

Аллегория и символ: функциональная специфика

Аллегория и символ — явления онтологически и генетически близкие. А. Ф. Лосев в своем фундаментальном труде «Проблемы символа и реалистическое искусство», начиная исследование символа с обращения к соседним с ним структурно-семантическим категориям, подчеркивал, что «символ обычно смешивают с аллегорией, поскольку в каком-то пункте общее и единичное совпадают как в аллегории, так и в символе» (Лосев, 1995, 110, 112). Однако семантическая и эстетическая природа закрепления смысла, а также принципов и форм его наращения в них различна.

Границы между аллегорией и символом подчас столь текучи и нечетки, что возникают трудности в их распознавании. Современные исследователи констатируют: «Характер аллегорий и их взаимосвязь с символом на протяжении веков постоянно меняются» (Аполлон, 1997, 30). По определению Й. Хейзинги, «аллегория — это символ, спроецированный на поверхность изображения, намеренное выражение — и тем самым исчерпание — символа» (Хейзинга, 1988, 225). При этом нидерландский исследователь ссылается на И. В. Гёте и цитирует его: «Аллегория превращает явление в понятие и понятие в образ, но так, что понятие всегда очерчивается и полностью охватывается этим образом, выделяется им и выражается через него. Символ превращает явление в идею и идею в образ, но так, что идея, запечатленная в образе, навсегда остается бесконечно действенной и недостижимой, и, даже будучи выражена на всех языках, она все же остается невыразимой» (Хейзинга, 1988, 225).

Цель данной статьи обусловлена стремлением установить функциональные особенности аллегории и символа и рассмотреть специфику их литературно-художественного воплощения и восприятия. Сравнительно-типологическая методология исследования определена как природой самих феноменов, так и необходимостью выявить особенности их проявления. Материалом исследования стали аллегории и символы представителей животного мира и живой природы, а также образы, в структуре которых важны аллегорический и символический планы изображения зооморфного и растительного характера.

1. Аллегория и символ: природа образности

Как известно, аллегория в искусстве, в том числе в литературе, — один из древнейших художественных приемов, суть которого заключается в передаче отвлеченного понятия через конкретный образ. Отвлеченные

понятия (мудрость, сила, справедливость, любовь, зависть, трусость, алчность и др.) предстают в образах представителей животного мира, в словесно-воссозданной предметной конкретике и конкретике картины природного (нерукотворного) мира, в интертекстуальном обращении к мифологическим персонажам и отдельным литературным героям-типам, а также через изображение определенных событий. Аллегорические образы **однозначны** и явно **оценочны**.

В отличие от символа с его **многозначной** природой, аллегория достаточно прямолинейна. Так, рассматривая в своей монографии *Мысль и язык* (глава X) образ Фемиды, А. А. Потебня указывает на художественную реализацию понятия правосудия в обозначении его предметной атрибутикой — на аллегориях весов как воплощение мысли об аналитической работе в подходе к исследуемому явлению и на аллегориях меча как воплощение мысли о неотвратимости возмездия за совершенное преступление (Потебня, 1989, 161–162, 165–167). Следуя этой логике, нужно обратить внимание и на третий атрибут, идентифицирующий богиню, — повязку на глазах, призванную обозначить объективность и беспристрастность правосудия. Кроме того, изначальным этапом художественной обработки понятия стало его воплощение в образе женщины, с приматом идеи сочувствия и сострадания.

Аллегория как образное видение мира ярко проявилась в культуре древнего мира и в более поздних по происхождению мифологиях. Венера, Амур, Ника (Ника), Орфей, Пан, Геракл и другие боги и герои древнегреческой и римской мифологии, а также персонажи египетской, японской, китайской, индуистской, тунгусо-маньчжурской и других мифологий обладают узнаваемостью как в изобразительном искусстве, так и в литературе. Особым этапом в развитии аллегории становится Средневековье. Поскольку формы отношений были жестко ритуализированы, оружие и военная экипировка на турнирах и в поединках, предметы обихода и проч. наделялись строго определенным смыслом (Иванов, 1996, 28, 71–72), а «кольца, шарфы, драгоценности, подарки возлюбленным имели свое особое значение, с тайными девизами и эмблемами, которые нередко были довольно замысловатыми ребусами» (Хейзинга, 1988, 132).

Действительно, аллегии требуют усилий при дешифровке и комментировании. Слово **ребус** в разговоре об аллегии возникает не случайно: эти знаки (рисунки), используемые вместо слов, представляют собой графическое обозначение некой загадки. Именно аллегии, по сути, являются формой выражения определенного мировосприятия, миропонимания и мировоззрения в **гербе, девизе, эмблеме**. Герб как знак рода, государства, города воспроизводится на знаменах, монетах, печатях. Девиз, восходящий к надписи на гербе, в широком смысле

означает краткое изречение, в котором содержится принципиально значимая для носителей девиза и организующая их миропонимание мысль. Эмблема — в буквальном смысле условно-украшающее (греч., затем лат. *emblemata* вставка, выпуклое украшение) изображение идеи или понятия: сердце — эмблема любви, якорь — надежды, лавровый венок — особой общественной (и / или божественной, в понимании художников) отмеченности и проч. Эмблема как статичное изображение, гораздо чаще встречается в изобразительном искусстве, однако может быть обнаружена и в литературных произведениях.

