

5. Чобан-заде Б. Тюрк-татар лисаниягына медхал. – Баку: Азернешр, 1924. – 241 с. (араб. граф.)
6. Чобан-заде Б. Къырымтатар ильмий сарфы. – Акъмесджит: Къырымдевнешир, 1925. – 188 с. (араб. граф.)
7. Чобан-заде Б. Тюрк грамери. – Баку: Азернешр, 1929. – 202 с. (лат. граф.)
8. Чобан-заде Б. Къырымтатар ильмий сарфы / Составители А.М.Эмирова, Н.С.Сейтягъев, под общей ред. А.М.Эмировой. – Симферополь: Доля, 2003. – 240 с.
9. Эмирова А.М. Лингвистическая концепция Бекира Чобан-заде // Чобан-заде Б. Къырымтатар ильмий сарфы / Составители А.М.Эмирова, Н.С.Сейтягъев, под общей ред. А.М.Эмировой. – Симферополь: Доля, 2003. – 240 с.
10. Kepan Asar. Kirimli Dilci Bekir Sitki Cobanzade. – Ankara, 2001. – 558 s.
11. Лексикографические источники
12. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева – М.: Советская энциклопедия, 2002. – 707 с.
13. Словарь лингвистических терминов / Сост. Ахманова О.С. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 576 с.
14. Татар теленең аңлатмалы сүзлеге / Гл. ред.: Ганиев Ф.Ә. – Казан: Матбугат йорты, 2005. – 848 с.
15. Турецько-український словник лінгвістичні термінології / Сост. Підвойний В.М. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2000. – 51 с.
16. Словарь-справочник лингвистических терминов по курсу «Введение в языкознание» / Эмирова А.М. – Симферополь: Крымское учебно-педагогическое государственное издательство, 1995. – 96 с.

Карпенко А.В.

СИМВОЛИСТСКИЙ ДИСКУРС ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

Символизм пронизывает все культурные этажи человеческого бытия. Стойкая потребность в символических средствах является серьезным основанием, обуславливающим необходимость лингвокультурологического осмысления и анализа концептов символа и символистского дискурса. В гуманитарной науке проблема символа в художественном творчестве исследована недостаточно. У самых ее истоков стояли такие русские философы-мыслители, как А. Белый, Е.Н. Трубецкой, П. Флоренский. Среди специальных работ, посвященных символу, следует отметить фундаментальные исследования Э. Кассирера, А.Ф. Лосева, К.А. Свасьяна, А. Белого. Несмотря на большое количество различных концепций и их интерпретаций, обнаруживается отсутствие единого концептуального ядра исследования. Нет еще и ответов на вопрос о значении и смысле символа как для культуры в целом, так и для живописного творчества в частности. Данное исследование имеет целью восполнить этот пробел.

На протяжении всей истории мировой культуры символ играл определяющую, главенствующую роль в творческой активности человека. Символический знак, несущий в себе своеобразное идеальное содержание, всегда был связан с живописью. Для того чтобы подтвердить этот тезис, мы обратились к наследию французских художников-символистов.

Во французской художественной культуре конца XIX – начала XX века символизм становится её несущим стержнем. Главная задача живописного символизма состояла в том, чтобы установить связь конкретных, видимых явлений с идеальными представлениями, с незримой реальностью. Символический знак, несущий в себе своеобразное идеальное содержание, всегда был связан с живописью. Символ присутствует в живописи с древних времен. Таково искусство Древнего Египта, особенно символично искусство готики, где основное место занимают христианские символы, присущи символы и искусству эпохи Возрождения, художники которого обратились к античности, но особенно заметен он в искусстве Северного Возрождения – в живописи и графике А. Дюрера и А. Альтдорфера, в работах М. Грюневальда, Яна ван Эйка, Х. Балдунга Грина, солярной символике Версаля. Символ философского плана доминирует в творчестве И. Босха, П. Брейгеля, Ф. Гойи.

