, ножом, ключом, палицей, крыльями, нимбом, арфой и т. д.), позволяющими идентифицировать (отнести к определенному классу) данные изображения, а тем самым и наде-

лить их всей силой и потенциальной мощью идей, которые с этими идентифицированными образами связаны.

Идентифицированные образы, обретшие статус символических — это всегда значительные исторические или вымышленные личности, олицетворяющие фундаментальные повороты в культурной жизни человечества или существенные кристаллизации его духовных и физических напряжений. Таковыми являются образы Прометея с неперменным атрибутом огня (символ человеческой цивилизации), Моисея со скрижалями (символ мудрости и пророческой силы), Икара с крыльями (символ неумной устремленности человеческой души к познанию), Геракла с палицей или шкурой льва (символ мужества и всепобеждающей мощи), св. Варфоломея с ножом (символ мученичества и подвижничества), св. Георгия с копьём, пронзающим змия (символ благородства, чести и всепобеждающей истины) и т. д.

Наконец, четвертой конструкцией являются так называемые мотивы (темы). Мотивы — это определенные предметно-содержательные образования (единства), представляющие образ того или иного объекта одновременно с изображением действия, которое с ним совершается или он совершает. Мотивы — это определенные выражения тех или иных социальных и духовно-психологических напряжений или коллизий, имеющих место в человеческом обществе. Мотивы — это некие клише, или матрицы, для воспроизведения определенных «кругов» смысла и непосредственно с ним связанных эмоциональных состояний. Практически объектом изображения предметно-содержательных единств, называемых мотивами (темами), могут быть любые наделенные известной степенью метафоричности явления окружающего мира, культурной и социальной жизни (например, охота, бродячие музыканты, бой быков, вид из окна, домашние туфли, деревенские башмаки, город, мельница, фабрика, железная дорога, руины, цирк, мыльные пузыри и т. д.). Однако статус символических конструкций они обретают лишь в случае, когда предстают в качестве наиболее значительных, существенных и определяющих моментов человеческой истории в целом или отдельных ее периодов. Так, например, общечеловеческим символическим смыслом наделяется мотив Давида и Голиафа как выражение идеи гражданственности и мужества, борьбы и свободы; в христианском искусстве мотивы распятия и успения как выражение сокровенных идей христианского мирозерца-

ния; в западноевропейском искусстве XIX в.— мотив ко-
раблекрушения как выражение гибели вольнолюбивых
надежд в условиях социально-политического развития
Европы той поры, в искусстве XIX—XX вв.— мотив
беглецов и странствования как выражение эпохальной
идеи, связанной с глубоким конфликтом между творче-
ской личностью и обществом и последствиями этого
антагонизма.

Как же транслируются традиции изображения или
каким образом художник усваивает специфическую меру
условности художественной символики? Различными пу-
тями, наиважнейшими среди которых, помимо приобще-
ния к общему культурному фону (социально-историче-
ским, религиозно-философским, литературным идеям), бу-
дут два следующих. Во-первых, детальное знакомство с
предшествующим изобразительным рядом. Как справед-
ливо отмечает Э. Гомбрих: «Прочсть образ, созданный
художником, значит привести в действие нашу память и
наш опыт об окружающем видимом мире и проверить
верность этого образа посредством „контрольного отобра-
жения“. Для прочтения видимого мира в терминах иску-
ства мы вынуждены поступать наоборот. Нам следует
мобилизовать наши воспоминания, опыт и сверить прое-
цируемый мотив (в этом случае также путем последова-
тельных попыток, воспоминаний и опыта) в рамках
определенного взгляда»²¹. Словом, художественное сим-
волическое отображение действительности делается воз-
можным благодаря существованию других произведений,
тех принципов норм, средств и методов, которые в них
усилиями других творцов были кристаллизованы.

Во-вторых, знакомство со всевозможными изданиями,
играющими роль своеобразных словарей для художников,
графиков и скульпторов. Наибольшее распространение
такие издания получили в эпоху Ренессанса и Новое
время, когда символично-аллегорический способ осмысле-
ния окружающей действительности принял в искусстве
наиболее пышные формы. К таким изданиям можно от-
нести работы А. Алчати²², Р. Валериано²³, Ч. Рипы²⁴
и их последователей, чьи работы для многих поколений
художников, как, впрочем, и всех образованных предста-
вителей общества, стали своеобразными учебниками по
применению и пониманию символов.

Заканчивая разговор о специфике традиций изображе-
ния в аспекте бытия символических форм, нельзя не
сказать об основном ее регулируемом принципе. Этим

принципом является художественный контекст— совокупное смысловое целое художественного произведения, благодаря которому потенциальная неисчерпаемость значений символической образности обретает свое конкретное воплощение. Ведь взятый абстрактно вне реальной связи со своим окружением символ может означать не только схожие, но и разнокачественные, более того, порой совершенно противоположные сущности.

Приведем два примера. Прежде всего рассмотрим две картины XVII в. На первой изображена молодая цветущая женщина с розой в руке, на второй — меланхоличный престарелый мужчина, созерцающий розу. Встает вопрос: означает ли роза в том или другом случае одно и то же?

Воспользовавшись справочником символов и аллегорий, мы обнаруживаем различные значения образа розы: *Affabilià* — доброту; *Amicitia* — дружбу; *Inclinatione* — склонность; *Fugacità* — быструю изменчивость; *Venustà* — красоту; *Vita breve* — быстротечность жизни²⁵. В зависимости от сопутствующих элементов художественного контекста цветок становится выражением различных вещей: в одном случае — он символ красоты, любви и взаимности, в другом — изменчивости и быстротечности жизни.

Другой пример — символическое использование цвета. В различном контексте одни и те же цвета приобретают нередко прямо противоположные смыслы. Так, на одной картине синий цвет — символ неба, радости и чистоты, он мягок, спокоен и нежно-прозрачен, на другой же он — символ печали, тоски, даже ада, холодно колюч, неприятен и пугающе бездонен. А если к этому прибавить всевозможные оттенки синевы, да к тому же взаимодействие с сопутствующими цветами, то степень эмоционального воздействия и разница в ассоциациях в каждом случае также будут весьма и весьма различными²⁶.

В ряде случаев одним из немаловажных составляющих контекст элементов является месторасположение того или иного изображения в общем ряду изображений. Данное обстоятельство прежде всего относится к обширным мозаическим и фресковым росписям храмов, сводов дворцов и галерей. Здесь именно через осмысление соседствующих с данным изображением (символом) других изображений (символов) выявляется как его подлинное художественное единство, так и символическая глубина. Прекрасным примером этого может послужить знамени-

тый фресковый цикл Рафаэля в Станца делла Сеньятура.

Известная символическая композиция «Сдирание кожи с Марсия» предстает во всей своей смысловой глубине лишь через соотнесение с соседствующими ей изображениями. Сдирание кожи означает агонию, экстаз души, воспаряющей к божественному. Для того чтобы удостоиться лаврового венка Аполлона, поэт должен пройти через агонию Марсия. Поскольку фреска Рафаэля «Сдирание кожи с Марсия» расположена в углу между «Парнасом» и «Диспутом», на которых и в том и в другом случае фигурирует Данте — в «Диспуте» вместе со св. Фомой и св. Бонавентурой, а в «Парнасе» — в компании Гомера и Вергилия, а также поскольку во всем цикле Станцы Данте единственный персонаж, появляющийся дважды, причем в углу вместе с Теологией и Поэзией, постольку уместно заключить, что эта фреска не что иное, как синтез теологии и поэзии, пример Поэтической Теологии, представляющей мистерию язычников, которой Данте открыл первую песнь «Рая»²⁷.

Одним из центральных вопросов процесса взаимоотношения символического выражения и художественной культурной традиции является вопрос о закономерностях этого процесса.

Что же это за закономерности? Рассмотрим наиболее общие и типичные из них.

Реинтеграция. Реинтеграция представляет собой процесс, в котором один и тот же символ на протяжении определенного отрезка времени (будь то в рамках одной культуры, скажем средневековья, или нескольких, скажем античности и современности) появляется почти в неизменном виде.

Реинтеграция, если речь идет об одном и том же типе культуры, — это естественный и характерный процесс. Один и тот же символ, питаемый одной и той же идеей, постоянно возникает во все новых и новых символических комплексах, сохраняя в неизменном виде как свою содержательную суть, так и форму своего выражения. Так, возникшие в средневековье многочисленные изображения Христа в виде агнца, пеликана, льва, виноградной лозы или якоря фактически неизменны. Они, претерпевая лишь самые незначительные изменения, постоянно возникают (реинтегрируются) во все новых и новых символических контекстах.

Реинтеграция, если она связана с разрывом культур или переходом от одной культуры к другой (при соот-

ветствующих существенных изменениях в стилях мышления и образах мира), — процесс весьма ограниченный, локальный и, как правило, искусственный. Искусственность эта обусловлена тем, что изменившийся образ мира сознательно «выводится за скобки», от него предельно абстрагируются, стараются не принимать в расчет с целью сохранения максимальной «чистоты языка», породившего когда-то данный символ. К таким искусственным формам символического выражения можно отнести, к примеру, стремления русского символизма в лице В. Иванова возродить символику античной классики в ее первоначальной чистоте и законченности.

Второй и наиболее существенной тенденцией, или закономерностью, развития символов в процессе культурно-художественной традиции является реинтерпретация — наделение того или иного символического образа в ходе его исторического функционирования новым содержанием, обусловленным новым образом мира или новыми, не свойственными ему ранее идеями.

Реинтерпретация реализуется различными путями, наиболее характерные из которых — ассимиляция и контраст. Ассимиляция — это органическое вплетение прежних символических форм в новую образную систему, наделение этих форм не свойственным им по происхождению содержанием. Наглядным примером реинтерпретации может послужить рассмотренный нами в начале данной главы процесс наделения архаических символов креста, мирового дерева и микрокосма новым содержанием в ходе смены различных образов мира. Другой не менее характерный пример реинтерпретации — использование христианством для изображения своих идей античных мотивов: Аполлона Бельведерского для изображения Христа; Геракла, несущего эриманфского вепря царю Эврисфею, для аллегории спасения; Геракла, тащущего Цербера из преисподней, для представления Спасителя, выводящего Адама из ада²⁸; Атласа для изображения Евангелистов²⁹; Венеры или Федры для создания образов Девы Марии и т. д.

О процессе ассимиляции древних языческих символов христианством в богословской литературе мы находим следующие слова. «Символ корабля, — пишет Л. Успенский, — в далекой древности означал путешествие души в потусторонний мир, а ко времени появления христианства стал просто символом благополучного житейского пути, символом благоденствия»³⁰. Позднее «корабль

стал символом церкви, плывущей по волнам житейского моря, а также символом души, ведомой церковью»³¹. «Одним из наиболее распространенных символов первых веков христианства была рыба. Символ этот был также позаимствован. Принятию его христианами, конечно, способствовало то, что рыба играет большую роль в евангельских повествованиях»³².

Реинтерпретация по контрасту означает преднамеренное противопоставление новых символов старым. Так, к примеру, в искусстве средневековья Рождество Христова как одна из наиболее значительных символических сцен христианского мирозерцания изображалась на фоне античных саркофагов и руин. Тем самым подчеркивалась символическая значимость новых образов по отношению к старым символическим формам.

Немаловажным моментом в ходе реинтерпретации старых символов в рамках одной и той же культуры является то, как эта культура на данном этапе своего исторического развития относится к прошлому. Так, например, на протяжении своего развития христианская культура далеко не однозначно относилась к своему прошлому — языческой древности: в начале христианской эры языческие персонажи трактовались как злые духи и силы, потом все чаще и чаще — в моралистических и аллегорических аспектах, а затем прямо стали отождествляться с христианской верой, начали рассматриваться как своеобразные предтечи основных христианских идей и персонажей. В этой связи неудивительно, что в рамках христианской культуры возникала огромная масса литературы, трактующей под соответствующим углом зрения классическое наследие. Прежде всего, как отмечает Э. Панофский, возникли всевозможные энциклопедии, комментарии на классические и позднеантичные темы, специальные трактаты по мифологии. В результате средневековые художники, черпавшие свои представления о прошлом именно из этих книг, не могли не воплощать языческие персонажи в зримые образы в манере, совершенно отличной как от подлинно классической традиции, так и от предшествующей ортодоксально-христианской в зависимости от того, каким комментарием или трактатом они пользовались³³.

Третьей и весьма симптоматичной тенденцией развития символов в процессе функционирования культурно-художественной традиции является то, что Панофский назвал псевдоморфозой³⁴. Псевдоморфоза — это такая

«реставрация» старины, символов прошлого, когда вновь оживающая архаическая или классическая традиция естественно-органично, более того, автоматически сливается с традиционными наслоениями последующих эпох. Псевдоморфоза — это такой символический образ, который при всей его, казалось бы, «классической» внешности, наделен такими атрибутами и такими значениями, которые полностью отсутствуют в его древних прототипах. Следы его историко-культурных трансформаций отчетливо выступают на его древнем лице, накладывая неизгладимый отпечаток на его смысловую суть.

Для иллюстрации процесса псевдоморфозы воспользуемся одним из приводимых Панофским примеров — идущим из глубин архаической древности символическим образом Времени.

Современные символические изображения «Папаши Времени», как правило, представляют его в виде старого, болезненного человека, держащего в руках косу или серп. В периоды Ренессанса и барокко Время представлялось в виде обнаженной крылатой фигуры, помимо серпа или косы имеющей целый ряд дополнительных атрибутов, например песочные часы, дракон, хватяющий собственный хвост, и знаки зодиака. Иногда Время рисовалось старцем на костылях.

В архаической древности были два главных типа образов и идей времени. С одной стороны, существовали изображения Времени как Kairos'a, т. е. как быстротечного, решающего момента, который означал поворотную точку в человеческом существовании или в развитии космоса. Эта идея Времени изображалась фигурой Случая, которая представляла собой обнаженного молодого мужчину, находящегося в движении. Главным атрибутом изображения Времени как Kairos'a были крылья, расположенные на плечах и пятках, и пара весов, обычно балансирующих на кончике ножа. С другой стороны, в античности существовали и другие изображения времени, связанные с противоположной Kairos'у идеей, восходящей к пришедшему из Ирана представлению времени в качестве Айона, т. е. божественного принципа вечного и неисчерпаемого созидания. Эти представления были связаны с культом Митры и изображались мрачной крылатой фигурой с львиной головой и львиными когтями, плотно обвитой огромной змеей. Нередко эти изображения представлялись орфическим божеством (обычно в образе Пана). В последнем случае Время представало красивым

молодым человеком, окруженным знаками зодиака и наделенным многочисленными атрибутами космической силы, в частности обвивающей тело змеей.