Природа образности аллегории прямо соотносится с природой образности двух жанров — притчи и басни. В басне, сатирическом и моралистическом жанре, вместо абстракций (например, хитрость, трусость, грубая сила и проч.) часто предстают животные с характерными поведенческими характеристиками (Лиса, Заяц, Волк и проч.), и в результате «перед воображением сразу же выступает определенный образ» (Гегель, 1969, 99). Притча, давно ушедший жанр, имела много родственного с басней. В притче также были показаны отдельные события из обыденной жизни, но им придавался «высший и более всеобщий смысл» (Гегель, 1969, 100).

Аллегория ни с одним творческим методом прямо не связана. Аллегорическая образность обнаруживается в классицизме и Просвещении, в романтическом искусстве, в реализме, в символизме и др., хотя и по-разному. В условиях определенных литературно-художественных направлений разными творческими методами востребованы разные виды и формы аллегоричности.

Художественный символ также предполагает серьезную работу при распознавании какого-либо явления в его символическом качестве. Для этого требуется известная степень развития культуры воспринимающего человека: по словам Г. В. Ф. Гегеля, символ может понять лишь тот, кто возвращается в этом определенном кругу (Гегель, 1969, 18). Философ рассматривал символ как законченный тип художественного созерцания и воплощения. Это указание не только на «конкретную единичную вещь», но на «всеобщее качество», которое в ней заложено (Гегель, 1969, 15). В символе как «всеобщем качестве» философ разделял «смысл и выражение смысла» (т.е. собственно образ), определяя тем самым «две стороны символа». Возникновение смысла в символе, его развитие, достижение им максимума в определенные исторические эпохи и в определенных исторических культурах и последующее угасание — это этапы, которые проходит символ.

Символы связаны с поэтикой определенных **художественных систем**. Реалистическая символика отличается скрупулезной точностью описания, конкретикой изображения, стремлением к объективно-

обусловленной документальности воспроизведения действительности и др.; романтическая – тяготеет к обобщениям, эмоциональной насыщенности, экспрессивности, иррациональной образности и др.; символистская, генетически связанная с романтическим типом художественного мышления, – ориентирована на свой выбор поэтических средств, актуализирующих мотивы непознаваемости мира, бренности бытия и отвлеченности его форм, размытости границ сущего, и др.

Незыблемо одно положение: символическое художественное выражение смысла в образе многозначно. Концентрация смысла, степень его насыщенности может быть различной. Современный исследователь отмечает: «Насыщенность художественного символа определяется качеством идеи (ее значимостью, объемом и величиной), которую он выражает» (Рубцов, 1991, 53). Обретение образом символических – многозначных и многоплановых – характеристик является фактом приобщения художника к новым ценностям. Это открытие новых возможностей и новых горизонтов в осмыслении явлений. По утверждению М. М. Бахтина, «переход образа в символ придает ему особую смысловую глубину и смысловую перспективу» (Бахтин, 1975, 209).

Как исторически (в произведениях ушедших эпох), так и в современных литературно-художественных произведениях символика могла и может проявляться в эпитете, метафоре, метонимии, гиперболе и проч. Генетически символ связан в первую очередь со сравнением. Однако в отличие от сравнения, где постижение смысла осуществляется с помощью определенных средств, **символ таковыми не оснащен**. Различие символа и сравнения Гегель видел в том, что «образ, обладающий смыслом, называется символом преимущественно лишь в том случае, когда этот смысл не выражен особо и не ясен сам по себе» (Гегель, 1969, 18). Поэтому символ, прежде всего, создается **внетропически**.

2. Аллегии и символы представителей животного мира. Зооморфный уровень в структуре образа

Аллегорические образы представителей животного мира сохраняют свою самостоятельность в баснях: собака – аллегория верности, кот (кошка) – непредсказуемости и своеволия, ягненок – беззащитности, орел (в широком смысле хищная птица) – силы и свободы, ворона (а также курица) – глупости, соловей – сладкозвучия, пчела (а также муравей) – трудолюбия, змея – коварства и др. В европейской зооморфной традиции есть и аллегория *царя зверей* – сурового, но не всегда справедливого, мудрого, но часто легковерного: это лев, и его изображение обнаруживается на гербах множества городов, в том числе русских; при этом национальной русской аллегорией является медведь. Однако животные «не всерьез

тракуются как глупость, лесть, хитрость, легкомыслие, трудолюбие, лень, гордость и т.д.», поскольку «это тождество — не полное, примерное, иллюстративное» (Лосев, 1995, 111). Символическое же изображение животных, допускающее отклонение от аллегорического смысла, допустимо уже в сказке (в первую очередь литературной).