Большое влияние на формирование живописного символизма оказал немецкий романтизм с его страстью к таинственному и сказочному. Символизм нашел отражение в творчестве прерафаэлитов Россетти, Миллеса, Берн-Джонса. Взгляды и идеи прерафаэлитов получили популярность во Франции. К ним были близки французские художники Милле, Орсель, Шассерио. Живописный символизм стал визуальным эквивалентом литературно-эстетического движения. Это был период тесных контактов между художниками и поэтами: они испытывали воздействие одних и тех же философских и социальных идей. Свои чувства, глупого разочарования и смятения выражали Рембо, Верлен, Малларме, Метерлинк, Верхарн и другие. Многие из них одновременно были и художественными критиками. Их имена нередко упоминаются рядом с именами таких художников, как Гюстав Моро, Одилон Редон, Пюви де Шаванн, Гоген. Творчество, противопоставленное отражению реальной действительности, ведет в вымышленный мир, который можно выразить лишь посредством символа, созданного воображением художника. Совсем не обязательно, чтобы символ воспроизводил объект по внешнему виду. Важно следующее: он должен в наглядной форме отображать основной принцип связи его элементов, определяемый теорией.

Картина «Видение» Гюстава Моро была написана под впечатлением от в общем-то, далеких от живописи событий. В этот период, в начале 70-х годов, французы тяжело переживали свое поражение во франко-прусской войне. В результате этой войны Франция потеряла Эльзас и Восточную Лотарингию. Моро воплощает Пруссию в образе коварной Саломеи, а обезглавленный Иоанн символизирует истерзанную врагом страну. Таким образом, далекие, казалось бы, от темы объекты воспроизводят основной принцип связи

элементов, что создает смысл, непосредственно выражающийся в символе.

Символистская живопись отходит от реалистического изображения, ее больше интересует обобщенный символический образ, с помощью которого творец проникает в суть объекта. Главное при этом – не портретное сходство, а выражение духовного настроения. Virtuозная техника художников возвращает картине новому прочувствованную форму, а состояние духа – способность глубокого проникновения художественными средствами в суть вещей. Живописец-символист вообрал в себя все душевное смятение своих современников. И поэтому его картины отличает пессимистический, тревожный настрой. Художник и восторгается миром, и очеловечивает его, и выражает пронзительное чувство одиночества человека в этом мире.

Символисты считали, что реальность в искусстве должна выражаться посредством символов. По теории Бодлера, художественные средства (краски, линии и т. п.), применяемые живописцами, – это лишь условные знаки, с помощью которых мастер может передать свои помыслы, чувства и настроения, и что только с помощью символа действительно можно отразить реальность в искусстве. Он первым попытался исследовать глубину человеческой души, скрытые страхи, тревожащие сердце, в своем цикле стихотворений «Цветы зла». Определяя своеобразие своей поэзии и поэзии Эдгара По, он говорил о символизме и сверхнатурализме. Ведь человеку свойственна возможность двойной жизни – действительной и воображаемой, понимаемой, как сфера «воображения», существующая независимо от внешнего мира – природы и общества [1, с.14].

Мир символов – это самобытный образный мир, где эмпирически данное не столько отражается, сколько порождается по определенному принципу. Понятия, которыми оперирует символист, – это свободные «призрачные образы», конструируемые познанием, чтобы овладеть чувственным опытом и обозреть его как закономерно упорядоченный мир [2, с.21]. Художник создает определенный чувственный субстрат, демонстрируя чувственно-пластические образы-символы. Символ есть не просто случайная оболочка мысли, а ее необходимый и существенный орган. Художник ищет идеальную форму. И он считает, что она может быть познана только в совокупности чувственных знаков, служащих ее выражению. «Точная чувственная фантазия» (Гете) художника, т.е. символ, таит в себе магическую силу, позволяющую проникать в самую сущность бытия.

Символом может стать вещественный знак, предмет, изображение, имеющее значение для определенной группы лиц, мелодическая фраза, пластическая форма, которые всегда имеют возвышенное содержание. Он исходит из бессознательного, в нем отражается незримая реальность. Изобразительный символ всегда условен, его значение гораздо шире того предмета, который он представляет. Ведь любой символ, любой художественный образ или образ мифа открывает нам содержание, которое, облекаясь в форму чувственного – зрительного, слухового, осязательного, ведет нас за пределы всякой чувственности.