Ни на одном из всех перечисленных древних изображений не найти песочных часов, серпа или косы, костыля или каких-либо признаков преклонного возраста Времени. Древние образы Времени характеризуются либо символами рискованного равновесия и быстротечности, либо символами космической силы и бесконечного плодородия, но ни в коем случае не символами увядания и разрушения. Встает вопрос, как же появились столь характерные для современного образа Времени атрибуты?

Ответ на этот вопрос заключается в том, что греческое выражение, обозначающее время, — Хронос (Chronos), очень схоже с именем Кронос (Kronos — римского Сатурна) — наиболее старого и наиболее грозного из богов. Покровитель сельского хозяйства, он, как правило, носит серп. Как первый среди богов римского пантеона, он был предельно стар, а затем, когда античные боги стали отождествляться с планетами, Сатурн начал ассоциироваться с наиболее медленной из них. Когда же религиозное почитание пошло на убыль и в конце концов сменилось философскими спекуляциями, случайная схожесть между словами Хронос и Кронос стала использоваться в качестве доказательства их действительной тождественности. Согласно Плутарху, наиболее раннему из писателей, отметивших это родство, Кронос означает время точно так же, как Гера — воздух, а Гефест — огонь. Неоплатоники это родство выразили скорее на метафизический, нежели физический лад. Так, они интерпретировали Кроноса — отца богов и людей, в качестве Нуса, Космического Ума, и тем самым с легкостью соединяли эту идею с Хроносом — «отцом всех вещей», «мудрым старым создателем», как его нередко называли. Ученые мужи IV—V вв. н. э. стали наделять Кроноса-Хроноса новыми атрибутами. Они реинтерпретировали оригинальные черты этого образа как символа Времени. Так, его серп, традиционно используемый как сельскохозяйственное орудие или как инструмент кастрации, стал интерпретироваться как символ Времени, которое, подобно серпу, скашивает все живое, мифологическая же история о том, что он пожирал своих собственных детей, подвела к тому, что Время стало рассматриваться как начало, пожирающее свои собственные создания.

Вместе с тем в античных изображениях Времени мы еще не обнаружим столь свойственных ему атрибутов — крыльев, посоха, костылей. Их появление связано с традицией средневековья. Образ Времени в средневековье своими атрибутами отождествляется с планетой Сатурн, так как правитель планет Сатурн наделяется чрезвычайно дурным характером. Он рассматривается как наиболее холодная, бесстрастная и медленная из планет, а тем самым ассоциируется со старостью, бедностью и смертью.

Астрология, отчасти происходящая от арабских источников, никогда не прекращала подчеркивать отрицательные качества влияния Сатурна. В результате этого Сатурн в большинстве случаев изображается как угрюмый, болезненный старик. Присущие ему атрибуты серп и коса все чаще и чаще начинают заменяться мотыгой и лопатой, которые затем преобразовываются в посох или костыль, указывающие на старческий возраст и дряхлость своего владельца. В итоге Сатурн начинает изображаться калекой с деревянной ногой.

Образ Времени претерпевает еще одно изменение в процессе смены эпох, когда прежний средневековый образ мира начинает уступать место новому — ренессансному. Большую роль в процессе наделения Времени привычными атрибутами сыграло получившее весьма широкое распространение в раннем Возрождении сочинение Петрарки «Триумфы». В этом произведении Целомудрие торжествует над Любовью, Смерть — над Целомудрием, Слава — над Смертью, Время — над Славою и побеждается Вечностью. Нужно заметить, что поэт в своем сочинении не дал морфологического описания Времени, вследствие этого художники были вполне свободными в своих фантазиях. В средние века в иллюстрациях Время изображалось как трехглавое существо, своими ликами обращенное в три стороны — в прошлое, настоящее и будущее; а также с четырьмя крыльями, каждое из которых призвано было указывать на время года, в то время как отдельные перья — на месяцы. Однако образы такого свойства не соответствовали выражению сущности могущественного и неумолимого разрушителя, каким Время было представлено Петраркой. При этом нужно заметить, что Время у поэта понималось не как некий абстрактный философский принцип, а как вполне конкретная неумолимая сила. Итогом было то, что в возрожденческих иллюстрациях мы обнаруживаем своеобразный синтез этих безобидных персонификаций Времени со зловецим

образом Сатурна. От первых были взяты крылья, от второго — мрачная, дряхлая внешность и, наконец, такие лишь Сатурну свойственные атрибуты, как коса и «пожирательный мотив». Этот новый образ, символизирующий время, начинает наделяться и песочными часами (которые появляются именно в этом цикле иллюстраций), а порой и знаком зодиака или драконом, хватающим свой собственный хвост.

В результате всех этих трансформаций и сложился образ, символизирующий Время в том виде, в каком мы его сейчас знаем. Этот образ наполовину классический и наполовину средневековый, наполовину западный и наполовину восточный, выражает как абстрактную грандиозность философского принципа, так и злобную прозорливость разрушительного демона.

Заканчивая разговор о культурно-художественной традиции, нельзя не упомянуть о двух основных направлениях ее развития. Так, первым основным направлением развития эволюции символических выражений в процессе функционирования культурно-художественной традиции является сфера религии, а также связанные непосредственно с нею на протяжении всего мифологизированного этапа развития человеческой культуры сферы философии и искусства. В данном направлении развития символа в качестве одного из определяющих факторов всегда выступала вера в реальность символизируемых сверхъестественных объектов. Первое направление развития символических выражений — это, как заметил Б. А. Рыбаков, «верхушечная жреческая система, нередко искусственно сплетенная из разных культов»³⁵.

Данное направление развития символических форм служило выражением господствующих в тот или иной период развития культуры представлений и идей, выражающих определяющий для данного периода человеческой истории стиль мышления. Генератором этих идей и представлений были господствующие (в духовном отношении) в обществе классы и слои, прежде всего каста жрецов, священнослужителей, богословов и философов. Рассмотренные нами основные идеи тех или иных этапов развития человеческой культуры и связанные с ними символы главным образом относились к данному направлению развития символической образности, которое отличается одной весьма характерной особенностью — достаточно активной (в зависимости от смены определяющих идей) сменой символических форм, а также все но-

выми и новыми переосмыслениями, реинтерпретацией предшествующих.

Наряду с этой «верхушечной жреческой системой» символов всегда существовало и другое направление их развития — так называемая «глубинная» религия³⁶, или народная культура. Как заметил по этому поводу М. М. Бахтин: «Народная культура всегда, на всех этапах своего развития, противостояла официальной культуре господствующих классов и вырабатывала свою собственную точку зрения на мир и особые формы его образного отражения»³⁷.

Данное направление развития символических форм можно назвать традиционной народной символикой, восходящей (как, собственно, и первое направление эволюции символических форм) к древнейшим периодам развития человеческой культуры — к верхнему палеолиту, мезолиту и неолиту. Первое направление развития символов можно назвать надстроечным по отношению к образам «буквальной мифологии», а второе — ее непосредственным, можно сказать, органическим продолжением.

Традиционная народная символика — наиболее консервативная, инертная и аморфная форма проявления культурных символов. Сложившаяся в глубинах первобытного мифа и выражающая собой линию развития первичных форм сознания, идущую от каменного века до современности³⁸, она представляет собой целую систему устойчивых (практически сохранивших черты своей первоначальной структуры) народно-коллективных представлений о самых различных сторонах жизни — о труде, об отношениях между членами коллектива, о связях человека с природой и т.д. Одна из отличительных черт традиционной народной символики (как и всей народной культуры) заключается в том, что она носит «подспудный» характер по отношению к господствующим в обществе представлениям и идеям. В культуре возникших вслед за архаической древностью классовых обществ традиционная народная символика (воспользуемся высказыванием А. Я. Гуревича относительно мифопоэтической фольклорной традиции) «переходит на положение гонимой и оттесняется на периферию духовной жизни»³⁹, обнаруживает свое выражение в суевериях, фольклоре и различных видах народного искусства и творчества.

Периферийность традиционной народной символики по отношению к основным формам символического выра-

жения, исходящим из господствующего образа мира того или иного периода развития культурной истории, имеет одно отличительное свойство — постепенное затухание выражаемого смысла. Как заметил по этому поводу Б. А. Рыбаков: «Очень трудно уловить тот исторический момент, когда исчезает содержание того или иного символа и когда начинается бессознательная традиция, сохранение одной внешней формы без знания смысла изображенного»⁴⁰.

Традиционная народная символика, приобретшая черты бессознательного воспроизведения возникших десятилетиями тысячелетий тому назад символических форм, отчетливо прослеживается в современном народном искусстве. Так, анализируя «глубинную» религию славян, Рыбаков выделяет три характерные для современного народного искусства символические формы: ромбический орнамент (идущий из верхнего палеолита), изображение небесных оленей и лосих (из мезолита) и идеограмму засеянной пашни — четырех квадратов с точками внутри (из неолита)⁴¹.

Каковы же ныне утраченные смыслы, к примеру, первой из этих символических форм — ромбического орнамента? А ведь этот орнамент повсеместно распространен на тканях, вышивках, резном дереве, плетении и других видах современного народного искусства. Более того, этот орнамент встречается и воспроизводится практически у всех народов мира. Вопрос об утраченном ныне символическом смысле ромбического орнамента можно поставить и так: в чем причина, почему именно ромб (а, скажем, не квадрат, который также встречается в народной орнаментике и изображение которого куда легче и проще) с таким неуклонным упорством из тысячелетия в тысячелетие воспроизводился многими и многими народами, а также составлял основу многочисленных символов плодородия?

Ответ может показаться неожиданным. Ромб является обобщенным символом мамонта, а благодаря этому и удаче, и блага, и успешной охоты, и сытости, и плодovitости. Ведь именно мамонт в те отдаленные времена, когда зародился этот символ, служил для человека главным источником благоденствия. Появившись в позднепалеолитическом искусстве как сознательное воспроизведение рисунка мамонтовой кости, ромб стал обобщенным символом мамонта и в этом качестве, выступая выражением идеи земного благоденствия, явился порожд-

дающим началом для многих возникших в ходе дальнейшего развития человеческой культуры символов плодородия. Ромбический орнамент, как заключает Рыбаков, у всех народов Старого Света дожил до этнографической современности, свидетельствуя об очень значительной (хотя в ряде случаев уже бессознательной) глубине памяти в народном искусстве ⁴².

Традиционная народная символика, помимо народного искусства, нашла свое отражение во всевозможных календарных обрядах и праздниках. Как отмечают некоторые исследователи, именно в них отразился «самый глубокий пласт символического творчества масс» ⁴³. Однако и здесь наблюдается все тот же процесс постепенного затухания, а порой и полного забвения смысла идущих из глубин языческой древности символов. Это забвение содержательной стороны символических форм применительно к календарным обрядам и праздникам имело то следствие, что последние в итоге выродились в чисто увеселительные гуляния, народные развлечения или детские праздники.

Результатом постепенного затухания и забвения смыслов древних магико-ритуальных языческих символов является то, что они нередко являются своеобразной основой современной обрядности и возникающей из нее новой традиции. Так, если когда-то в далекие времена культурной истории человечества многие теперь бессознательно воспроизводимые народной традицией символы и связанные с ними обычаи и обряды выражали, с одной стороны, стремление древнего человека каким-то образом компенсировать свое бессилие перед природными силами, а с другой — были порождены трудовой деятельностью и служили воплощением познанных закономерностей и ритмов природы, то теперь в силу утраты прежнего магико-религиозного значения они предстали лишь в последнем общественно-бытовом качестве, а точнее, в новом его переосмыслении.

Характеризуя этот процесс отделения некогда находящегося в неразрывном единстве магико-религиозного и общественно-трудового начала в мифологическом символе, И. В. Суханов замечает: «То, что имело в этой обрядности религиозно-политические функции, было отброшено, то, что выражало земные переживания и мысли, стало развиваться независимо от всякой религии по линии народного искусства. Это был, по сути дела, процесс взаимного отделения, обособления искусства и религии,

превращения этих форм духовной деятельности в самостоятельные»⁴⁴.

Отмеченная И. В. Сухановым тенденция вполне применима и к календарной обрядовой символике дохристианского происхождения. Эта принципиально новая социально-бытовая роль древних символов и атрибутов может быть проиллюстрирована на многочисленных примерах. Приведем лишь один из них. Так, одним из немаловажных символов нашей жизни является зажжение вечного огня у могил погибших воинов или в особых местах, где захоронен прах безымянного героя, отдавшего жизнь за свободу и счастье своей Отчизны — Неизвестного солдата. Это вполне современное и широко распространенное действие своими корнями уходит в глубь древних обычаев, связанных с религиозно-символическим почитанием очистительной силы огня, т. е. с отношением к нему как к чему-то сверхъестественному, особым образом влияющему на жизнь человека. Возжигание огней (преимущественно костров) на возвышенностях существовало буквально у всех народов. С огнем связывались тепло, благоденствие, жизнь. В своей основе поклонение огню, в свою очередь, восходило к солярному культу. Солнце — это огонь небесный, костер — огонь земной. Огонь не только давал силу и тепло человеку, но и выполнял магическую роль — он предохранял человека, его жилье и близких от всякой нечистой силы, злых чар, словом, от всего дурного. Помимо всего прочего, огонь должен был содействовать наиболее благоприятным условиям сева, помогать побороть болезни и способствовать спокойному отходу в мир иной (недаром у постели тяжело больного, умирающего человека или покойника зажигали свечи), кроме того, огонь являлся и символом для благословения — им освящали новобрачных, его зажигали во время родов и т. д.

Глава 6. Символ и культура: диалектика отношений

Одной из отличительных особенностей культуры является ее неприродная, антинатуралистическая сущность. Культура — это не природный объект, данный нам в процессе внешнего наблюдения и созерцания, а такой предмет, который целиком зависит от человека, сущностно срощен с

ним. Словом, культура представляет собой «искусственное» образование. Эта «искусственность», т. е. непосредственная сращенность с человеком, означает то, что если и природа, и какие-либо ее элементы входят в ткань культуры, то в весьма преобразованном виде, а именно в аспекте своего отношения к человеческому бытию. Основной, так сказать генеральной, тенденцией развития культуры в результате становится идея максимально гармоничных взаимоотношений природы и человека.