Аллегорические образы как выражение политического иносказания представлены в реализме — например, в *Сказках для детей изрядного возраста* М.Е. Салтыкова-Щедрина. *Премудрый Пескарь*, *Медведь на воеводстве*, изможденный непосильным трудом и отупевший *Коняга* и проч. позволили писателю и обозначить современную ему жизнь, и внести в развитие аллегории русский идеологический колорит XIX века.

Романтические героизация и ее антитетический противовес представлены А. М. Горьким в *Песне о Соколе* (Горький, 1979, 154-155). Создавая образы *Сокола* и *Ужа*, писатель детализирует однозначность аллегорических образов, но символически многозначно обыгрывает такие концептуально значимые понятия и сущностные характеристики, как *безумство* и *гордость*. Мудрость жизни, ее смысл и счастье *Сокол* видит в *безумстве храбрых*, *Уж* исповедует *безумство своих желаний*; *Сокол* уходит из жизни, *гордо крикнув*, *Уж* живет, *гордясь собою*. Высокие порывы и подвижничество противопоставлены эгоцентризму и конформизму. Одновременно безумство претает в своей полярности альтруистской и обывательской нормативности, а библейскому греху гордости противопоставит героическое прометеевское самоотречение.

В искусстве, в том числе словесном, много аллегорий, уходящих корнями в глубину веков и отмеченных яркой фантастикой. Так, со времен древнего Египта сфинкс, колоссальных размеров сооружение в виде лежащего льва с головой человека, воспринимался как загадка. Позже, в греческой мифологии, сфинкс (Сфинкс, Сфинга как имя собственное) преобразился — стал фантастическим сказочным чудовищем с туловищем льва (собаки), лапами льва, с лицом и грудью женщины и с крыльями. Но значение загадки сохранилось — Сфинга задавала каждому проходившему загадку: *Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?* Однако уже сфинкс предельно масштабными художественными средствами демонстрировал ту стадию развития общественного сознания, когда воплощалась идея «стремления к самостоятельной духовности», суть которой состоит в том, что «человеческий дух хочет выбраться из тупой животной крепости и силы» (Гегель, 1969, 71). Дальнейшие традиции воплощения получеловека-полуживотного (кентавр в греческой мифологии, ундина в низшей мифологии народов Европы, русалка в славянской мифологии и др.) в контексте национальных культур служили определенным задачам.

Наиболее широко в словесном искусстве представлены **не аллегорические образы, а образы с аллегорическим уровнем в их структуре**. Сравнительно-метафорическая или метонимическая разработка литературного образа с помощью аллегорической подсветки способна придать ему дополнительную символическую значимость. В качестве примеров можно привести изображение безымянной девушки-контрабандистки как ундины в романе М. Ю. Лермонтова *Герой нашего времени*, воплощение революционной эпохи и ее лидеров в поэме С. Есенина *Гуляй-поле (Он вроде сфинкса предо мной...)* (Есенин, 1976, 156) и др. Это прямой путь перехода аллегории в символ — переход от однозначности к многозначности: определение объекта художественного наблюдения как аллегорической фигуры оборачивается в литературе необходимостью многоплановой символической детализации.

Рассмотрим два произведения, в структуре центральных образов которых существует одна аллегория.

В романе И. А. Гончарова *Обломов* в обозначении и раскрытии национально-исторического и социально-психологического явления обломовщины важна аллегория собаки. Назвав произведение именем главного героя и определив его предмет с помощью прономинации, писатель создавал тем не менее двуединный образ «барин — слуга». Выход Захара на романную сцену сопровождается своеобразным рычанием: *послышалось точно ворчанье цепной собаки* (9). Вслед за тем Гончаров начинает символическую — многоплановую — разработку образа. Верный слуга любит Обломовку, *как кошка свой чердак, лошадь — стойло, собака — конуру* (74), а на грозный призыв хозяина Захар движется, слезая с лежанки, *нехотя, как собака, которая по голосу хозяина чувствует, что проказа ее раскрыта* (91). Цепная собака, с ее специфической дрессировкой и установками на мгновенно-импульсивную защиту дома, хозяйства, имущества, на инстинктивную защиту всего того, что находится в ограниченном для нее пространстве, стала для писателя символом человека-слуги крепостнической закалки.

Символическая разработка зооморфной аллегорической подсветки образа Захара осуществляется писателем и на путях диахронного анализа. Гончаров углубляет историческую ретроспективу этого человеческого явления, сравнивая Захара с неким *идеалом* — с Захарами ушедшего времени. Размышляя о роли слуг в истории, писатель не устает повторять: они преданы господам, *как собаки*. Прием сопоставления современного и исторического состояния общественного института слуг осуществлен в контексте этой аллегории, что позволяет писателю выпукло обозначить различия минувшего и современного. Если Захар ведет себя как цепной пес, то идеальные слуги прошлого были иными: старый слуга *умрет скорее, как отлично*

выдрессированная охотничья собака, над съестным, которое ему поручат, нежелез тронет (70). «Низкоквалифицированный» цепной пес сопоставляется с получившей специальную «высокотехническую» подготовку охотничьей собакой — так происходит наращивание символических концептуальных смыслов на данном структурном уровне образа.