Художники-символисты считали, что предмет искусства зарождается и коренится в глубинах духа. Гюстав Моро говорил, что художнику нужно стремиться показать внутреннее сияние, которое неизвестно откуда берется, но имеет в своем происхождении и конечном назначении что-то божественное, духовное, открывающее магические горизонты и имеющие благородно-возвышенные цели. В процессе творчества художник «подпитывается» от поющего в нем переживания, где «я» личное переживается в «я» вечное. Таким образом, символы переживаний – это окна в вечность. (А. Белый)

Итак, французские символисты трактуют свое живописное произведение как нить, связующую человека с областью запредельного, в них слышится голос самой Вселенной. Чтобы выразить это запредельное, таинственное, неведомое и невидимое, они используют символ. Символ в прямом смысле ничего не говорит о действительности, он лишь намекает на нее. Он содержит в потенции неизмеримое количество толкований. Он многолик и до конца не познаваем и всегда темен в своей непознаваемости и глубине. То, что художник пытается выразить своим символом, для ума остается необъятным и несказанным для человека. Эта непостижимость и неизмеримость его смысла создает настоящее произведение искусства, оказывающее полное эстетическое воздействие. Настоящее произведение искусства говорит нам о чем-то ином, более глубоком, чем то, что предстает перед зрителем. Создать художественный образ – это суметь в реальном объекте, в живом индивидуальном факте выразить общую идею, смысл, дух времени. Эта обобщенность художественного образа в сочетании с непосредственностью живого созерцания служит базой для символической интерпретации художественного творчества. Гегель писал, что способность доводить до созерцания и воображения через внешний образ внутреннее, через внутреннее выводить смысл внешних образов посредством соединения и того и другого, вызывает сильное влечение к символическому искусству [3, с.61-62]. Символический характер любого произведения художественного творчества невозможно отрицать. Оно всегда выходит за рамки изображаемого факта, вбирает в себя смысл события, дух времени, являя эмоционально-идейную и ценностную позицию автора. В этом смысле произведение художественного творчества будет всегда символическим. Символ может быть и реалистическим, если с его помощью выражаются социально значимые ценности. В годы франко-прусской войны Пюви де Шаванн написал две картины – «Воздушный шар» и «Почтовый голубь» – основанные на реальных фактах: во время осады Парижа почтовые голуби и воздушные шары были единственным средством общения с внешним миром. Реальность сюжета не помешала художнику создать символические композиции. В этих картинах центральное место отведено фигуре женщины в черном платье – символу Парижа, стойко и героически сопротивлявшегося пруссакам, символом которых является орел, – символ зла, силы и мощи, помещенный художником в верхний правый угол «Почтового голубя». Вроде бы исчерпывающее описание! Но символистское полотно невозможно исчерпывающе интерпретировать, описать средствами языка, даже такое реалистичное. Ведь отношение языка к живописи – это бесконечное отношение. И дело тут даже не в несовершенстве речи и не в

недостаточности ее перед лицом видимого, которое она напрасно пыталась бы восполнить. Они несводимы друг к другу: сколько бы ни называли видимое, оно никогда не уместается в названном.

Символ в живописи, очень разнообразный по формам выражения, представлен в утонченных произведениях Г. Моро, которые были навеяны мифами и сказками Востока; в мистической живописи и графике О. Редона; в творчестве Бредена, полным мотивов грусти и одиночества перед лицом ирреального мира природы; в сюрреалистической графике Гюстава Доре, полной тонкого юмора; в мистической фантастике Одилона Редона; в полных гармонии и спокойствия композициях Пюви де Шаванна; в работах М. Дени, пронизанных поклонением перед вневременной женщиной с ее целомудрием; в полном чувства любви и дружеского участия символизме Э. Каррьеера.

Вслед за «Манифестом символизма» Жана Мореаса теоретики живописного символизма Альбер Орье, Поль Серюзе и Морис Дени убедительно обосновали поиски и устремления художников-символистов.

В статье «Поль Гоген: символизм в живописи» Альбер Орье сформулировал пять основных законов символизма: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал – выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунку присущи его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись, как таковая, в представлении египтян, а также, весьма вероятно, и греков, и примитивов – не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно» [4, с.55]. Для того, чтобы стать «выразителем абсолютных сущностей», живописец должен «упростить начертание знаков». Орье выделяет две тенденции. Одна из них – производное остроты глаза, другая – плод внутреннего зрения. Первая тенденция – реалистическая, вторая – деистическая. Резюмируя, Орье цитирует Плотина: «Мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует как раз то, что скрыто внутри них» [4, с.58].