Другая отличительная особенность культуры состоит в том, что она является выражением не просто некоего абстрактного бытия человека, а непременно его социального бытия, т. е. бытия общественного. Это означает, что субъектом культуры является не отдельный человек, а вся совокупность индивидов, объединенных между собой определенной исторической и социальной общностью. Порождающим началом культуры, ее творцом и субъектом является общественный человек — человек, взятый во всей совокупности своих социальных связей и отношений. Культура есть не что иное, как социально оформленная действительность.

Третьей отличительной особенностью культуры является то, что она представляет собой и процесс, и результат чувственно-предметной деятельности социального человека (человечества).

Так, вся окружающая человека действительность представляет собой не столько продукт природы, сколько его культурной деятельности. К примеру, такие, казалось бы, самые что ни на есть естественные с обыденной точки зрения предметы, как фрукты, овощи, столы, стулья и т. д. и т. п., заключают в себе обширный итог социокультурной деятельности — все они выращены, собраны, сделаны, проданы и куплены, т. е. все они являются известным продуктом общественных отношений, служат для социокультурного опосредования восприятия и играют в нем существенную роль.

Итак, культуру можно определить как интегративный образ человеческой жизнедеятельности, как результат общественно-исторического опыта человека, направленного на изменение, превращение и преобразование окружающего мира. Деятельность — это динамический аспект культуры, ее «субъективная субстанциональность» (Гегель), культура же — это предметное выражение деятельности социального бытия человека.

Четвертой отличительной характеристикой культуры

является то, что можно было бы назвать ее центром, ядром, вокруг которого она движется и посредством которого живет, «обретает плоть». Таким центром, ядром культуры служат понятия ценности и смысла. Как в свое время заметил М. М. Бахтин, человеческое бытие всегда существует в особых измерениях — «в категориях еще-не-бытия, в категориях цели и смысла»¹. Именно категории ценности и смысла по существу и являются той необходимой предпосылкой, которая определяет внутреннюю сущностную основу человеческого бытия как порождающего фактора культуры.

Что же такое ценность? Ценность можно определить как специфическое, выходящее за рамки своего природного бытия значение предмета, как социально-практическую его значимость. Иными словами, ценность — это человеческая сущность вещи, т. е. общественные отношения, воплощенные в предмете.

Основополагающим фактором ценности как человеческой сущности вещи является то, что она выступает как воплощенное выражение, как правило, предельных или целевых ориентаций человека в мире, как фиксированный критерий социально признанного, обозначающий одно истинным, другое ложным, одно красивым, другое безобразным, одно справедливым, другое несправедливым, одно гармоничным, другое разрушительным и т. д.

Культура, взятая в аспекте своего ядра, представляет собой сложную системную иерархию ценностей. Любой элемент человеческой культуры может быть рассмотрен как ценность: ценностны природа, предметы, орудия, инструменты, сам человек, его слова, действия, отношения и т. д. Вместе с тем все элементы культуры как ценности находятся в определенном соотношении в зависимости от того, воплощением какой ценности они являются. Так, наиболее значимыми ценностями человеческой культуры — ценностями, венчающими культурную иерархию — будут представления об истине, добре и красоте.

Система наиболее значимых ценностей культуры представляет собой идеалы. Идеалы культуры — это, с одной стороны, квинтэссенция духовных ценностей общества, а с другой — источник целеполагания человека. Представляя собой динамическое по структуре и содержанию духовное образование, идеалы — одновременно и продукт определенных историко-культурных обстоятельств, и нормативные представления, устремленные в будущее.

Ценности, служа воплощением целенаправленной деятельности человека, а также предельных — идеальных — ориентаций человека в мире, так или иначе устремленных к своей вершине — истине, добру и красоте, в результате выступают, с одной стороны, в качестве своеобразного регулятора и координатора поведения человека, его жизненной активности, в каких бы формах она не осуществлялась, а с другой — определяющей силой формирования структуры человеческой личности. В итоге ценность предстает как всеобщий общественный эталон и критерий деятельности человека, а также фундамент его духовного мира.

Сопричастным понятию «ценность» в объяснении культуры является понятие «смысл». Что такое смысл? Смысл — это духовная направленность бытия человека в сторону реализации его культурно-исторических ценностей. Смысл — это специфическая форма выражения деятельности человека в соответствии с теми или иными ценностями и идеалами. основополагающей характеристикой смысла, равно как и ценности, является его непосредственно человеческая природа, его общественная сущность. Смысл вещи — это сугубо человеческое качество.

Аналогично системной иерархии ценностей культура представляет собой и системную иерархию смыслов. Вся культура — это соподчиненная система смысловых отношений всевозможных созданных человеком образований. Венчают эту системную иерархию культурных смыслов идеи. Квинтэссенцией идей культуры являются те или иные образы или картины мира.

Как можно таким образом определить культуру? Как мир человеческих ценностей и смыслов, возникающих в процессе целенаправленной чувственно-предметной деятельности человека. Ценность и смысл — это два лика одной и той же сущности — социокультурного бытия человека. Так, разве можно понять смысл того или иного события, вещи или текста вне определенной системы ценностей, ведь они имеют смысл лишь как некая позиция по отношению к различным ценностям: добро — зло, истина — ложь, прекрасное — безобразное, полезное — вредное и т. д.

Пятой отличительной характеристикой культуры как мира человеческих смыслов, возникающих на основе определенных нормативно-ценностных систем общественной практики, является то, что она, подобно Вселенной, космосу, безгранична. Конечно, здесь, как заметил М. М. Бах-

тин, речь идет не о пространственной широте, «но о смысловых глубинах, которые так же бездонны, как и глубины материи»².

Каждая вещь, каждый предмет культуры, каким на первый взгляд он ни казался бы малозначительным — это «выразительное и говорящее бытие», наполненное смыслом, своим отношением к деятельности человека, его целям, чаяниям, усилиям, энергиям, ценностям. Так, рассматривая насыщенность смыслов любых феноменов культуры, начиная с высших форм — произведений культуры и кончая самыми что ни на есть обыденными вещами — строительными материалами, М. М. Бахтин пишет: «Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры (преимущественно карнаваль-ных), слагавшихся тысячелетиями, в театральнo-зрелищных жанрах (мистерийных, фарсовых и др.), в сюжетах, уходящих своими корнями в доисторическую древность, наконец, в формах мышления. Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают»³.

Что же характеризует мир культуры? «Универсализм смысла, его всемирность и всевременность»⁴. Только что перечисленные качества смысла означают его бесконечность, постоянную возможность обретения любыми явлениями и феноменами культуры новых ранее не раскрытых или не осознаваемых смысловых возможностей. Так, к примеру, ни сам Шекспир, ни его современники не знали того великого Шекспира, каким мы его знаем теперь. За счет чего же вырос Шекспир? Конечно же за счет тех смысловых глубин, которые содержались в его произведениях. Однако, чтобы эти смысловые глубины раскрылись, потребовалось время — время культуры, в котором ценности и смыслы новых и новых поколений людей, соприкоснувшись, вступив в диалог с прежними, современными Шекспиру, наделили бы их тем величием, грандиозностью и неисчерпаемой глубиной, какими мы их представляем теперь. Культурный смысл, пишет М. М. Бахтин, «потен-

циально бесконечен, но актуализироваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего. Каждый раз он должен соприкоснуться с другим смыслом, чтобы раскрыть новые моменты своей бесконечности (как и слово раскрывает свои значения только в контексте). Актуальный смысл принадлежит не одному (одинокому) смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам. Не может быть „смысла в себе“ — он существует только для другого смысла, т. е. существует вместе с ним. Не может быть единого (одного) смысла. Поэтому не может быть ни первого, ни последнего смысла, он всегда между смыслами, звено в смысловой цепи, которая только одна в своем целом может быть реальной. В исторической жизни эта цепь растет бесконечно, и поэтому каждое отдельное звено ее снова и снова обновляется, как бы рождается заново»⁵.

Шестой отличительной характеристикой культуры является ее знаковый характер, т. е. связанность ценностно-смысловых структур с языком.

Обоснования особого, сущностного, значения знаково-языковых средств для определения культуры обрели наиболее выраженную форму в семиотике. Так, Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский пишут: «Все многообразие ограничений культуры от не-культуры, по сути дела, сводится к одному: на фоне не-культуры культура выступает как *знаковая система*. В частности, будем ли мы говорить о таких признаках культуры, как „сделанность“ (в антитезе „природности“), „условность“ (в антитезе „естественности“ и „безусловности“), способность конденсировать человеческий опыт (в отличие от природной первозданности) — во всех случаях мы имеем дело с разными аспектами знаковой сущности культуры»⁶.

Неразрывная, сущностная связь ценностно-смыслового ядра культуры с областью языка непосредственно подводит к центральной проблеме наших рассуждений — символу. Во всем многообразии знаково-языковых средств культуры символ занимает особое место. Он, по существу, своим силовым полем охватывает все культурные феномены и элементы. Являясь «чувственно-сверхчувственным» образованием, диалектически воплотившим в себе единичное и всеобщее, конечное и бесконечное, конкретное и абстрактное, материальное и идеальное, символ явился наиболее законченной и универсальной формой

выражения человеческого смысла и человеческих отношений.

Универсализм, так сказать «эталонность», символической формы для объяснения и постижения любых предметных образований культуры прекрасно выразил А. Ф. Лосев в следующих словах: «Всякая вещь, имеющая хождение в человеческом обществе... 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 государственного учреждения. Словом, нет такой вещи, которая не была бы сгустком человеческих отношений, т. е. другими словами, тем или иным символом этих отношений»⁷.

Одним из факторов, определяющим центральное, основополагающее место символа в системе культуры, является его особое положение в познавательной способности человека. Это связано с тем, что символ представляет собой изначальную и всеобщую сторону познания, сложившуюся естественноисторическим путем для образного представления в сознании человека абстрактных идей тех или иных классов предметов, их свойств и отношений. «Даже самая примитивная и элементарная вещь, не говоря уж об ее научном представлении,— говорит по этому поводу А. Ф. Лосев,— возможна только при наличии символических функций нашего сознания, без которых вся эмпирическая деятельность распадается на бесконечное множество дискретных и потому в смысловом отношении не связанных между собой вещей»⁸.

Символ представляет собой выражение сущности познавательного образа как результата обобщающей деятельности отражения, как формы обозначения окружающего нас мира. «Символизация — это существенная сторона, функция процесса познавательного отражения, которая возникает и оформляется в рамках преобразования материального в идеальные образы и обратного превращения абстрактно-понятийных образов, а также чувств и

эмоций людей в чувственно воспринимаемую материально-предметную форму»⁹.

В процессе познавательной деятельности человека символизация проявляется в различных формах. С одной стороны, во внешней чувственно-наглядной форме (в виде тех или иных материальных символов, скажем графиков, диаграмм, систем уравнений и др.), с другой стороны, в абстрактно-изобразительной форме (в виде тех или иных мыслительных отражательных образований, так называемых идеализированных образов, идеализированных объектов, логических конструкций типа «идеальный газ», «прямая линия», «материальная точка», «несжимаемая жидкость», «абсолютно твердое тело» и др.).

Символизация представляет собой мощнейший инструмент образного постижения действительности, служит глубинным фундаментальным средством всей познавательной активности человека. Как заметил Н. Бенерджи, «символизация неотделима от самой природы мысли»¹⁰. Символизация может протекать одновременно на нескольких уровнях психической организации образов — подсознательном и сознательном.

Символизация на подсознательном уровне связана с процессом зарождения тех или иных идей, их еще смутным, не до конца осознанным выражением. Прекрасно относительно подсознательного этапа символизации сказал Н. Винер: «Почти любое мое переживание в какой-то степени всегда символически отражает ту или иную математическую ситуацию, которая мне еще не ясна или не успела вылиться в конкретные формулы... Я убежден, что если существует какое-то одно качество, которое отличает действительно талантливого математика от его менее способных коллег, то оно состоит в умении оперировать временными, только ему понятными символами, позволяющими выражать идеи на некоем условном языке, который нужен лишь на определенный отрезок времени»¹¹.

На сознательном уровне познавательного отражения действительности символизация, прошедшая предварительный этап подсознательного развития, обретает зримо-наглядные, лаконично выраженные и законченные формы. Нужно заметить, что на сознательном уровне, как и на подсознательном, символом оказывается не внешний материально данный предмет, воспринимаемый в конкретно-чувственном виде, а идеальный объект, который может приобретать форму наглядно образной идеализации в мысленных, главным образом научных и теоретико-ми-

ровоззренческих построениях. К таким идеальным объектам — сознательно выраженным символам продуктивно-творческого мышления относятся уже упомянутые нами «идеализированные образы и объекты» науки — «абсолютно твердое тело», «прямая линия» и т. д., а также те или иные возникающие в процессе эволюции человеческой культуры «образы, или онтологии, мира».

Образы, или онтологии, мира — это ставшие всеобщими мировоззренческие представления о действительности, бытующие в тот или иной период развития человеческой культуры. Но что же собой представляют эти мировоззренческие представления о действительности? Результат активного и целенаправленного осмысления мира или бытия, т. е. результат придания миру определенного смысла.

Наиболее универсальным, емким и конструктивным выражением мировоззренческих смыслов и являются символы. Свойственная природе символа способность соединять единичное и всеобщее, материальное и идеальное, конкретное и абстрактное и в силу этого выступать в качестве «порождающей модели» вещей и предметов мира как раз и позволяет именно символу представлять наиболее конструктивным принципом или знаково-языковым образованием для выражения онтологий мира различных этапов культурной истории. «Общий принцип здесь состоит в том, что мы понимаем мир и смыслом обладает мир. Смыслы мира — это „онтологии“ различных знаково-символических систем, форм культуры, так как мир имеет смысл лишь в отношении к человеку и его культуре. Таким образом, говорить о смыслах мира — то же самое, что говорить о смыслах соответствующих знаково-символических систем»¹².

Представляя собой наиболее универсальную и сущностную форму выражений образов мира, т. е. отношений человека к мировому единству, символы человеческой культуры являются символами единства той или иной общности людей (которой данные образы мира свойственны). Можно сказать, что вся совокупность символов того или иного этапа развития в культуре своим «смысловым напряжением» описывает и исчерпывает все способности жизнедеятельности людей данной социальной общности. Можно сказать и так: структура символов, присутствующих и воспроизводимых той или иной культурой, представляет собой парадигму ее мышления.