На ту же зооморфную аллегоррию опирается и Дж. Голсуорси в романе *Сага о Форсайтах*. Однако символическая многоплановость совершенно иная. Прямой аллегорический смысл — собака преданность и охранительные функции — скорректирован английской национально-исторической спецификой. Воссоздавая викторианскую эпоху, ее мораль и все стадии развития нового класса буржуазии — мира *собственников*, писатель иронически укрупняет национальный зооморфный знак: у Форсайтов бульдожьей челюсти. Исторически порода бульдогов, английских собак — сильных, с большой головой, широкой грудью, короткими лапами, вырабатывалась в уходящей в феодализм культуре для забавы верхушки английского общества — для охоты, с ее британским ритуализмом. Перевозимых в кожаных мешках собак в момент приближения к зверю выбрасывали на него, и те душили добычу, в результате чего у бульдогов сформировалась анатомическая особенность — неправильный прикус: свои челюсти эти собаки, даже погибая под заваливающимся на них зверем, из-за наступившего спазма не могли самостоятельно разжать. Так и Форсайты, добиваясь своих целей, становясь материально обеспеченными, потом богатыми, получая образование и обретая внешнюю респектабельность (в том числе сомкнув челюсти на жертве), не становятся счастливыми. Они не могут сами разомкнуть даже своих объятий.

Аллегорическая метафора *бульдог* в изображении героев достигается Голсуорси в первую очередь за счет портретной детали: *твердость подбородка* показана как *печать рода Форсайтов* (I, 180, 354 и др.), а род Форсайтов позиционируется как *половина Англии, типичное явление, с вековыми традициями* (I, 220-221). Семейная черта отличает *старого Джолиона*, мощь подбородка которого *стольких в свое время отпугивала (Интерлюдия. Последнее лето Форсайта. I, 354, а также Собственник. I, 28, 168, 173, 180 и др.)*, его старшую внучку Джун, которая *сжав челюсти*, добивается своего (*В петле. II, 51, 98, а также Собственник. I, 31, 57 и др.; Сдается внаем. II, 341*), его сына *молодого Джолиона*, вырвавшегося из форсайтского круга, поэтому его *внушительные челюсти* скрываются под *короткой сидящей бородкой (В петле. II, 51)*. Даже в 100-летнем возрасте у Тимоти, впадшем в детство, сохраняется *квадратное лицо* и безудержный эгоизм (*Сдается внаем. II, 367*), а у двух случайно увиденных, ранее незнакомых ему Форсайтов, принадлежащих разным ветвям семьи, Майкл Монт видит семейную черту, — *выдающиеся подбородки (Белая обезьяна. III, 423)*.

Наиболее последовательно *лицо, в котором преобладал подбородок* (*В петле*. II, 10), отличает Сомса. В *Предисловии автора* Голсуорси писал о том, что Форсайтам, по-собственнически относящимся ко всему оказавшемуся в сфере их внимания, не подвластны Красота и Свобода. Писатель подчеркивал: *Автор и сам жалеет Сомса, трагедия которого — очень простая, но непоправимая трагедия человека, не внушающего любви и притом недостаточно толстокожего для того, чтобы это обстоятельство не дошло до его сознания* (I, 21). В портрете героя, его поведенческих характеристиках и предпочтениях Голсуорси подчеркивает аллегорический план образа: *квадратная челюсть и линия рта придавали ему сходство с бульдогом*; в критических для него ситуациях он ведет себя, *ощерив зубы, словно собираясь зарычать* (*Собственник*. I, 132, 327). Госуорси может выразить эту мысль и более наглядно, более зримо: *Бульдог, сидевший в Сомсе, зарычал* (*Белая обезьяна*. III, 225); в оригинале: *The bulldog in Soames snarled* (Galsworthy, 1976, 64). Буквально *to snaff* — *вдыхать, нюхать табак* (АПС, 1970, 714). Действительно, именно так, в метафорическом смысле, — специфически-шумно, привлекая внимание, подчас настаораживаясь и готовясь проявить свои бойцовские качества, — дышат бульдоги.

Полюбив Ирэн и вынудив ее выйти за него замуж, Сомс, будучи глубоко несчастным, не может отпустить бывшую жену и преследует ее на протяжении всей жизни. Сомс даже выражением лица *напоминает бульдога*, причем собаку, *которая вот-вот бросится* (*В петле*. II, 64, 107, 185). Позже, привыкнув к китайской собачке своей дочери Флер, Тинг-а-Лингу, и с интересом воспринимая привязанность к ней этого животного, Сомс тем не менее убежден, что его дочери *надо было купить бульдога* (*Белая обезьяна*. III, 215), поскольку довериться можно, в его понимании, только собственно английской собаке, и др. Любя дочь как воздух и выполняя все ее прихоти, Сомс провоцирует самое большое ее горе — расставание с Джоном. У самой Флер в лице *нельзя было отметить ничего отцовского, кроме решительного подбородка* (*Сдается внаем*. II, 341). *Костяк ее натуры — это цепкое упорство*, но, если оно некогда *выковало и погубило Сомса* (*Сдается внаем*. III, 125), оно разрушило и ее главную любовь.