А Морис Дени, избрав объектом размышления творчество Пюви де Шаванна, делает вывод, что роль художника заключается не в рабском подражании природе, а в «визуализации» грез. Живописи лучше всего удалось передать символистскую мысль, так как, владея доступными ей визуальными средствами, формой и цветом, она позволяет легче воспринять содержание символа, чем поэзия и музыка. Являясь реакцией на позитивизм, определявший дух своего времени, символизм сумел найти свой язык, язык символов, необходимый человеку, чтобы вновь обрести доверие к миру воображения, к ирреальному.

Символистская живопись, таким образом, имеет целью не копировать внешнюю видимость природы и не описывать «идеал», а создавать нечто прекрасное показом формы посредством видимых символов [1, с.94]. В символистском искусстве подлинным источником является красота. Искусство представляет собой сон наяву, в который мы добровольно погружаемся. Это – побег из измельчавшего и стиснутого условностями мира. Оно обращает нас вспять к подлинным источникам реальности. Если реальность – это «творческая эволюция» (А. Бергсон), то именно в творческом характере искусства должно искать очевидность и фундаментальное проявление творческого характера жизни. Это должно проявиться в подлинно динамической и энергетической философии красоты.

Общим для художников конца XIX начала XX века являются черты субъективизма, мистицизма, символичности в изображении действительности. Только на основе воображения можно по-настоящему творить, настаивает Ш. Бодлер, и многие художники согласны с таким утверждением, высоко ценя непосредственность творческого порыва, не контролируемого сознанием. Символ воплощается в самых неожиданных формах, углубляя творческий поиск в областях, прежде почти совсем не исследованных: мечта и воображаемый мир, фантастика и ирреальность, магия и эзотеризм, сон и смерть, эсхатологичность. Итак, подведем итоги.

1. Цель символистской живописи – создать нечто прекрасное показом формы через видимые символы.

2. Символ во все эпохи связан с живописью, так как несет в себе своеобразное идеальное содержание, а не является пассивным отражением данного бытия. Изобразительный символ всегда условен. Но, облекаясь в чувственно-зрительную, слуховую, осязательную форму ведет нас за пределы всякой чувственности. То есть, символ – идеальная форма, которая может быть познана лишь в совокупности чувственных знаков, являющих ее. Символистский знак должен быть: 1. идейным – так как единственный его идеал – выражение идеи; 2. символическим, так как эта идея получает выражение в формах; 3. субъективным, так как он должен рассматриваться как знак, воспринимаемый субъектом.

3. Символ – это «визуализация грез», поэтому живописное художественное творчество – самое яркое проявление символистской мысли, ведь почти вся информация, которую мы получаем, является зрительной. Художник, преобразуя «неживое» в «живое» использует только ему доступные средства и наиболее точно воспринимает и воспроизводит содержание символа по сравнению с поэзией и музыкой. И в этом ему помогает телесная материальность его образов. Поглощенные созерцанием, открываем символистского произведения искусства, мы более не чувствуем разрыв между субъективным и объективным мирами. Мы перемещаемся в новую область – область пластических, музыкальных, поэтических форм. Таким образом, главное назначение символов художественного творчества – глубокое проникновение в формальную структуру реальности. Итак, символ в живописи многозначен, многоуровнев, многогранен. Интенсивность с которой он функционирует на полотнах, позволяет сделать вывод: символ как медиум является проводником в символический универсум.

Источники и литература

1. Современная книга по эстетике. Антология: Пер. с англ. Э.Н.Глаголевой, В.М. Закладной, Ю.С. Ивановой /Общ. ред. А.Егорова.– М.: Изд-во Иностранная литература, 1957. – 603 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. Язык. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с.
3. Асмус В.Ф. Платон. М., Мысль, – 1975. – 220 с.
4. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка /Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; Науч. Ред. И авт. Послесл. В.М. Толмачев; Пер. с фр. – М.: Республика, 1998. – 429 с.: ил.
5. Уваров Л.В. Образ, символ, знак. – Минск: Наука и техника, 1967. – 120 с.