Как заметил К. А. Свасьян, говорить о культуре вообще — значит говорить и о символе вообще¹³. «Символ вообще» охватывает самые разнообразные средства и способы культурного творчества. «Символ вообще» как основополагающая универсальная конструкция для выражения культуры смыслов и ценностей представляет собой собирательное понятие. С этой точки зрения символический и логический термин, и политический лозунг, и физическая формула, и математический принцип, и художественный образ, и социологическое обобщение, и философское понятие, и слово языка, и, наконец, просто условный знак, например дорожный, и т. д.

Во всех сферах культуры символ выражает себя в ряде отличительных особенностей и вместе с тем проявляет то, что свойственно ему в целом, соответствует его сущности. Фактически каждый доминион культуры высвечивает определенную область или определенный ракурс символического выражения, совсем не претендуя на окончательное и исчерпывающее проявление его свойств и качеств. Словом, каждая сфера культуры специфицирует символ сообразно своей среде. Как образно выразился исследователь, «матовые фигуры на стакане выглядят при ярком свете желтыми, а при отсутствии его — голубыми; символ в математике — аббревиатура реальности, в искусстве — он ее интенсификация»¹⁴.

Итак, символ в системе культуры — это собирательное понятие для выражения общего принципа конструирования культурных смыслов и ценностей принципа, проявляющего себя в многочисленных феноменах, каждый из которых в отдельности в своей основе хотя и имеет символическую природу, однако никогда до конца ее не исчерпывает.

Наибольшее выражение своих сущностных характеристик и особенностей символ в системе культуры находит в искусстве, представляя собой кульминационное выражение характерных для художественной образности свойств. Однако одна существенная особенность символа, а именно его способность быть острейшим и действеннейшим орудием преобразования самой действительности, выражена в специфике художественного символа не столь значительно, как в некоторых других его спецификациях, скажем в политическом символе.

В области политики практическая значимость символического выражения играет особую, решающую роль. Здесь символ служит эффективным средством принесения

в массы, коллективы, в сознание отдельных людей тех или иных смыслов и стоящих за ними идей и ценностей. К основным политическим символам относятся различные призывы, воззвания, лозунги, планы, проекты, программы, решения, афиши, церемонии, словом, практически вся агитация и пропаганда, а также политически-административные и государственные указы, законы, конституции и т. д. Все они, согласно своей символической природе, являются порождающими принципами общественных действий, методами проявления и осуществления бесчисленного числа всевозможных культурно-общественных действий и фактов.

Если посмотреть на внешнюю форму или материал реализации символического выражения в системе культуры, то можно провести следующую типологию (терминология которой весьма условна). Основными способами осуществления символических выражений будут графические, пластические, дискурсивные, процессуальные и операционные символы, а также различные их комбинации.

Графический способ представления символического выражения — один из наиболее распространенных. Он присущ многочисленным сферам жизнедеятельности человека — искусству, науке (всевозможные проекты, карты, физические, химические, математические, логические и т. д. формулы и конструкции), политике (различные плакаты, афиши) и т. д.

Пластические символические выражения мы встречаем главным образом в искусстве. Нередки сочетания графических и пластических символических выражений, к которым, скажем, можно отнести изображения креста.

Дискурсивные символы — это символические обобщения и конструкции, возникающие не столько в результате зрительного восприятия, сколько мыслительного процесса. К ним относятся всевозможные литературные символы и им сопутствующие языковые конструкции, метафоры, сходства, сравнения и т. д., а также символы философии, теологии, науки, законодательства и т. д.

Процессуальные символы выражают определенные ценности и идеи при помощи конкретных действий. К ним относятся всевозможные виды политической жизнедеятельности человека — различные манифестации, марши, ритуалы, церемонии, проводы, встречи, а также различные политические и народно-календарные празднества и всевозможные обряды и т. д.

Операционные символы — это такие символы и символические структуры, которые применяются для поддержания определенного общественного порядка, устойчивого состояния общества. Наиболее значительным и повсеместно распространенным операционным символом являются валютные знаки — символы, выступающие в различных своих «ипостасях» — прежде всего деньгах и кредите, а также в драгоценных металлах.

Одними из самых существенных способов реализации символического начала культуры, помимо только что перечисленных, являются лингвистические символы — наш обыденный язык, речь. Как заметил К. Ф. Лоуренс, «язык, вероятно, представляет собой наиболее широко распространенный и наиболее часто употребляемый символ»¹⁵. И в этом нет ничего удивительного, поскольку язык служит наиболее универсальной формой как выражения мысли, так и общения людей друг с другом.

Каждый язык представляет собой определенный набор, или словарь, слов, обозначающих все известные или представляемые человеком определенной культурной общности или народа предметы, явления, процессы окружающего мира. Каждый язык одновременно с этим обладает определенным видом грамматики и синтаксиса, которые упорядочивают и организуют в специфическую последовательность слова.

Отличие языков друг от друга — это не простое различие грамматических и синтаксических структур самих по себе. Различие языков заключается в различии стоящих за ними смысловых комплексов, выражающих мировоззренческое (идейно-ценностное) отношение того или иного коллектива или народа к миру, иными словами, грамматический и синтаксический строй языка не представляет собой некоей внешней формы, налагаемой нашим мышлением на мир. Грамматические и синтаксические структуры — это всегда осмысленные структуры, определенным образом соотношенные с внезнаковой реальностью.

Грамматика и синтаксис, предписывая определенную последовательность употребления слов или законы их применения, в своей глубинной основе являются специфической формой выражения основополагающих отношений к миру народа, использующего и применяющего тот или иной язык. Грамматический и синтаксический строй языка — это всегда есть воплощение самых общих родовых представлений о действительности. «Выделить части

речи было бы невозможно, если бы наше мышление не различало таких, например, категорий, как *предметность, движение, состояние, качество, отношение* и т. п. В этом смысле можно утверждать, что грамматические категории всегда взаимодействуют с категориями логики, возникающими в процессе познания действительности»¹⁶.

Интересное сопоставление западных и восточных культур в аспекте их восприятия мира, исходя из различий грамматических и синтаксических структур европейских и восточных языков, дают работы Л. Л. Вайта «Исследование атомизма от Демокрита до 1960 г.»¹⁷ и Ж. Нидхэма «Наука и цивилизация в Китае»¹⁸. Так, Вайт отмечает, что европейская культура уже более чем два тысячелетия рассматривает и выражает события и явления окружающего мира посредством терминов «поведения отдельных атомов и частиц», а также терминов линейных, одновекторных взаимодействий — причина — следствие. Этот способ восприятия мира, выразившийся в специфическом грамматическом строе языка — лингвистических терминах, — во многом наложил отпечаток на все мышление европейской культуры. Да и как могло быть иначе, восклицает ученый, ведь специфическое отношение к миру, наша реакция на мир уже первично заложены в нашем языке, а также в синтетических суждениях, которые на его основе возникают.

Если европейский способ восприятия мира главным образом ориентируется на линейную структуру и атомарное, частичное восприятие действительности, то китайский ориентирован на образные целостности, на ассоциативность, на определенные модели-паттерны, посредством которых осуществляется как бы моментальное, одномоментное схватывание — воспроизведение реальности во всей ее многоаспектности и разносторонности. Такое многовекторное и многоаспектное восприятие мира, в корне отличающееся от линейного, атомарно-частичного, нашло свое отражение в особом грамматическом и синтаксическом строе языка, которым пользуется китайская культура. Этот отличный от европейского язык представляет собой некую совокупность лингвистических символов — иероглифов.

Так, если, к примеру, английский язык, пишет ученый, характеризуется последовательностью условных знаков — отдельных букв, ориентирующихся на логику и линейную структуру, то китайский, благодаря иероглифам, оперирует сложными моделями слов или даже целых вы-

ражений. При этом, несмотря на большую сложность, эти иероглифы схватываются сразу и не анализируются в деталях.

Интереснейшие рассуждения относительно символического характера любого языка, более того, каждого отдельного слова, мы находим у Павла Флоренского. В своей работе, посвященной строению слова, Флоренский пишет: «В употреблении слово антиномично сопрягает в себе монументальность и восприимчивость. Очевидно, в нем самом должно искать основание как того, так и другого; и следовательно, антиномичность функции слова определяется строением его. Обращаясь в эту сторону, сразу же усматриваешь, что наряду с неразложимым единством слово образует целый мир многообразных внутренних отношений»¹⁹.

Слово как целый многообразный мир внутренних отношений, как символическое строение обусловлено рядом факторов. Прежде всего особенностями психической жизни человека, его употребляющего и его использующего. Слово это «оттиск именно моего способа пользования речью, именно моей духовной потребности, и притом не вообще моей, а в этот, единственный в мировой истории раз»²⁰.

Символическая насыщенность слова, продолжает Флоренский, это выражение не только моего духовного состояния, моей психической жизни в определенный момент истории, но и выражение энергий народного, общечеловеческого разума в своем отношении к миру посредством данного слова. Так, процесс речи есть присоединение говорящего к надындивидуальному, соборному единству, взаимопроращение энергии индивидуального духа и энергии общечеловеческого разума. И поэтому в слове, как во встрече двух энергий, необходимо есть форма и той и другой. Внешняя форма служит общему разуму, внутренняя — индивидуальному²¹.

Слово как символ, как целостный многообразный мир внутренних отношений в своем строении может быть представлено как соотнесенное единство трех слоев или кругов, последовательно охватывающих один другой. Первый слой — это фонема, или костяк слова, представляющий собой материальную субстанцию, посредством которой слово передается другому — звучит и слышится. Второй слой — это морфема — ткань слова, или общее представление о действительности, которое фонема несет. Третий слой — это семема — духовная субстанция слова,

идея, которую слово выражает. По поводу троякого смысла любого слова языка Флоренский, в частности, пишет, что «усвоение читаемого или слушаемого происходит одновременно на трех различных этажах: и как *звук*, вместе с собственным образом, и как *понятие*, наконец, как трепетная *идея*, непрестанно колышущаяся и во времени, многообразно намекающая в надвременной полноте. Каждый из этих рядов порождается особой духовной деятельностью: мышлением психологическим, драматическим и, как называют иногда, логическим, или чувственностью, рассудком и разумом. Эти три духовные функции соответствуют тому, что Филон называл деятельностью тела, души и духа. А внимательное пользование ими есть условие поэзии как символической, когда слово, гармонически развитое в трех своих сторонах, воздействует на *весь* духовный организм, поддерживая каждое свое действие двумя другими»²².

Итак, рассмотрение символа как универсального, всеобщего средства выражения смыслов культуры — ее идей и ценностей позволяет сделать один принципиальный вывод: человек — существо символическое, он живет посредством символов и благодаря им.

В заключение рассмотрения места и роли символа в системе культуры следует остановиться на его важнейших функциях. К ним можно отнести следующие: мировоззренчески-познавательную, регулятивно-адаптивную и коммуникативно-информационную.

Мировоззренчески-познавательная функция символа заключается в том, что символ, в каких бы он областях культуры не реализовывался, всегда есть специфическая (прежде всего образная) форма отражения действительности. Наиважнейшей отличительной особенностью символа как специфической формы отражения действительности является то, что он выступает в качестве осмысления реальности в ее внутренней закономерности, в глубинных наиболее сущностных основах вещей, явлений и процессов. Постигание реальности в ее внутренней закономерной связи и глубинных сущностных отношениях происходит через призму создаваемых человеком в процессе своей целенаправленной предметно-практической деятельности идей, ценностей, которые, с одной стороны, выражаются в универсальных проблемах человеческой культуры, а с другой — в наиболее характерных и определяющих особенностях социально-исторического момента определенного этапа развития культурной жизни.

Особенность мировоззренческо-познавательной функции символа заключается и в том, что символ не просто определенное концентрированное отражение действительности, процессов и коллизий социальной жизнедеятельности человека, но и определенное их выражение. Отраженная в символе реальность, как заметил А. Ф. Лосев, «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 частностей и единичностей данного рода»²³.

Заканчивая рассмотрение первой функции символа в системе культуры, нужно заметить, что основным движущим началом его воспроизведения и реализации являются общественный идеал, модель социально-необходимого будущего. Универсальные проблемы человечества, его всеобщие ценности и смыслы, а также наиболее существенные стороны современной социальной действительности во всей сложности ее противоречий в символе осмысливаются с позиций идеала. Благодаря ему символ, собственно, и становится законом появления «всех частностей и единичностей» (Лосев), оказывается предельной социально-духовной обобщенностью, преисполненной как бесконечными смысловыми возможностями, так и законом их конструирования и порождения.

Вторая функция символа — адаптивно-регулятивная. Она означает то, что символ служит активным регулятором социального поведения человека, инструментом его адаптации в культуре, а также эффективным средством установления взаимных связей между людьми.

Являясь сущностной формой постижения действительности в ее закономерных связях и отношениях, а также ее порождающей моделью, символ выступает как особый класс конкретных императивов мышления, направленных на воспроизводство (посредством определенной традиции) тех или иных норм, ценностей и образцов осмысления мира. В этом своем качестве символ оказывается своеобразным адаптивным механизмом приобщения все новых и новых людей к определенным способам восприятия познания мира. Регулятивная функция символа, в частности, состоит в том, что, выполняя роль средства адаптации к миру и культурной среде, символ задает такое

поведение каждому человеку, которое бы непротиворечивым образом сочеталось как с ритмом жизнедеятельности коллектива и общества, в которые входит данный индивид, так и с ритмом окружающей его природы (что особенно хорошо видно на ранних стадиях развития человеческой культуры).

Адаптивно-регулятивная функция символов особенно четко проявляется на примере обычаев и обрядов. Если обратиться к одной из наиболее распространенных форм обычаев и обрядов — календарной обрядности, к ее древнейшему, первичному ядру, то окажется, что в обычаях и обрядах в самых общих чертах выражена своеобразная адаптация человеческой деятельности к объективному космическому ритму природы. «По мере того как человек накапливал исторический опыт, он замечал, что не только животных и плодов становится больше в определенное время года, но что эти времена повторяются, совпадают с тем или иным расположением звезд, долготой дня и т. д. Особенно развивалось внимание к закономерностям годового цикла уже в земледельческий период. При этом такое повторение вовсе не гарантировано, „год на год не приходится“. Чтобы нынешний год был не менее удачен, чем прежний, нужно повторить все, что делалось в прежнем, и повторить именно так же, без изменений — только тогда не изменится и мир. Эти регулярно повторяемые символические действия и стали обрядами. Многие из обрядов постепенно оторвались от практических актов, с которыми они первоначально были связаны, и стали совершаться в определенные дни, соответствующие космическому ритму, — праздничные дни»²⁴.