Аллегорический зооморфный план романа Голсуорси имеет символическое ответвление. На протяжении восемнадцати лет в семье *молодого* Джолиона живет пес Балтазар — *незаконное детище пуделя и фокстерьера* (*Собственник*. I, 102). Балтазар показан как антитеза «специализированному» высокопородному бульдогу. Сопоставление двух семей: а) Сомс и его дочь + бульдог и б) *молодой* Джолион и его сын Джолли (а также позже *старый* Джолион) + Балтазар — зооморфный план образов позволил писателю выявить собственнические начала первой

семьи и духовно-нравственные — второй. Именно в главу *Смерть пса Балтазара (В петле)* Голсуорси вводит единственный в романе разговор о смысле жизни (как разговор о Боге), который завершается выводом молодого Джолиона: *Нет, собаки — не чистокровные Форсайты, они могут любить нечто вне самих себя (В петле. II, 190)*.

В результате, в разработке **мотива обломовщины** в романе Гончарова и **мотива собственности** в романе Голсуорси и, в частности, в структуре образов Захара и Сомса обнаруживаются два уровня — аллегорический и символический. Взятый нами конкретный аллегорический план (сопоставление с собакой) задает определенный ракурс видения и определяет первый смысловой уровень. Последующие смысловые уровни разрабатывают символическую многозначность образа, которая коренится в аллегорическом исходном смысле. Иными словами, взаимодействие содержательных уровней позволяет художникам выявить сначала общее — аллегорическое, а затем символически многоплановое значение/содержание, в его национально, исторически, социально детерминированной специфике.

3. Растительные аллегии и символы

Значимо в искусстве представлена и растительная аллегория. Для словесного искусства концептуально важными являются аллегии зерна и снопа, цветущей сирени, яблони, вишни, чертополоха и др. Чрезвычайно широко в европейской и восточной культурах развита цветочная эмблематика: роза, лилия, маргаритка, фиалка, тюльпан, подснежник, резеда, нарцисс, хризантема и проч. имеют свой особенный смысл.

Говоря о таинствах творческого процесса, А. А. Ахматова в цикле *Тайны ремесла*, во 2-м стихотворении *Мне ни к чему одические рати...* говорит о парадоксах созидания: *Растут стихи, не ведая стыда, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда* (Ахматова, 1990, 276). В создании образа в качестве средства сравнения использованы аллегорически обозначенные явления флоры, ставшие объектами наблюдений: в них намеренно сниженный, подчеркнуто обиходный, иронический смысл. Этот ряд, используемый художниками для усиления такого рода тональностей, можно продолжить — и возникают крапива, полынь, подорожник и др.

В отличие от зооморфных аллегий и символов, способных в силу одушевленности представителей животного мира непосредственно входить в структуру образа человека (характера), у растительной аллегии и символики свои особенности. Образы флоры могут быть самостоятельными и способны сохранять собственно аллегорический смысл. Гораздо чаще образы живой природы становятся специфической подсветкой в изображении человека и людского сообщества. В этом второй случае могут быть актуализированы как аллегорический, так и символический планы.

Рассмотрим функциональные особенности образа винограда. Изображение винограда обнаруживается в жанре басни, в фабуле *Лисица и Виноград*. Лоза со свисающими гроздьями, сама спелая ягода от Эзопа до Ж. де Лафонтена и И. Крылова показаны как знаки дарованной природой пищи. *Голодная лисица* (Эзоп), *лис-гасконец*, *а быть может, лис-нормандец* (Лафонтен), *голодная кума Лиса* (Крылов) (*Басни*, 1994, 15, 77, 267) представлены баснописцами в тщетных попытках добыть пропитание. Не добившись своего, *Лиса* опорочивает *Виноград*, объявляя, что он зелен. В результате, образ ягодного растения в басне в фабуле *Лисица и Виноград* сохраняет закрепленный за ним аллегорический смысл. Однако при другой морализирующей направленности — осуждении неблагодарности и/или глупости — образ винограда в басне может потерять полнокровность аллегории. Так, дидактическая направленность басни Эзопа *Олень и виноград* оказывается близка морали в баснях Крылова *Листы и корни*, а также *Свинья под Дубом*, а виноград претворяется в обобщенное *Листья* или древо жизни — *Дуб*.

Обращение к аллегории винограда как к условно-художественному изображению понятия роскоши, изобилия, богатого урожая имеет давнюю историю. Любопытно, что эта аллегория широко распространена даже в культурах тех стран, где в силу климатических условий виноград не выращивался, — в России и Англии.