Силин В.В.**ЧТЕНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

В истории литературоведения неоднократно отмечаются случаи отвержения одних исследовательских методов и идеализации других. Примером этому может служить Русская формальная школа, которая самым решительным образом противопоставила контекстуальному исследованию литературы ее имманентное изучение. Как писал В.Л. Руднев, «формальная школа резко отмежевалась от старого литературоведения, лозунгом и смыслом ее деятельности объявлялась спецификация литературоведения, изучение морфологии художественного текста» [8, с. 522]. Так же резко постструктуралист Жак Деррида критиковал структурализм, называя структуралистскую модель «пародией» на живое высказывание, поскольку, по его мнению, многозначность высказывания не вмещается в рамки этой модели [6, с. 357].

Вместе с тем, некоторые методологии выходят за рамки своих исследовательских принципов. Например, известный критик формализма П.Н. Медведев считает, что у этой школы имманентное исследование дополняется контекстуальным, несмотря на то, что оно было изначально отвергнуто как необъективное. Медведев заявил, что «литературная эволюция, как ее понимают формалисты, не может быть названа имманентно-литературной», потому что она у них объясняется «не специфической природой литературы, а психическим законом «автоматизации – ощутимости», законом самого общего характера, который ничем не связан со спецификой литературы» [5, с. 157]. При практическом анализе текстов постструктуралисты не отказываются от психоанализа Фрейда. Так поступает, в частности, Цветан Тодоров, который в своей книге «Введение в фантастическую литературу» (1970) пишет, что для интерпретации фантастических произведений «использование психоанализа нам может быть полезным» [14, с. 159].

Наконец, распространенным является мнение о принципиальной необходимости сочетания различных методологий для многосторонней, а следовательно, более адекватной интерпретации произведений. Это мнение выразил В.Е. Хализев, подчеркнув, что «наука о литературе нуждается в активном сопряжении, синтезировании имманентного и контекстуального изучения художественных творений» [11, 306].

В данной статье предлагается продолжить исследование, начатое в статье «Понимание и интерпретация», в которой потенциальная возможность сочетания методологий объясняется тем, что контекстуальная, имманентная и интертекстуальная интерпретация литературных произведений опирается на *различные* доказательные базы – контекст, текст и интертекст, и ориентируется на *различные* концепции понимания – реконструкция, конструкция и деконструкция [9]. Дальнейшее исследование причин возможности или невозможности сочетания различных методологий изучения литературных произведений осуществляется путем структурного анализа процесса чтения.

Чтение предшествует творческому процессу интерпретации, являясь *спонтанной* рецепцией, субъективной и целостной по своей природе, однако его можно условно разделить на контекстуальное, имманентное и интертекстуальное в соответствии с основными направлениями интерпретации. Признаки такого разделения присутствуют в характеристике интертекстуальности, данной Юлией Кристевой, когда она указала, что «статус слова определяется а) *горизонтально* (слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю) и б) *вертикально* (слово в тексте ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов – более ранних или современных)» [3, с. 429]. В вертикальной оси этой теории легко угадывается интертекстуальное чтение, а что касается горизонтальной, то она, очевидно, представляет одновременно имманентное чтение, направленное на постижение структур текста, созданного «субъектом письма», и контекстуальное, поскольку «получатель» при чтении опирается на свой жизненный опыт. Имманентное чтение следует считать *глубинным*, так как оно нацелено на постижение содержания структурных элементов текста и их функциональных связей. Оно является также *аналитическим*, так как предоставляет объективную информацию, почерпнутую из текста. Объективность этого чтения, конечно, относительна, так как непосредственно зависит от компетенции читателя, самостоятельно определяющей жанровую характеристику текста, идейный конфликт, структуру сюжета, систему персонажей, инскажательные образы, хронотоп, а также семантику более глубинных структур текста. Контекстуальное чтение характеризуется как *ассоциативное* и *поверхностное*, поскольку оно направлено на событийный аспект содержания и опирается на субъективный контекст, то есть на жизненный опыт читателя, который помогает ему постигать содержание произведения. Только это чтение может быть эмоциональным ввиду приложения личного опыта к восприятию событий произведения. Интертекстуальное чтение – также *аналитическое*,