В процессе развития человеческого общества и культуры обращенность обрядов к своей глубинной основе все более и более ослабевала, уступая место другому назначению — адаптации человека к социальной жизнедеятельности. Выполнение обрядов, следование обычаям, как и использование других символов, все более и более стало служить цели идентификации действий личности с поведением той социальной группы, членом которой она является. Общество, культивируя и воспроизводя свои представления о мире в определенных символах, в итоге решительно и действенно детерминировало и направляло как ориентацию сознания индивида, так и его поведение. Особенно ярко это видно на примере классовых, антагонистических обществ, где сословные инструменты играют существеннейшую роль. Очень показатель-

па в этом отношении символическая насыщенность общественных связей и отношений феодального общества. Тут каждому поступку, отмечает А. Я. Гуревич, «приписывается символическое значение, и он должен совершаться в однажды установленной форме, следовать общепринятому штампу. Самые разнообразные предметы (меч, копьё, молот, палка, стул, перчатка, головной убор, ключ и многое другое) наряду с их прагматической ролью выполняют еще и функцию символов и используются в судебных и иных юридических процедурах»²⁵.

Третьей функцией символа является коммуникативно-информационная, которая означает то, что символ является своеобразным конденсатором памяти культуры о себе самой, о своих основополагающих отношениях к миру, о своих сущностных идейно-ценностных ориентациях. Коммуникативно-информационная функция символа означает, что он служит не только наиболее универсальным и действенным механизмом коллективной памяти человечества, но и синтезирующим принципом единства культуры.

Характеризуя роль и значение символа в системе культуры, Ю. М. Лотман пишет: «Символы представляют собой один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума.

Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и др. семиотические образования из одного пласта культуры в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур»²⁶.

Символ пронизывает толщу культур, постоянно реализовываясь в своей инвариантной сущности. «В этом аспекте мы можем наблюдать его повторяемость. Символ будет выступать как нечто неоднородное окружающему его текстовому пространству, как посланец других культурных эпох (= других культур), как напоминание о древних (= „вечных“) основах культуры. С другой стороны, символ активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует. Его инвариантная сущность реализуется

в вариантах. Именно в тех изменениях, которым подвергается „вечный“ смысл символа в *данном* культурном контексте, контекст этот ярче всего выявляет свою изменяемость»²⁷.

Словом, символ — это механизм единства памяти культуры, носитель социальной наследственности, пакапливающий и объединяющий вокруг себя повый исторический опыт человечества. Выступая в этом своем качестве, символ (опять сошлемся на Ю. М. Лотмана) представляет собой концентрированное выражение всех принципов знаковости и одновременно переход за их границы. «Он — посредник между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью. В равной мере он посредник между синхронией текста и памятью культуры. Роль его — роль семиотического конденсатора.

Обобщая, можно сказать, что структура символов той или иной культуры образует систему, изоморфную и изофункциональную генетической памяти индивида»²⁸.

Глава 7. Современная теория символического (Э. Кассирер, иконология, К. Г. Юнг)

Наши рассуждения о природе и сущности символа будут не полными, если мы не коснемся хотя бы в самых общих чертах основных направлений современной западной культуры, трактующих данное понятие в качестве важнейшей составной части человеческой жизнедеятельности. К этим направлениям можно отнести «философию символических форм» Э. Кассирера и восходящую к ее теоретическим постулатам иконологию, а также «глубинную психологию» К. Г. Юнга.

«Философия символических форм» Эрнста Кассирера — наиболее значительная философия культуры нынешнего столетия. Основной вопрос философии символических форм можно сформулировать так: «как возможна культура?» Противопоставляя «философию символических форм» «Критике чистого разума» Канта и одновременно указывая на внутреннюю, сущностную связь с последней, Кассирер заявляет: критика разума должна стать критикой культуры¹.

Основополагающим для Кассирера служит принцип деятельностного подхода, который философ определял как принцип примата функции над объектом². Это означает то, что свойственное прежней философии метафизическое противопоставление субъекта и объекта как неперемненное условие осмысления окружающей действительности, более того, ее постулирования, должно быть воспринято как методическое различие. Иными словами, действительность есть не что иное, как результат специфического взаимодействия субъекта и объекта — плод активной деятельности человека по осмыслению окружающей реальности. «Предмет, — пишет Кассирер, — не существует до и вне синтетического единства (субъекта и объекта. — *Н. Р.*), но конструируется именно им»³.

И совсем неудивительно, что Кассирер, объясняя сущность человека (а для него философия культуры есть философская антропология), пишет: «Философия культуры» отталкивается от представления о том, что... дефиниция «сущности человека» может быть понята как функциональная, но не субстанциональная... Решающая характеристика человека не является метафизической или физической. Она заключается в его труде. Именно труд, именно система человеческой деятельности отличают и ограничивают круг природы человека. Язык, миф, религия, наука, искусство, история представляют собой составные части, различные секторы этого круга. «Философия человека» могла бы быть, таким образом, философией, которая явилась бы инструментом проникновения в фундаментальные структуры каждой из этих действующих сил, философией, которая в то же время предоставляла нам возможность понять их как органическое целое. Язык, искусство, миф, религия — не изолированные творения. Они связаны вместе общей связью»⁴.

Функциональное деятельностное бытие человека как его сокровенная сущность в философии культуры Э. Кассирера получило название символического бытия. Символ, символическая ценность или форма — это другие обозначения все того же принципа — примата функции над объектом. Философия культуры, таким образом, становится философией символа, философией его различных спецификаций, форм.

«Под каждой символической формой, — пишет Кассирер, — следует понимать любую энергию ума, с помощью которой всякое идейное содержание может быть связано с каким-либо знаком и полностью соответствовать этому

знаку»⁵. Эта «энергия ума» объединяет чувственное и духовное в неразрывное целое. В отличие от сигналов для символов существенно не то, что они являются частью физического мира (поскольку имеют внешнюю физическую сторону), а то, что они входят в «человеческий мир значения» и имеют «функциональную ценность»⁶. Иными словами, хотя и «каждая из символических форм берет из чувственного свое начало и постоянно находится в нем»⁷, материальность символа поглощается его функцией. Символ — это «системный центр духовного мира»⁸. «Символическое отношение приписывается для любого возможного контекста, в котором мы воспринимаем и наблюдаем мир»⁹.

Основными формами проявления символа (символического отношения или функции) являются язык, миф, религия, искусство и наука. Именно в этих формах существует и воспроизводится культура, в этих формах человек видит, понимает, воспроизводит и преобразовывает мир.

Культура есть неизбывное, непрекращающееся порождение все новых и новых языковых, художественных, религиозных, мифологических и научных символов. Культуроведение же представляет собой дисциплину по истолкованию этих символов, расшифровке их потаенного, сущностного смысла и обнаружению изначально порождающей их жизни¹⁰.

Приведенное замечание философа со всей остротой поднимает вопрос, а существует ли для Кассирера реальность помимо символа? Внимательное рассмотрение философии культуры Кассирера как философии символических форм с неизбежностью приводит к заключению, что ответ на этот вопрос может быть только отрицательным. Символические формы, функции, утверждает он, не различные способы проявления реального-в-себе, а различные способы самообъективации, самораскрытия духа¹¹. Существует только одна действительность — символическая. «Мы — узники мира „образов“, и речь здесь идет не об образах, воспроизводящих мир „вещей“, существующий сам по себе, а о мирах образов, чей принцип и начало следует искать в автономном творчестве самого духа... Вопрос же об абсолютной реальности, существующей вне совокупности духовных функций, о „вещи самой по себе“ уже не возникает, будучи плохо поставленной проблемой, иллюзией мысли»¹².

Словом, символ и есть вещь сама по себе — единственная и абсолютная реальность. Это означает, что предмет, объект превращается в чистую функцию, его же бытие соответственно предстает исключительно как функциональное, символическое бытие, за которым не просматривается никакой другой объективной реальности. «В бесконечном различии мифологических образцов, религиозных догматов, лингвистических форм, произведений искусства философская мысль открывает единство общей функции, посредством которой все это связывается вместе. Миф, религия, искусство, язык, даже наука представляют собой различные вариации общей схемы»¹³. Понять и истолковать культуру, таким образом, означает одно — понять ее схему, функцию, принцип формообразования, но отнюдь не содержание, стоящее за ними. Кассирер по этому поводу замечает: «Если всякая культура заключается в сотворении духовных миров образа... то цель философии не в выхождении за все эти творения, а скорее в понимании и осознании принципа их образования»¹⁴.

Деятельность у Кассирера — это лишь духовная деятельность, а человек — исключительно духовное существо, «животное, созидающее символы». Подлинные реальные основы и движущие принципы развития культуры, а также ее порождающего начала — деятельности как выражения прежде всего практической, предметно-чувственной активности человека, а также общественно-исторического опыта, связанного с развитием средств производства и орудий труда, остаются не только не раскрытыми, но и не замеченными философом. Отсюда его концепция символа оказывается замкнутой всецело в сфере сознания и в силу этого дает искаженное, мнимое, уводящее в сторону представление о реальной природе и сущности символического выражения как подлинной, действительной основе культуры и всех ее форм.

К чему приводят подобные искаженные представления о действительности культуры в культуроведческой практике истолкования конкретных символических проявлений наглядно показывает опыт иконологии, взявшей на вооружение в интерпретации культурно-исторических феноменов идеи и представления философии символических форм Э. Кассирера.

Иконология — одно из наиболее влиятельных направлений современной западной науки об искусстве. Иконологическое направление представлено многими из-

вестными историками искусства нынешнего столетия — А. Варбургом, Р. Виттковером, Э. Гомбриджем, А. Катценленбогеном, М. Мейсом, Э. Панофским, М. Шапиро, Ч. де Толнаи, Э. Виндом, С. Хекшером и др.

В качестве своего основополагающего тезиса данное направление истолкования культурных форм выдвинуло требование адекватного постижения смысла художественных явлений посредством их интерпретации в полном контексте культуры и традиции человечества. Это требование базировалось на кассиреровском понимании символа. Культурный феномен рассматривался как «символическая ценность», т. е. как концентрированное выражение «лежащих в фундаменте принципов, которые вскрывают основные отношения нации, периода, класса, религиозных и философских убеждений, неосознанно выраженных отдельной личностью и конденсированных в отдельном произведении»¹⁵.

Эта установка иконологии на постижение культурного феномена (как символа) в целостном контексте совокупной жизнедеятельности человека привела к весьма далеким от задуманных в теории результатам. Иконология в силу своей кассирерианской основы, игнорирующей по существу предметно-практическую жизнедеятельность человека как реальную, подлинную основу развития культуры и осмысления символических форм, неизбежно оказалась перед лицом нередко крайне тенденциозных и весьма произвольных интерпретаций художественных явлений.

Почему так? Да потому, что конституируемая иконологией культурно-историческая обусловленность художественного явления служит выражением не объективного, естественноисторического хода развития общества и его предметно-практической деятельности, а развития некоего духовного принципа, формирующего на своей основе как «первичной объективности» (выражение Кассирера) все особенности национальной, классовой, религиозной, философской, художественной жизни человечества данного периода истории. Иконологическая интерпретация в результате неизбежно стала означать не что иное, как понимание искусства (любых феноменов культуры) в виде процесса символического, совершающегося целиком в пределах духа, творчества. В итоге иконология, подобно философии символических форм, оказалась весьма субъективистской концепцией, выводящей весь смысл бытия художественного произведения из чистых символических

ценностей без какой-либо внутренней, сущностной связи с социально-историческим содержанием.

Наглядным примером таких весьма односторонних интерпретаций произведений искусства могут послужить наиболее значительные толкования иконологии произведений Микеланджело, Дюрера, Тициана¹⁶. В этих толкованиях иконология все более выглядит, как замечает один из ее критиков, не столько частью истории искусства, сколько дисциплиной, которую можно было бы охарактеризовать как «историю идей об искусстве»¹⁷. Диапазон этих идей не выходит за рамки философии, религии и литературы. Вопрос о роли социально-политических идей, как и сам социологический анализ, практически игнорируется. О возможности выявления в сфере идей отражения реальной общественной борьбы речь вообще не заходит. А ведь в искусстве эпохи Возрождения — излюбленной темы иконологических штудий — социальные, более того, политические факторы играли огромную роль. Мы уже не говорим о факторах материально-производственной деятельности в целом, сыгравших значительную роль в развитии культуры Возрождения.

Если обратиться к социально-экономическим основам эпохи Возрождения, то она, по выражению Энгельса, «была в сущности плодом развития городов, то есть бюргерства»¹⁸. Бюргерский же город есть результат развития промышленного труда, который в корне отличен от земледелия — прежней средневековой формы ведения хозяйства, как формы бытия «родовых сущностных сил человека». Послуживший основой формирования бюргерского города новый тип труда — промышленный — вызвал к жизни совершенно новый тип экономических отношений, основанных на распределении труда и обмене. Последнее, в свою очередь, вызвало новые ранее неизвестные формы социокультурного творчества, имеющие целью регулировать новые сферы зарождающегося (основанного на промышленном труде) образа жизни. Так, всевозможные традиционные братства превратились во влиятельные торгово-промышленные союзы — цехи и гильдии; неподвластность сеньориальной юрисдикции — в систематизированное городское право с выборным судом; политическая экстерриториальность — в присяжный суд свободных граждан во главе с консулом, майером или бюргермейстером и т. д. Новый тип промышленного труда привел к целой серии достижений, коренным образом повлиявших на всю совокупность материальной и духовной жизни

Возрождения. Прежде всего это касается появления стекла, часов, книгопечатания, послуживших «порождающим» принципом нового видения и осмысления мира, следующего из объективной пространственной упорядоченности предметных форм, а также становления столь обычного для нас теперь чувства времени, знаковой реальности и логического мышления.

Рассмотрение обусловленности произведения искусства окажется далеко не полным, если мы наряду с материальными, социально-экономическими факторами, не примем в расчет и факторы общесоциологические, и прежде всего их ядро — идейно-политическую борьбу. Так, рассматривая творчество Микеланджело, разве можно абстрагироваться от той напряженной борьбы, которой жило Флорентийское общество, вся Италия того периода?