Образ винограда был одной из наиболее любимых аллегорий классицистов. Даже показывая наступление русской зимы, Г. Р. Державин в стихотворении *Осень во время осады Очакова* (Державин, 1978, 71) не может обойтись без этой аллегории благополучия. Создавая идиллический образ полноты российского бытия и говоря о достатке, достигнутом в результате праведных трудов в течение лета и осени, Державин от конкретных наблюдений (*Ковыль сребрится по степям; / Шумяци красно-желты листья / Расстлались всюду по тропам* и др.) обращается к условному знаку *И Роскошь винограду просит...*, поскольку виноград в центральной полосе России районирован был гораздо позднее, а во времена Державина выращивался только в теплицах.

Создавая собирательный образ собственников, Дж. Голсуорси в *Сage о Форсайтах* иронически актуализирует аллегорию: в течение летнего отдыха *Каждая семья, облюбовав себе виноградник, взращивала, собирала, давила виноград, закупоривала в бутылки драгоценное вино морского воздуха* (*Собственник*. I, 256). В дальнейшем развитии сюжета аллегорический мотив сначала закрепляется как особый вид аллегории — ребус (как знак, заменяющий слова, как некое художественно-графическое представление загадки). Ребусом для окружающих становится Флер в ее сходстве с *La Vendinia — Виноградоршей* (III, 6, 9 и др.) Ф. Гойи. Вслед

за тем аллегория получает символическую разработку, начиная с маскарадного костюма Флер, скопированного с портрета Гойи, и заканчивая крушением попыток собственнического захвата ею Джона.

Важнейшими аллегорическими и символическими образами оказываются деревья — береза, кедр, сосна, чинара, кипарис, анчар и др. Аллегорией субстанциальности и незыблемости миропорядка является дуб, физическая природа которого такова, что это дерево растет только в экологически чистых местах. В работе «Дерево жизни и лесные духи» А. Н. Афанасьев отмечал, что в представлении арийских племен, слово «дуб» обозначало «всякое дерево», а именно: «первоначально слово дуб заключало в себе общее понятие дерева» (Афанасьев, 1982, 215). Ученый писал: «это баснословное дерево есть мифическое представление тучи, живая вода при его корнях и мед, капающий с его листьев, метафорические названия дождя и росы, а море, где оно растет, — воды небесного океана» (Афанасьев, 1982, 214). В представлении славян, «предание о мировом дереве также по преимуществу относят к дубу» (Афанасьев, 1982, 214). В Литве «старые, вековые дубы» были всегда отмечены «особенным почетом: их окружали оградами, и в эпоху обращения в христианство народ скорее соглашался на истребление идолов, чем на посечение этих деревьев» (Афанасьев, 1982, 216). Хотя в мире (в Северном полушарии и в лесах Южной Америки) насчитывается около 450 видов этой породы дерева (СЭС, 1983, 413), с дубом как таковым связано представление о мировом древе.

Образ дуба выполняет свои аллегорические функции в басне. В этом жанре подчеркивается эмблематический смысл крупнейшего явления флоры: это Дерево, главенствующее в растительном мире. Однако в басне при сохранении аллегорического смысла образа важна разработка определенной фабулы с ее конкретикой. В результате в разных басенных фабулах актуализируются разные грани одной аллегии. В басне Эзопа *Дровосеки и дуб*, в баснях Крылова *Листы и корни* и *Свинья под Дубом*, разноплановых с точки зрения конкретных выявляемых морально-нравственных аспектов действительности, подчеркнута мысль о взаимосвязях сущего, о единстве целого, об основах бытия. В басне же Эзопа *Дуб и тростник*, а также в басне Крылова *Дуб и трость* важно другое — мысль о недопустимости не критического отношения даже особо значимой величины (персонифицированной в басне) к самой себе. Эта мораль соотносится с дидактической направленностью басни И. Хемницера *Дерево*.

К аллегии дуба обращались многие русские поэты. Образом мирового древа открывается первое крупное произведение А. Пушкина — поэма *Руслан и Людмила: У лукоморья дуб зеленый; / Златая цепь на дубе том...* (Пушкин, 1975, III, 7); в зрелые годы поэт сохраняет и разовьет

мысль о *патриархе лесов*, которому дано пережить не только *век забвенный* отдельного человека, но и земные дни многих поколений — *век отцов* (*Брожу ли я вдоль улиц шумных*) (Пушкин, 1974, II, 196). М. Лермонтов в стихотворении *Листок* (Лермонтов, 1979, 487-488) вводит свой сокровенный мотив одиночества и создает образ *дубового листка*, оторвавшегося *от ветки родимой* и носящегося по свету в поисках пристанища. Эта мысль развивается и в другом предсмертном стихотворении Лермонтова *Выхожу один я на дорогу: темный дуб*, в понимании поэта, живет, *вечно зелена*, и только под его склонившимися ветками человек может обрести *свободу и покой*. Традиции понимания великого древа были поддержаны Ф. Тютчевым — например, в стихотворении *Как весел грохот летних бурь*; поэт показал, как *дубрава широколиственно и шумно* (Тютчев, 1980, 131) ведет диалог с тучей, проливающейся грозовым дождем. А. Фет был убежден: *Учись у них — у дуба, у березы...* (Фет, 1979, 204); в понимании поэта, человек должен строить жизнь в соответствии с уроками природы, суть которых состоит вобрании сил для обновления и возрождения души.