Флорентийская республика переживает один кризис за другим. Внутренние и внешние противоречия (неослабевающая борьба враждующих партий и группировок между собой, непрекращающиеся заговоры, а также угроза внешнего порабощения) достигают предела, под вопросом само существование республики, культуры в целом. Разве могла страстная, мятущаяся душа Микеланджело не воспринять, не заметить и не отразить в своем творчестве эти социальные противоречия, не выразить свою боль за судьбу любимой Родины, а также мечты, идеалы и чаяния всех лучших ее представителей относительно добродетели, свободы, справедливости? А ведь в произведениях великого флорентийца иконологи увидели лишь реализацию жесткой программы идей определенной школы неоплатонизма. «Из живого человека, жившего идеями своего времени и болевшего болезнями своего века, — писал В. Н. Лазарев, — Микеланджело превратился в бесплотное существо, как бы блуждающее в лесу символов, понятных лишь ему одному и отмеченных печатью глубочайшего эзотеризма»¹⁹.

Совершенно прав Гарэн, когда пишет, что только если мы «поймем острое противоречие между платоновским бегством от действительности и сложнейшей повседневной жизнью, тогда, может быть, мы сумеем понять, как происходило формирование Микеланджело во Флоренции... В конце концов если внимательно присмотреться, обращаясь к пройденному Микеланджело пути, налет платонизма, который может помочь в некоторых иконологических изысканиях, все более ослабляется и уступает место

более значительному воплощению трагедии человека в мире, которое итальянская культура выразила в изобразительном искусстве»²⁰.

Одной из наиболее известных и влиятельных концепций нынешнего столетия в понимании символа является так называемая «глубинная психология» Юнга. Юнговское понимание символа исходит из иррационалистического его истолкования, коренящегося в представлении о «коллективном бессознательном».

Рассматривая коллективное бессознательное, Юнг самым решительным образом подчеркивает его отличие от личного бессознательного. Личное бессознательное — это то, что имел в виду под бессознательным З. Фрейд.

В противоположность личному бессознательному, образуящему более-менее поверхностный слой психической жизни человека и выстраивающемуся сразу же под порогом сознания, коллективное бессознание внеличностно, оно представляет собой всеобщую духовную основу человечества, его сверхличностную психологическую природу. Коллективное бессознательное — это универсальный фундамент душевной жизни всех и одновременно каждого отдельно взятого человека. Определяя сущность этого своего понятия, Юнг пишет: «Коллективное бессознательное... состоит из содержания, которое лишь в минимальной степени формируется личностью, а в своей сущности вообще не является индивидуальным приобретением, оно по существу одинаково всюду и не изменяется при переходе от человека к человеку. Это бессознательное — как воздух, который одинаков повсюду, которым дышат все, но который не принадлежит никому»²¹.

Существенной особенностью коллективного бессознательного является то, что оно не поддается осознанию, рациональной обработке и поэтому, утверждает Юнг, никакая аналитическая техника не поможет его вспомнить, ведь оно не было вытеснено и не было забыто. «Коллективное бессознательное более похоже на атмосферу, в которой мы живем, чем на что-то, что находится внутри нас»²².

Сердцевиной коллективного бессознательного являются архетипы — так называемые «первичные условия, или паттерны, психического формирования вообще»²³. Юнг поясняет: «Первичный означает „первый“ или „первоначальный“; первичный образ, или паттерн, следовательно, относится к самым ранним проявлениям души. Человек наследует эти образы от своего родового прошлого, кото-

рое включает как его человеческих, так и предчеловеческих или животных предков»²⁴.

Архетипы это не столько фиксированные образы, сколько некие возможности определенным образом воспринимать мир и реагировать на него. Архетипы — это такие возможности, которые современные люди, каждый из нас унаследовал от древнейших времен в виде определенных форм мнемонических структур головного мозга. Архетипы, и это одна из их характерных особенностей, — не врожденные представления, а врожденные возможности представления, регулирующие принципы формирования наших взглядов на мир, условий его осмысления и понимания. «Архетипы суть типичные способы понимания, и повсюду, где мы встречаем единообразные и регулярно возобновляющиеся способы понимания, мы имеем дело с архетипами»²⁵.

Одной из существенных особенностей представления об архетипах коллективного бессознательного Юнга является то, что они хотя и являются формами без собственного содержания, тем не менее не являются априорными категориями кантовского толка. Архетипы как «первичные образы» — это не схемы логического мышления, а их основа, это тот фундамент, на котором только и возможно построение тех или иных необходимых и всеобщих (в кантовском понимании этих терминов) логических априорных конструкций, ведь основа архетипов не разум, не рассудок, а бессознательное. «Архетип — это непредставимая, бессознательная, предшествующая форма, которая является, по-видимому, частью унаследованной структуры психики и может поэтому спонтанно проявлять себя повсюду и в любое время»²⁶.

Не следует забывать, замечает Юнг, что архетип, являясь когнитивной структурой, регулирующим принципом нашего восприятия мира или формой его осмысления, отличается от логической категории наглядно чувственным характером. Юнг в этой связи пишет: «Существенно иметь в виду, что архетипы — это не просто имена или даже философские понятия. Это моменты самой жизни — образы, целостно связанные с живым индивидуумом эмоциональными связями»²⁷.

Архетипы как первичные структурные формирующие элементы бессознательного могут быть представлены двояко — в виде определенных передаваемых от поколения к поколению фигур и в виде определенных ситуаций. Так, например, типичными архетипическими ситуация-

ми будут «приключение героя», «ночное морское путешествие» и т. д., а архетипическими фигурами — «божественное дитя», «старый мудрец», «святой отшельник» и т. д.

Свое наиболее зримое воплощение архетипы находят в мифах, сказках, народных преданиях, легендах, мистических учениях, произведениях искусства, а также в сновидениях и видениях. Если в первых, т. е. в сказках, мифах, преданиях, легендах, тайных учениях, произведениях искусства архетипы, как правило, проходят (или уже прошли) ту или иную сознательную обработку, то во вторых — в сновидениях и видениях человека — они предстают в качестве непосредственной психической данности, правда, весьма значительно окрашенной в индивидуализированные, а нередко и в наивные тона.

Характеризуя архетипы бессознательного, Юнг замечает, что основные психические структуры человеческой личности есть не что иное, как основные архетипы коллективного бессознательного, их бытие, трансформация, становление и изменение по сути представляют свернутую модель развития и функционирования культуры человечества. Так, поясняя это положение на примере мифа, Юнг пишет, что мифы — в первую очередь психические явления, выражающие суть души. Все мифологизированные естественные процессы, такие, как лето, зима, новолуние, дождливое время года и т. д. не столько аллегории самих объективных явлений, сколько символические выражения внутренней бессознательной драмы души.

Определяющим способом представления архетипа, по Юнгу, является символ. Символизация — это главный и, пожалуй, единственный путь проявления бессознательного — всеобщего основания душевной жизни всех людей. «Как растение порождает цветок, — пишет Юнг, — так и душа создает свои символы»²⁸. Символ можно определить как архетипический образ.

Один и тот же архетип может быть представлен большим разнообразием тех или иных символов, или архетипических образов. Так, например, архетип матери охватывает не только индивидуальную реальную мать человека, но также и все материнские фигуры, равно как и кормящих и воспитывающих женщин. Более того, сюда входят женщины вообще, мифические образы женщин (скажем, образ Венеры, Девы Марии, Матери Природы и т. д.), а также символы поддержания жизни, воспита-

ния, кормления не только в их материальном, но и духовном аспекте, например церковь, рай и т. д.

Но и это не все. В силу амбивалентности своей основы — архетипа — символы наделены тем же качеством. Наряду с положительным аспектом они не в меньшей степени могут представлять и аспект отрицательный. Так, архетип матери может выражаться и в негативных, отрицательных образах-символах — угрожающей или душающей матери.

Особая отличительная особенность символа состоит в том, что природа его бессознательна. Так, символ самым существенным образом отличается от знака. Если последний непременно указывает на нечто знакомое и не терпит многозначности, то первый всегда многозначителен, подразумевает самые широкие смысловые возможности, которые никогда не могут быть исчерпаны до конца. «То, что мы называем символом,— замечает Юнг,— это слово, имя, или даже картина, которые могут быть известны в повседневной жизни, однако содержат нечто специфическое, дополнительное сверх условного обычного значения. Символ включает нечто смутное, неизвестное или спрятанное от нас... Слово или образ становятся символическими, когда они подразумевают более того, что очевидно из их непосредственного значения. Это более широкий „бессознательный аспект“, который никогда не может быть более точно определен или более полно объяснен»²⁹.

Кроме того, символ в отличие от знака всегда характеризуется особой эмоциональной интенсивностью, он затрагивает в нас такие струны, о существовании которых мы зачастую не имели ранее никакого понятия. Интенсивность эмоционального переживания символа зависит от того, какую из фигур или ситуаций архетипического бессознательного данный символ представляет. Интенсивность эмоционального переживания символа связана в том, какой из архетипов данный символ манифестирует — более или менее глубинный в зависимости от своей непосредственной близости к центру бессознательного. Так, к примеру, все наиболее значительные образы-символы человеческой культуры, воплощающие в себе наиболее грандиозные и значительные идеалы человечества, к которым прежде всего можно отнести наиболее крупные мифо-религиозные символы, обладают наиболее интенсивной эмоциональной заряженностью в силу своей предельной ориентации на самость — центральный архетип бессознательного.

Все основные символы человеческой культуры — мифы, сказки, легенды, предания, религиозные учения, человеческие идеалы, произведения искусства, сновидения, видения и т. д. — есть проявления основных фигур и ситуаций коллективного бессознательного — персоны, тени, анимы, анимуса и самости. Рассмотрим в самом общем этот круг символических выражений, связанных с основными архетипами коллективного бессознательного.

Так, первый наиболее поверхностный сегмент бессознательного — персоне. Персона — это выражение определенных социальных ролей, которые мы играем, род одежды, которую мы предпочитаем носить, персоне — это индивидуальный стиль выражения личности. Юнг называл персону архетипом конформности. Вместе с тем персоне не только маска, не только метод приспособления к окружающей действительности, но и способ защиты души от различных социальных сил и других внешних разрушительных воздействий.

Употребляемые для персоны символы включают в себя то, чем мы обычно прикрываем или закрываем себя (одежда, вуали, покрывала), а также символы рода деятельности (например, орудия труда) и символы статуса (автомобиль, дом, диплом, должность и т. п.). Все эти символы встречаются в снах как представители персоны. Например, человек с очень сильной персоне может появиться во сне чрезмерно одетым или сжимаемым одеждой, человек же со слабой персоне может появиться во сне голым и т. д.

Тень — это центр личного бессознательного, фокус материала, который был вытеснен из сознания. Тень включает в себя тенденции, желания, воспоминания, переживания, которые отрицаются индивидуумом как несовместимые с его персоне или противоречащие социокультурным стандартам и идеалам. Тень это то, что мы считаем низшим в нашей личности, что отрицаем в себе и чему не дали развиваться.

Характеризуя архетип тени, Юнг пишет: «Тень — это... та скрытая, вытесненная, по большей части неполноценная и преступная личность, которая своими последними ветвями достигает мира звериных предков и таким образом объемлет весь исторический аспект бессознательного»³⁰. Неудивительно, что в снах тень часто проявляется в таких образах-символах, как животное, карлик, бродяга, нищий или иная фигура, наделенная самым низким социальным и нравственным статусом.

Вместе с тем, как любой другой архетип бессознательного, тень амбивалентна. Она не просто негативная, «преступная», тщательно скрываемая низменная сила души, но и хранилище, резервуар значительного количества инстинктивной энергии, спонтанности, жизненности, а также значительный источник нашего творчества. Тень укоренена в коллективном бессознательном, она обеспечивает индивидууму доступ к неисчерпаемому по своему объему материалу бессознательного, который нередко отвергается как сознанием человека, так и его персоной.

Если тень является нашим темным, инстинктивным двойником, то следующий более глубинный сегмент бессознательного — анима и анимус — персонифицируется всегда фигурой противоположного пола. Анима и анимус — это основные психические структуры, формирующие весь психический материал, который не вполне соответствует сознательным представлениям индивидуума о себе как о мужчине или женщине. Так, «каждый мужчина несет в себе вечный образ женщины — не той или иной определенной женщины, но образ женщины как таковой. Этот образ — отпечаток, или архетип, всего родового опыта женственности, сокровищницы, так сказать, всех впечатлений, когда-либо производившихся женщинами... Поскольку этот образ бессознателен, он всегда бессознательно проецируется на любимую женщину, он является одним из главных оснований притяжения и отталкивания»³¹.

Архетип анима-анимус — один из наиболее влияющих на поведение человека. Этот архетип появляется в снах и фантазиях как фигура противоположного пола. Он действует как первичный посредник между сознательным и бессознательным процессами. Он первоначально ориентирован на внутренние процессы. Этот архетип — один из главных источников проекций и создания образов, он путь к творчеству и созиданию — не случайно мужчины писатели, художники и поэты, как правило, представляют свою музу — источник вдохновения — в виде женщины.

Развитие анимы и анимуса, как отмечает Юнг, претерпевает определенную эволюцию. Эта эволюция — развитие анимы-анимуса — может быть представлена в виде четырех основных образов-символов анимы (в ее положительном аспекте). Так, для анимы (мужчин) характерны следующие символические выражения. Первым наименее развитым символом анимы является образ прародительницы Евы, который воплощает в себе инстинктивное и

биологическое начало человека. Второй более возвышенный символ анимы может быть представлен образом Елены Прекрасной, воплощающей в себе романтические и эстетические качества сексуальности. Третий, еще более высокий символ анимы — это, к примеру, образ Девы Марии, выражающий максимальную одухотворенность и набожность. Четвертый, самый высокий символ анимы может быть представлен образом Софии, воплощающей в себе Премудрость и Божественную Чистоту.

Аналогично аниме анимус проходит также четыре стадии развития своего символического выражения. Символом анимуса являются: на первой, самой низшей, стадии — персонификация чистой силы, как правило, в лице какого-нибудь физически совершенного чемпиона по атлетике, на второй — образ романтического героя или «человека действия», на третьей — образ мужчины «носителя слова», интеллекту которого подвластно многое, скажем это может быть профессор, оратор, вождь; на четвертой — образ «воплощенного смысла» — носитель высших духовных истин, скажем основатель религии, гуру типа Махатмы Ганди ³².

Когда анима и анимус становятся предельно просветленными и одухотворенными, совершается переход к основному, центральному архетипу бессознательного — «архетипу смысла», или самости. Самость — это подлинный центр, сердцевина и средоточие психики — коллективного бессознательного. Самость — это архетип порядка и целостности личности. По Юнгу, «сознание и бессознательное не обязательно противостоят друг другу, они дополняют друг друга до целостности, которая и есть *самость*» ³³. «Самость — не только центр, но и вся окружность, охватывающая и сознание, и бессознательное; это центр этой целостности, как это — центр сознания» ³⁴.

Основными символами самости, проявляющимися как во снах и видениях, так и в различных мифолого-религиозных и художественных изображениях, являются круг, мандала, кристалл, камень, царственная чета, божественное дитя, мудрый старец и другие символы божества. Это все символы целостности и объединения, примирения полярностей и динамического равновесия, вечного возрождения духа и высших смыслов и ценностей.

Одним из главных вопросов понимания сущности и природы символа в «глубинной психологии» Юнга является вопрос о его основных функциях. Основным предназначением символа является его так называемая за-

щитная функция. Символический образ (фигура или событие), выступая в качестве своеобразного посредника между коллективным бессознательным и душевной жизнью отдельного человека, между сознательным и бессознательным началами человеческой психики, предстает своеобразным буфером, сдерживающим, стабилизирующим механизмом, препятствующим проявлению иррациональных, не подвластных разуму разрушительных дионисийских сил и порывов. Символы, воплощенные в значительные и могущественные мифо-религиозные образы, как отмечает Юнг, всегда были магической защитной стеной против жуткой жизненности, таящейся в глубинах души. «Бессознательные формы всегда получали выражение в защитных и целительных образах и тем самым выносились в лежащее за пределами души космическое пространство»³⁵.

Являясь средством против хаотических состояний духа, формируя и уравнивая столь же могущественные, сколь и опасные душевные переживания, символы представляют собой своеобразные каналы вхождения в ограниченный мир человеческого понимания бескрайних, не подвластных логике разума глубин бессознательного, выступают в качестве могущественного средства ассимиляции энергии архетипов.

Разрушение символов — защитных стен культуры против деструктивных энергий бессознательного — неизбежно приводит к дестабилизации духовной жизни общества, вырождению, идеологическому хаосу, абсурдным политическим и социальным идеям, отличительными признаками которых являются духовная опустошенность, стремление искать «пророков» и «богов» в других отечествах.

Наглядным примером того, к чему приводит «атака» на символы, отмечает Юнг, может послужить история воздействия протестантизма на европейскую культуру. Последовавшее за Реформацией рассудочное Просвещение, а за ним «ужасающие, если не сказать дьявольские, триумфы нашей науки» — вот закономерный результат этого процесса. Культура, которая теряет или утрачивает свои символы, считает Юнг, обречена, поскольку именно символ (воплощенный в мифе, религиозном образе или произведении искусства) дает основание и почву для ее существования, именно он устанавливает ее жизненные координаты, возвращает к истокам и придает смысл происходящему. Теряя символ, человек начинает все более и более ощущать свою жизнь бессмысленной.

Итак, как мы видим, представления Юнга относительно культуры и места в ней символического начала могут быть охарактеризованы как панпсихологические. Вся культура во всех своих проявлениях (будь то мифология, религия, художественное творчество и другие ее области) и сущность символического, буквально растворенные в индивидуальном и коллективном бессознательном, оказываются выражением биологически наследуемых архетипов. Основные движущие силы развития человеческой культуры и природы формирования символа, а именно предметно-практическая жизнедеятельность человека, с одной стороны, и фундирующая, определяющая роль социально-исторических факторов — с другой, полностью игнорируются.

Более того, коллективное бессознательное Юнга является творцом не только человеческого сознания, культуры и символа, но и порождающим началом внешнего мира, всей объективной реальности. Показательны в этом отношении рассуждения ученого относительно сущности мифа. Юнг утверждает: «Мифы — в первую очередь психические явления, выражающие глубинную суть души»³⁶. Разве не отрицается этим утверждением основополагающий тезис относительно сущности мифа как специфической формы отражения и постижения объективной реальности?! Словом, вопрос о существовании мифа (а это относится и к любым формам проявления бессознательного) однозначно и последовательно психологизируется в направлении субъективного идеализма, трактующего окружающий мир, природу как содержание нашего сознания, как «драму души».

Заключение

Итак, книга закончена, но хотелось бы отметить следующие наиболее важные моменты для понимания всего изложенного.

Во-первых, в этой работе была предпринята попытка дать теоретико-методологическое обоснование понятия символа как центрального знаково-языкового средства культуры. Решение этой задачи не было завершено в полном объеме, да такая задача и не ставилась в силу значительности и многоаспектности самой темы. Автору представлялось возможным предложить на рассмотрение лишь самые общие контуры подхода к проблеме культу-

ры как символической деятельности человека. Думается, проделанная в этом направлении работа даст определенный импульс для дальнейшей разработки концепции культуры как символического культурно-ценностного образования.

Во-вторых, автор стремился показать, что символ — это не просто одно из центральных знаково-языковых средств выражения ценностей и смыслов культуры, а наиболее сущностное и продуктивное. Ведь что есть символ? С одной стороны, он конкретно-зримое воплощение высших духовных возможностей и потенциалов культуры — идей и идеалов, а с другой — такое образование, которое так или иначе своим «силовым напряжением» охватывает все явления и феномены общественной жизнедеятельности человека. Иными словами, мы попытались показать, что категория символа занимает особое — определяющее — место в философско-социологической концепции культуры в силу своей непосредственной связи как с раскрытием индивидуальности социальных феноменов, так и общих тенденций культурно-исторического процесса в целом.

В-третьих, нам представляется необходимым выделить и то, что одной из существенных черт функционирования символа является его способность быть ведущим средством формирования и выражения «образов мира» культуры. Выступая в качестве ведущего средства представления наиболее общих отношений человека к миру, символ в результате оказывается и символом единства различных общностей людей. Это, в свою очередь, означает, что вся совокупность символов, воспроизводимых и транслируемых индивидами той или иной культурной общности, представляет собой парадигму их мышления.

Примечания

Введение

- ¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 193.

Глава 1

- ¹ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифология. М., 1930. С. 650.
- ² См.: Тахо-Годи А. А. Термин «символ» в древнегреческой литературе // Вопросы классической литературы. М., 1980. Вып. 7. С. 55–56.
- ³ Там же. С. 27–28.
- ⁴ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 652.
- ⁵ Малков Ю. Г. Некоторые аспекты развития восточно-христианского искусства в контексте средневековой гносеологии // Советское искусствознание-77. М., 1978. Вып. 2. С. 9.
- ⁶ Сочинения псевдо-Дионисия: *Migne J. P. Patrologiae cursus completus. Series graeca (PG)*. Ep. IX, 1, 1105.
- ⁷ *Ibid.* СН. I, 3, 121С–124А.
- ⁸ Согласно христианской традиции, существуют два противоположных пути познания Абсолюта – так называемый катафатический («положительный») и апофатический («отрицательный»). Первый путь – путь утверждения, второй – отрицания. Первый путь связан с выявлением положительных определенных Абсолюта, второй основан на исключении любых его определений – как положительных, так и отрицательных. Первый путь – путь несовершенный, ограниченный, второй путь (в идеале приводящий к полному незнанию Абсолюта) – путь совершенный и единственно приемлемый по отношению к непознаваемому по своей сущности Абсолюту. Идя путем «отрицания», человек через мистическое озарение поднимается до самых вершин бытия – в мистическом «мраке неведения» приближается к «неведомому» и «невыразимому», устраняя все нечистое и чистое, несвятое и святое.
- ⁹ *Migne J. P. Op. cit.* СН. II, 2, 137С.
- ¹⁰ *Ibid.* 3, 141А.
- ¹¹ Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1933. Т. 4. С. 148–149.
- ¹² *Migne J. P. Op. cit.* СН. II, 4, 141 С.
- ¹³ *Ibid.* 141–144А.
- ¹⁴ *Migne J. P. Op. cit.* (PG). Т. 91, 604ВС.
- ¹⁵ Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 462.
- ¹⁶ Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет. М., 1970. С. 212.
- ¹⁷ Кант И. Указ. соч. С. 373.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же. С. 375.
- ²⁰ Там же. С. 437.

- 21 Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 449.
- 22 Гёте И. В. Избр. филос. произведения. М., 1964. С. 353.
- 23 Там же. С. 352.
- 24 Там же.
- 25 Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 359.
- 26 Там же. Т. 2. С. 334.
- 27 Там же. Т. 1. С. 435.
- 28 Там же. С. 428—429.
- 29 Там же. С. 394.
- 30 Там же. Нужно заметить, что Шлегель в последних изданиях своих сочинений везде термин «аллегория» заменил на «символ». Написанная еще в 1800 г. работа «Разговор о поэзии» в новой, окончательной редакции терминологически переосмыслена. Так, к названию третьего раздела «Речь о мифологии» прибавляется выражение «и символическое воззрение»; «мифология» во многих случаях заменяется «символикой», аллегория полностью переименовывается на символ.
- 31 Там же. С. 473.
- 32 Шеллинг В. Ф. И. Философия искусства. М., 1966. С. 68.
- 33 Там же. С. 106.
- 34 Там же. С. 147.
- 35 Там же. С. 110—111.
- 36 Там же. С. 149.
- 37 Там же. С. 89—90.
- 38 Там же. С. 111.
- 39 Там же. С. 383.
- 40 Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 13—14.
- 41 Там же. С. 30.
- 42 Там же. С. 28.
- 43 Там же. С. 16.
- 44 Там же.
- 45 Там же. С. 24.
- 46 Там же. Т. 4. С. 154.
- 47 Там же. Т. 1. С. 81.

Глава 2

- 1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 414.
- 2 Там же. Т. 46, ч. 1. С. 82—83.
- 3 Там же. С. 85.
- 4 Там же. С. 83.
- 5 Там же. С. 83—84.
- 6 Там же. С. 86.
- 7 Там же. С. 82.
- 8 Там же. Т. 23. С. 139—140.
- 9 Там же. Т. 46, ч. 1. С. 85.
- 10 Там же. С. 86.
- 11 Там же. С. 87.
- 12 Там же.
- 13 Там же. С. 83.
- 14 Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- 15 Там же. С. 85.
- 16 Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 629.
- 17 Философская энциклопедия. М., 1962. Т. 2. С. 235.
- 18 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1975. С. 361.

- ¹⁹ См.: *Губанов Н. И.* О специфике знака // *Филос. науки.* 1981. № 4. С. 265.
- ²⁰ См.: *Тюхтин В. С.* Отражение, системы, кибернетика. М., 1972. С. 117.
- ²¹ *Флоренский П.* Символическое описание // *Феникс.* М., 1922. С. 90.
- ²² Там же. С. 91.
- ²³ *Шафф А.* Введение в семантику. М., 1963. С. 194.
- ²⁴ *Кант И.* Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 331.
- ²⁵ *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 139.
- ²⁶ *Hauser A.* Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1958. S. 49.
- ²⁷ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 46, ч. 1. С. 86.
- ²⁸ См.: *Уваров Л. В.* Образ, символ, знак. Минск, 1967. С. 106–107; *Мордухай-Болтовский Д. Д.* История и методика математического символа // *Математика в шк.* 1948. № 1. С. 28.
- ²⁹ См.: *Философская энциклопедия.* М., 1983. С. 607.
- ³⁰ *Лосев А. Ф.* Указ. соч. С. 198.
- ³¹ *Губер А.* Структура поэтического символа // *Художественная форма.* М., 1927. С. 146.

Глава 3

- ¹ *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. 3. С. 379–380.
- ² *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 6. С. 227–228.
- ³ *Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. М., 1961. С. 11.
- ⁴ *Пунин Н. Н.* Андрей Рублев // *Аполлон.* Пг., 1915. № 2. С. 20.
- ⁵ *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 76.
- ⁶ *Петровский М. А.* Выражение и изображение в поэзии // *Художественная форма.* М., 1927. С. 80.
- ⁷ *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук. М., 1977. Т. 3. С. 294.
- ⁸ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1975. С. 332.
- ⁹ См.: *Пушкин: Итоги и проблемы изучения.* М.; Л., 1966. С. 11.
- ¹⁰ Вопрос об «увядании» символа рассматривается в работе: *Fingesten P.* The eclipse of symbolism. Columbia, 1970.