Особое место образ дуба занимает в романной структуре художественной картины мира. В крупной эпической форме романа — *Воине и мире* Л. Н. Толстого и *Саге о Форсайтах* Дж. Голсуорси — образ дуба становится как общеконцептуальным фактором индивидуального стиля, так и сюжетоформирующим его носителем.

Аллегорию вечного древа Толстой вводит в «рациональную» сюжетную линию Андрея Болконского. Писатель показывает разные стадии жизни своего героя, и в том числе ту, когда после участия в войне 1805-1807 годов, после ранения, вследствие чего он был объявлен погибшим, после смерти жены и рождения сына Андрей Болконский теряет смысл жизни и не видит ее значимых перспектив. Для изображения этой стадии жизни героя писатель вводит образ могучего дерева, имеющий в контексте эпического произведения особый архетипический смысл. Скрываемая от посторонних глаз драма, а затем преодоление себя, обнаружение нового смысла жизни отмечены двумя встречами героя с замечательным созданием природы.

От аллегорически-эмблематического обозначения жизненных сил писатель переходит к их символической разработке. Для достижения своей художественной цели писатель в первую очередь развивает мысль с помощью приема динамического изображения — следования героя сначала в одну, а затем в другую, противоположную сторону (Том II. Часть третья. Главы I и III). При таком эмоциональном восприятии Болконским объекта своего наблюдения дуб оказывает на героя сначала одно, а затем диаметрально противоположное воздействие. Писатель использует все средства образного метафорического параллелизма (человек — дерево) и

усиливает образ героя приемом монтажной композиции, соединяя две сцены. Сначала Болконский, ощущающий себя постаревшим и не видящим серьезных жизненных перспектив, обращает внимание на погибающий вековой дуб: *Весна, и любовь, и счастье! — как будто говорил этот дуб /.../ все один и тот же глупый бессмысленный обман!* (Толстой, 1987, 159). А затем, после встречи с Ростовыми, Болконский чувствует в себе новые силы и опять видит то же дерево, но уже полное жизни: герой всматривается в *старый дуб, весь преображенный*, и вновь *согласен с ним* — у него возникает *весеннее чувство радости и обновления* (Толстой, 1987, 163). Важность этих двух соединенных в целое событий определена художником в качестве особых вех в развитии характера героя.

Эмблематика дуба была важна и для Голсуорси. Дуб (*an oak*) широко закреплен в английской культуре топографически и топонимически. В *Sage* образ дуба является сквозным — сшивающим три первых романа, начиная с того момента, когда воспринимаемый как *иностранец*, чуждый Форсайтам, Босини нашел участок для будущего дома в Робин-Хилле. Дерево обеспечивает самоощущение Сомса как джентльмена, оно становится точкой отсчета субстанциальности, которую Форсайты страстно стремятся обрести. Дуб становится самостоятельным эпическим неумирающим героем: *Это дерево, быть может, видело всю историю Англии, и с уходом поколений дерево по-прежнему будет стоять здесь, громадное и дуплистое (В петле. II, 47)*. Именно дерево придает дому — крепости Форсайтов — *свое лицо и благородное величие (В петле. II, 47)*. В главе *Под старым дубом* Джон Форсайт и его ставшая вдовой мать, Ирэн Форсайт, принимают решение о продаже дома в Робин-Хилле, поскольку Джону стало *душно /.../ в Англии (Сдается внаем. III, 152)*. И вторая часть *Sage*, *Современная Комедия*, открывается новым *Предисловием автора*, в которой усиливается иронический тон: *Символика — скучная вещь (Symbolism is boring) (Galsworthy, 1976, 24)*.

Помимо аллегорического плана «Форсайты — дом — дуб — Англия» и его конкретно-исторического и национально-социального смысла, писатель задает прорастающую философскими символическими значениями параллель: конкретное дерево — древо жизни. Впервые прямое авторское указание на эту параллель возникает в финале 1-й части романа *Собственник* и связано с первой смертью — кончиной Энн Форсайт. Дальнейшее развитие сформировавшегося мотива связано с образом *старого* Джолиона. Исчерпанность мотива Голсуорси определил несобственно-прямой речью постаревшего *молодого* Джолиона: *Что деревья — то и в жизни людей! (В петле. II, 103)*; у героя возникает представление о *дереве воспоминаний (В петле. II, 355)*. Художественная философия писателя, поэтапно развитая в образной ткани произведения,

основывается на аллегории и движется в множественных символических направлениях. В наиболее обобщенном виде она предстает в *Интерлюдиях*.

В результате, растительные аллегии, пейзажные аллегорические «подсветки» характеров, а также аллегорический план в структуре образа человека и в структуре образа мира позволяют художникам обрести ту **архетипическую и мифопоэтическую данность**, которая обеспечивает **условия возникновения внутренней (художественной) формы слова** (А. Потебня). Аллегорические образы, например, образы винограда и дуба, активизируют древнейшие, подчас не выраженные вербально-логически, пласты общественного сознания. Развитие символики, берущей начало в аллегии как древнейшей форме иносказания, осуществляется наиболее продуктивно.