Глава 4

- ¹ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 65.
- ² Там же. Т. 46, ч. 1, С. 89.
- ³ Там же. С. 475.
- ⁴ Там же. Т. 23. С. 89.
- ⁵ *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Поэтика древнегреческой литературы.* М., 1981. С. 3.
- ⁶ Там же. С. 7.
- ⁷ *Курочкин А. В.* Растительная символика календарной обрядности украинцев // *Обряды и обрядовый фольклор.* М., 1982. С. 144.
- ⁸ Там же. С. 161.
- ⁹ См.: *Латынин Б. А.* Мировое дерево жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы. Л., 1933.
- ¹⁰ *Покровская Л. В.* Земледельческая обрядность // *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы.* М., 1983. С. 68–69.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Рыбаков Б. А.* Языческая символика русских украшений

- XII в. // Тез. докл. сов. делегации на I Междунар. конгр. славянской археологии в Варшаве (сент. 1965 г.). М., 1965. С. 73.
- ¹³ Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 156–157.
- ¹⁴ Топоров В. Н. Крест // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 12.
- ¹⁵ Там же. С. 13.
- ¹⁶ Евсюков В. В. Мифы о вселенной. Новосибирск, 1988. С. 79.
- ¹⁷ Ригведа. М., 1972. С. 260–261.
- ¹⁸ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 52.
- ^{19–20} См.: Tucci G. The theory and practice of the Mandala. L., 1961.
- ²¹ См.: Arguelles J., and M. Mandala. Berkeley; L., 1972.
- ²² См.: Жуковская Н. Л. Ламаизм и ранние формы религии. М., 1877. С. 44–61.
- ²³ См.: Arguelles J. and M. Op. cit.
- ²⁴ В санскрите мандала несет следующие значения: круг, диск, шар, орбита, кольцо, окружность, колесо, мяч, круглая повязка, круговое построение войск, округ, территория, страна, множество, группа, собрание, общество, часть Ригведы, род растений, определенная жертва (см.: A Sanskrit-English dictionary. Oxford, 1960. P. 775).
- В тибетском языке мандала связана с тремя основными кругами значений. Во-первых, мандала объединяет собой слова: круг; окружность, диск, глобус; во-вторых, область, сфера земли, воды, огня; и, наконец, в-третьих, она представляет собой магическую диаграмму или изображение, выполненное из зерна или какого-либо другого вещества и приносимое в жертву божествам (см.: Tibetan-English dictionary. Calcutta, 1902. P. 56).
- ²⁵ См.: Философская энциклопедия. М., 1964. Т. 3. С. 458.
- ²⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики, последние века. М., 1988. Ч. 2. С. 165.
- ²⁷ Там же. С. 166.
- ²⁸ См.: Lovejoy O. The great chain of being. N. Y., 1932.
- ²⁹ Ibid. P. 78–79.
- ³⁰ Migne J. P. Op. cit. (PG). CH I, 3, 121C–124A.
- ³¹ Бицилли П. Элементы средневековой культуры // Гнозис. 1919. С. 4–5.
- ³² См.: Карсавин Л. П. Символизм мышления и идея миропорядка в средние века (XII–XIII вв.) // Науч.-ист. журн. 1914. Т. 1, вып. 2, № 2. С. 35.
- ³³ См.: Dunbar H. Symbolism in medieval thought. N. Y., 1960. P. 122.
- ³⁴ Данте А. Малые произведения. М., 1968. С. 387.
- ³⁵ Panofsky E. Gothic architecture and scholasticism. Latrobe, 1951.
- ³⁶ Вместо романского разнообразия западных и восточных сводчатых форм, часто появляющихся в одном и том же здании (крестовые своды, стрельчатые своды, купола, полукупола), в готическом искусстве присутствует заново развитый стрельчатый свод и притом так, что даже апсиды, капеллы и галереи больше не отличаются качеством от нефа и трансепта. Вместо контраста, который обычно существовал между трехсторонними нефами и отдельными трансептами (или пятисторонними нефами и трехсторонними трансептами) в готике присутствует трехсторонность в обоих случаях; вместо несоответствия (или в размере, или в типе покрытия, или одновременно в том и другом) между пролетами главного, а также боковых нефов в го-

- тике присутствует «единообразность травей», в которой каждый стрельчато-сводчатый центральный пролет связан с центрально-сводчатым боковым пролетом на обеих сторонах. Общее целое, таким образом, в готике составляется из меньших единств, носящих гомологический характер. Этот характер проявляется в том, что все единства треугольны в плане и что каждый из этих треугольников разделяет свои стороны с другими, соответствующими ему.
- ³⁷ В свою очередь, из указанных основных частей интерьера и их составляющих можно выделить и другие ниже стоящие по иерархической лестнице «логических уровней» отношения: во-первых, между центральным пролетом, центральным нефом и всем нефом, трансептом или хором; во-вторых, между каждой стороной бокового пролета, каждой стороной бокового нефа и всем нефом, трансептом или хором; в-третьих, между каждой частью апсиды, всей апсидой и всем хором; в-четвертых, между каждой частью галереи, целой галереей и всем хором, и в-пятых, между каждой капеллой, венцом капеллы и всем хором и т. д.
- ³⁸ *Baker H.* The image of man: A study of the idea of human dignity. N. Y., 1961. P. 89.
- ³⁹ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 93.
- ⁴⁰ *Брагина Л. М.* Этические взгляды Джованни Пико делла Мирандола // Средние века. М., 1965. Вып. 28. С. 36.
- ⁴¹ См.: *Tolnay Ch. de.* Michelangelo. Princeton, 1949. Vol. 2: The Sistine ceiling. P. 24, 117.
- ⁴² См.: *Mag. Art.* 1941. Vol. 34. P. 174.
- ⁴³ См.: *Panofsky E.* Early Netherlandish painting. Cambridge (Mass.), 1953. Vol. 1. P. 144.
- ⁴⁴ *Tolnay Ch. de.* La Maitre de Flémalle et les frères van Eyck. Bruxelles, 1939. P. 15.
- ⁴⁵ Плоть Христа — приманка для дьявола, который, на нее попавшись как на приманку мышеловки, находит свою погибель. О «метафоре» мышеловки см.: *Schapiro M.* «Muscipa diaboli», the symbolism of the Mérode Altarpiece // *Art Bull.* XXVII. 1945. Vol. 27. P. 182—187.
- ⁴⁶ *Panofsky E.* Op. cit. P. 137.
- ⁴⁷ См.: *Кузнецов Б. Г.* Идеи и образы Возрождения. М., 1979. С. 198.

Глава 5

- ¹ *Фуко В. М.* Слова и вещи. М., 1977. С. 27.
- ² *Гегель Г. В. Ф.* Соч. М.; Л., 1959. Т. 9. С. 10.
- ³ *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972. С. 482—485.
- ⁴ *Гегель Г. В. Ф.* Указ. соч. Т. 3. С. 360.
- ⁵ Мифы народов мира. М., 1988. Т. 2. С. 13.
- ⁶ *Cooper J. C.* An illustrated encyclopedia of traditional symbols. L., 1971. P. 46.
- ⁷ См.: *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М., 1981.
- ⁸ См.: *Curtis E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948. S. 322.
- ⁹ *Зелинский Ф.* Из жизни идей. СПб., 1916. Т. 3. С. 138—139.
- ¹⁰ *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. М., 1987. С. 336.
- ¹¹ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 46, ч. I. С. 87.
- ¹² К первичным проявлениям традиций изображения в рассматриваемом здесь качестве можно отнести закономерности коло-

- рита, динамику и ритм зол, соотношение левого и правого, верха и низа, построение пространства, систему перспективы, зависимость пространственно-временных представлений от цветовых соотношений и т. д.
- ¹³ *Hermeren G.* Representation in meaning in the visual arts. Lund, 1969. P. 15.
- ¹⁴ *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 186.
- ¹⁵ Графические абстракции, хотя и являются наиболее элементарными в своем изображении символами, тем не менее в силу значительной неопределенности между изобразительной стороной и стоящим за ней смыслом обладают наибольшей из всех других видов символов потенциальной насыщенностью и глубиной.
- ¹⁶ См.: *Man and his symbols.* San Sebastian, 1964. P. 240–249.
- ¹⁷ См.: *Symbolism of the cross.* L., 1958.
- ¹⁸ См.: *Zimmer H.* Myths and symbols in Indian art and civilization. N. Y., 1962. P. 147–148.
- ¹⁹ *Jacobi J.* Complex, archetype, symbol in the psychology of C. C. Jung. L., 1959. P. 166.
- ²⁰ Цит. по: *Hermeren G.* Op. cit. P. 82.
- ²¹ *Gombrich E.* Art and illusion. L., 1961. P. 265.
- ²² *Alciati A.* Emblemata. Augsburg, 1531.
- ²³ *Valeriano P.* Hieroglyphica. Basel, 1593.
- ²⁴ *Ripa C.* Iconologia. Roma, 1593.
- ²⁵ *Hermeren G.* Op. cit. P. 16.
- ²⁶ *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 557–576.
- ²⁷ См.: *Wind E.* Pagan mysteries in the Renaissance. New Haven, 1958. P. 71–77.
- ²⁸ См.: *Panofsky E.* Meaning in the visual Arts. N. Y., 1957. P. 42–43.
- ²⁹ См.: *Tolnay Ch. de.* The visionary evangelists of the Reichenau school // *Burlington Mag.* 1936. Vol. 69. P. 47.
- ³⁰ Журн. Моск. патриархии. 1958. № 8. С. 53.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. № 10. С. 54.
- ³³ См.: *Panofsky E.* Op. cit. P. 44–46.
- ³⁴ См.: *Panofsky E.* Studies in iconology. N. Y., 1939. P. 70.
- ³⁵ *Рыбаков Б. А.* Указ. соч. С. 357.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 516.
- ³⁸ *Рыбаков Б. А.* Указ. соч. С. 598.
- ³⁹ *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 14.
- ⁴⁰ *Рыбаков Б. А.* Указ. соч. С. 95.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Там же. С. 94.
- ⁴³ *Курочкин А. В.* Растительная символика календарной обрядности украинцев // *Обряды и обрядовый фольклор.* М., 1982. С. 138–139.
- ⁴⁴ *Суханов И. В.* Обычаи, традиции и преемственность поколений. М., 1976. С. 105.

Глава 6

- ¹ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1975. С. 103.
- ² Там же. С. 344.
- ³ Там же. С. 332.
- ⁴ Там же. С. 350.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семантическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 145.
- ⁷ *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 193.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Творчество в научном познании. Минск, 1976. С. 161.
- ¹⁰ *Vanerjee N. V.* Concerning human understanding: Essays on the commonsense: Background of philosophy. L., 1958. P. 198.
- ¹¹ *Винер Н. Я.* Я – математик. М., 1967. С. 80–81.
- ¹² Понимание как методологическая проблема. Киев, 1982. С. 202.
- ¹³ *Свасьян К. А.* Проблема символа в современной философии. Ереван, 1980. С. 90.
- ¹⁴ Там же. С. 91.
- ¹⁵ *Lawrence K. Fr.* The world as a communication network // Sing images and symbols. N. Y., 1966. P. 12.
- ¹⁶ *Будагов Р. А.* Введение в науку об языке. М., 1958. С. 192.
- ¹⁷ *Whyte L. L.* Essay on atomism from Democritus to 1960. Middletown, 1961.
- ¹⁸ *Needham J.* Science and civilization in China.
- ¹⁹ *Флоренский П. А.* Строение слова // Контекст-1972. М., 1973. С. 348.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 350.
- ²² Там же. С. 357–358.
- ²³ *Лосев А. Ф.* Указ. соч. С. 199.
- ²⁴ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 203.
- ²⁵ *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой культуры. М., 1972. С. 159–160.
- ²⁶ *Лотман Ю. М.* Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. 21. С. 12.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же. С. 20.

Глава 7

- ¹ *Cassirer E.* Philosophie der Symbolischen Formen. B., 1923. Bd. 1. S. 11.
- ² Ibid. S. 10.
- ³ Ibid. Bd. 2. S. 39.
- ⁴ *Cassirer E.* Essay on man. New Haven, 1945. P. 67–68.
- ⁵ *Cassirer E.* Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften // Vortrage der Bibliothek Warburg. 1921–1922. Leipzig; B., 1923. S. 15.
- ⁶ *Cassirer E.* Essay on man. P. 32.
- ⁷ *Cassirer E.* Der Begriff... S. 17.
- ⁸ *Cassirer E.* Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie // Ztschr. Ästhetik und allgem. Kunstwiss. 1927. Bd. 21. S. 296.

- ⁹ *Hamburg C. H.* Cassirer's concept of philosophy // The philosophy of Ernst Cassirer. Evanston, 1949. P. 81.
- ¹⁰ См.: *Cassirer E.* The logic of the humanities. New Haven, 1960. P. 158.
- ¹¹ *Cassirer E.* Philosophie... Bd. 1. S. 9.
- ¹² Ibid. S. 47.
- ¹³ *Cassirer E.* Essay on man. P. 70.
- ¹⁴ *Cassirer E.* Philosophie... Bd. I. S. 50–51.
- ¹⁵ *Panofsky E.* Studies in iconology. N. Y., 1939. P. 7.
- ¹⁶ См.: *Tolnay Ch. de.* Michelangelo. Princeton, 1945–1954. Vol. 2–3; *Panofsky E. A.* Durer. Princeton, 1945. Vol. 1–2.
- ¹⁷ См.: *Zeitler R.* Kunstgeschichte als historische Wissenschaft // Contributions to the history and theory of art. Uppsala, 1967. P. 184.
- ¹⁸ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 312.
- ¹⁹ *Лазарев В. Н.* О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание-77. М., 1978. Вып. 2. С. 314.
- ²⁰ *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. М., 1987. С. 323–324.
- ²¹ *Jung C. G.* Letters/Ed. G. Adler. Princeton, 1973. P. 408.
- ²² Ibid. P. 433.
- ²³ Ibid. P. 408.
- ²⁴ Ibid. P. 39.
- ²⁵ *Jung C. G.* Instinct and the unconscious // Portable Jung/Ed. J. Combell. N. Y., 1971. P. 57.
- ²⁶ *Jung C. G.* Collected works. Princeton, 1957. Vol. 10. P. 847.
- ²⁷ Man and his symbols. N. Y., 1964. P. 96.
- ²⁸ Ibid. P. 64.
- ²⁹ Ibid. P. 20–21.
- ³⁰ *Jung C. G.* Aion. Zürich, 1951. S. 379.
- ³¹ *Jung C. G.* Collected works. Vol. 17. P. 198.
- ³² См.: Man and his symbols. P. 194.
- ³³ *Jung C. G.* Collected works. Vol. 7. P. 175.
- ³⁴ Ibid. Vol. 12. P. 41.
- ³⁵ *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // Вопр. философии. 1988. № 1. С. 138.
- ³⁶ Там же. С. 135.

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Историко-философская прелюдия	6
Глава 2. О природе символа	28
Глава 3. Художественный символ: знак или образ?	44
Глава 4. Символ и образ мира	64
Глава 5. Символ и художественная традиция	106
Глава 6. Символ и культура: диалектика отношений	133
Глава 7. Современная теория символического (Э. Кассирер, иконология, К. Г. Юнг)	151
Заключение	166
Примечания	168

Научное издание

Рубцов Николай Николаевич

СИМВОЛ В ИСКУССТВЕ И ЖИЗНИ

Философские размышления

Утверждено к печати Редакцией серии «Общество и личность» Академии наук СССР

Заведующая редакцией Г. И. Чертова. Редакторы издательства В. В. Дюрягина, Н. Б. Макеева. Художник И. В. Монастырская. Художественный редактор И. Д. Богачев. Технический редактор Т. С. Жарикова. Корректоры Е. Н. Белоусова, А. Б. Васильев

ИБ № 47462

Сдано в набор 25.12.90. Подписано к печати 14.03.91. Формат 84×108^{1/32}
Бумага этикеточная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 9,24. Усл. кр. отт. 9,7. Уч.-изд. л. 10,4. Тираж 5000 экз.
Тип. зак. 990. Цена 2 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука», 117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90.

2-я типография издательства «Наука», 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.