* * *

Аллегория, а также ее виды: эмблема, девиз, герб, ребус — широко представлены не только в изобразительном искусстве, непосредственно предназначенном для наиболее полного и адекватного воплощения иносказательности, но и в словесном искусстве. Аллегии, уходящие в глубину веков, в некоторых жанрах (прежде всего в басне) обеспечивают требуемую дидактичность и однозначность мировосприятия. **Аллегорический план в структуре образа**, в первую очередь в структуре характера, а также **аллегорический пласт** в создаваемой художниками **картине мира** задают **высоту** и **вектор** видения проблемы.

Структура образа в каждом конкретном произведении искусства **формирует определенные ракурсы символического понимания явления**. Символ может проявиться как в формате тропов (в метафоре, метонимии и др.), так и внетропически — как самостоятельный смысловой знак. Систематизация образов и мотивов в произведении, композиционная расстановка персонажей в сюжетном произведении задают **многоярусность** символического отображения действительности. В литературе при дешифровке символики важны приближающие к авторскому видению объективно-научные традиции толкования и интерпретации. Смысл конкретного символа в литературе определяется степенью реализованности авторских задач: смысл впаив в образ и обеспечивает его существование и жизнеспособность.

ЛИТЕРАТУРА

- Гончаров, И. А. 1972. Собр. соч.: В 6 т. — Москва: Правда.
Голсуорси, Дж. 1983. *Сага о Форсайтах*: В 4 т. — Москва: Правда.
Galsworthy, John. 1976. *A Modern Comedy*. — Москва: Правда.

- Ахматова, А. А. 1990. *Сочинения*: В 2 т. – Москва: Правда.
- Басни: Эзоп. Лафонтен. Хемницер. Крылов. К. Прутков*, 1994. – Москва: АРТ+ N.
- Горький, А. М. 1979. *Собр. соч.*: В 16 т. Т. I. – Москва: Правда.
- Державин, Г. Р. 1978. *Глагол времен: Стихотворения*. – Москва.
- Есенин, С. А. 1976. *Стихотворения и поэмы*. – Москва.
- Лермонтов, М. Ю. 1979. *Собр. соч.*: В 4 т. Т. I. – Ленинград: Правда.
- Пушкин, А. С. 1974–1975. *Собр. соч.*: В 10 т. Т. II, III. – Москва: Художественная литература.
- Толстой, Л. Н. 1987. *Собр. соч.*: В 12 т. Т. IV. – Москва: Правда.
- Тютчев, Ф. И. 1980. *Собр. соч.*: В 2 т. Т. I. – Москва: Правда.
- Фет, А. А. 1979. *Вечерние огни*. – Москва: Наука.

Научная литература

- Аполлон. 1997. *Архитектура // Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь*. – Москва: Эллис Лак.
- Мюллер, В. К. 1970. *Англо-русский словарь*. – Москва: Советская энциклопедия.
- Афанасьев, А. Н. 1982. *Древо жизни и лесные духи*. – Москва: Современник.
- Бахтин, М. М. 1975. *К методологии литературоведения // Контекст-74*. – Москва.
- Гегель, Г. В. Ф. 1969. *Эстетика*: В 4 т. Т. II. – Москва: Искусство.
- Иванов, К. А. 1996. *Многоликое средневековье*. – Москва: Алетейа.
- Лосев, А. Ф. 1995. *Проблема символа и реалистическое искусство*. – Москва: Искусство.
- Потебня, А. А. 1989. *Мысль и язык*. – Москва: Правда.
- Рубцов, Н. Н. 1991. *Символ в искусстве и жизни: Философские размышления*. – Москва: Наука.
- Прохоров, А. М. 1983. *Советский энциклопедический словарь*: 2-е изд. – Москва: Советская энциклопедия.
- Хейзинга, Й. 1988. *Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. – Москва: Наука.

Allegory and Symbol: Functional Specificity

The article is devoted to the comparative analysis of an allegory and a symbol. Materials are both products of Russian literature – L. N. Tolstoy, A. S. Pushkin, I. A. Krylov, I. A. Goncharov, G. R. Derzhavin, etc., and products belonging to pen of the European authors – J. Galsworthy, Aesop, etc. The body of the article consists of the Introduction in which statement of the problem is given, three sections (1. An allegory and a symbol: the nature of figurativeness. 2. Allegories and symbols of representatives of fauna. Animal level in structure of an image. 3. Vegetative allegories and symbols), and the Conclusion. The author of the article considers an allegorical background of characters, the allegorical plan of the structure of an image of a human and of the structure of an image of the world, and also independent allegories of a dog, of a grape, of an oak which allow the artists to find an archetypical and mythological-poetical reality providing conditions of occurrence of the internal (art) form of a word.

Key words: *allegory, symbol, I. Goncharov, J. Galsworthy, L. Tolstoy.*