

УДК 008.001 : 1 (09)

Царева Е.А.

Курский государственный университет

СИМВОЛ – СМЫСЛОВОЙ ФЕНОМЕН СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК

Ye. Tsareva

Kursk State University

SYMBOL AS A CONCEPTUAL PHENOMENON OF SOCIOCULTURAL PRACTICES

Аннотация. Обоснование символов как смысловых феноменов базируется на анализе социокультурных практик в символическом аспекте. Посредством организации социокультурных практик общество формирует содержание индивидуального сознания, и в этом процессе большое значение имеют символы. Наиболее убедительно символ как смысловой феномен представлен в практике религиозного искусства и миропонимания. Опираясь на исследования С.С. Аверинцева, П. Флоренского, Е.Н. Трубецкого, автор выявляет смысловое содержание русской иконописи и храмового зодчества, даёт определение религиозным символам.

Ключевые слова: социокультурные практики, символическая деятельность, диахрония культуры, иконопись, невербальная информация, религиозный символ.

Abstract. The idea of symbols as conceptual phenomena is based on the analysis of socio-cultural practices in a symbolic aspect. The society forms the content of individual consciousness by means of organizing socio-cultural practices and the symbols are very important in this process. Symbol as a conceptual phenomenon is mostly represented in religious art and ideology. Basing on the works by S.S. Averintsev, P. Florensky and Y.N. Trubetzkoy the author reveals the semantic content of the Russian icon-painting and temple architecture symbols and defines the religious symbol.

Key words: socio-cultural practices, symbolic activity, diachronic development of culture, icon-painting, nonverbal information, religious symbol.

Социокультурные практики разнообразны, они связаны с определёнными видами деятельности человека, направленными на реализацию материальных и духовных потребностей не только отдельного индивида, но и социальной группы, а также общества в целом. Анализ символов как смысловых феноменов, с нашей точки зрения, базируется на выявлении их предметного содержания в социокультурных практиках. Семиотический подход даёт возможность определить важнейшие характеристики символа как знакового образования, однако данный подход не позволяет выявить конкретно-смысловых значений символов в культуре. Представляется, что культурно-исторический подход, стержнем которого является проблема интерпретации символов, как нельзя лучше применим при обосновании смысловых значений символов и выявлении роли символического фактора в социокультурных практиках. Культурно-исторический подход имеет старую философскую традицию, он представлен в работах О. Шпенглера и С.С. Аверинцева.

Очень важно подчеркнуть, что посредством организации социокультурных практик общество формирует содержание индивидуального сознания, и в этом процессе определяющую роль играют символы. В самом общем виде к социокультурным практикам можно отнести политику, науку, идеологию, художественное творчество в различных видах искусства, религию, массовую культуру, досугово-креативную деятельность, речевую практику и т. д. Наиболее убедительно, на наш взгляд, символ как смысловой феномен представлен в практике религии и религиозного искусства. В этой связи необходимо обратиться к трактов-

ке С.С. Аверинцевым символов византийской традиции, в которой берёт своё начало «язык» русской иконописи, а также к анализу смыслового содержания символики иконы П. Флоренским. Особый интерес представляет статья Е.Н. Трубецкого «Умозрение в красках» – пример глубочайшего по силе мысли обоснования духовного начала иконописи и древнерусского храма. Заслуживает внимания также положение О. Шпенглера о том, что символ и само понимание культуры рассматривается в неразрывной связи с процессами функционирования культурного смысла.

Следует отметить, что в разработку проблемы символической организации культуры был внесён значительный вклад представителями «философии жизни». Так, О. Шпенглер, анализируя разноплановый культурологический материал, рассматривает символ как ключевое семантическое образование культуры с позиций дуализма. С одной стороны, символ выступает как ценностный феномен, упорядочивающий и нормирующий жизнь, с другой стороны, он трактуется как основной инструмент культурного развития, а способность к пониманию символа рассматривается как фактор, формирующий культуру.

В вопросе осмысления ценностной значимости символического фактора заслуживает внимания положение О. Шпенглера о том, что символический строй культуры представляет собой способ смысловой организации эпохи. То есть через символику, постижение которой даёт ключ к проникновению в целостность культуры, О. Шпенглер предлагает открывать и восстанавливать смысл любой эпохи. С нашей точки зрения, это положение представляется актуальным при анализе социокультурной интеграции поколений на основе передачи традиций, трансляции ценностей, а также при осмыслении культурно-исторических процессов в символическом аспекте. Данное положение определяет и вектор исследовательского поиска от символов к смысловому содержанию культуры.

Необходимо также отметить, что трактовка символа О. Шпенглером осуществляется в контексте смысловой оппозиции *ставшее – становящееся* и включает понимание прасимвола. Выстраивая картины мировых культур, О. Шпенглер проникает в характерную для них символику. Более того, размышления о мировой истории автор основывает на идее «всеобъемлющей символики», историческое исследование которой имеет цель определить «чувственное содержание любой действительности, её убегающий образ и установить её типические формы». «Всё, что имеется в нашем сознании, в каком бы то ни было виде: мир и душа, жизнь и действительность, история и природа, законы, пространство, судьба, Бог, будущее, прошедшее, настоящее и вечность, – всё это для нас имеет глубокий смысл, и единственное средство сделать это необъемлемое усвояемым... таится в метафизике нового вида, для которой все... имеет характер символа» [8, 231].

Итак, О. Шпенглер утверждает, что «символы суть чувственные единства, глубочайшие, неделимые и, главное, непреднамеренные впечатления определенного значения» [8, 231]. Автор оценивает их как часть действительности. Приводя в пример раннедорический, раннеарабский, раннероманский орнаменты на вазах, на оружии, на портале, О. Шпенглер подчёркивает, что они являются символическим выражением мироощущения тех эпох, и делает важнейший вывод о том, что единство культуры покоится на общем языке её символики [8, 232].

Обосновывая наличие всеобъемлющей символики, О. Шпенглер разрабатывает одно из центральных понятий – прасимвол, который выбирает «душа культуры», когда пробуждается к самосознанию. О. Шпенглер считает возможным дать всеобъемлющее объяснение картины жизни эпохи, путём выявления и «указания» на один основной прасимвол, фиксирующий смысл культуры, её исток и дальнейшее развитие. Прасимвол, с точки зрения О. Шпенглера, недоступен определению, «он присутствует в форме государственного устройства, в

религиозных догматах, культурах, в формах живописи, музыки и пластики, в стихосложении, в основных понятиях физики, этики, но не исчерпывается ими. Прасимвол «нельзя понятийно изложить в словах», «ибо язык и формы познания сами – суть производные символа» [8, 249]. Данные рассуждения отражают особый стиль анализа культуры О. Шпенглера, и включают обобщения разнопорядковых культурных феноменов, что является уделом метахудожественного мышления, но именно этот стиль присущ О. Шпенглеру при изучении артефактов, паттернов, конфигураций в рамках построения морфологии культуры.

Любая культура, с точки зрения мыслителя, как исторический феномен, как образ в мировой картине истории, отличается совокупностью составляющих её символов, среди которых прасимвол – основной смысловой феномен. Так, египетское бытие О. Шпенглер характеризует как «бытие странника», и весь язык этой культуры служит олицетворением данного мотива. Для «античного глаза аттическая мраморная статуя в ее чувственном существовании выражает без остатка все то, что называется действительностью» [8, 249-253]. В качестве прасимвола западноевропейской культуры, воплотившей ищущий, беспокойный дух «фаустовского человека», О. Шпенглер называет пространство. Осмысливая центральный мотив знания и труда драмы И. Гете, О. Шпенглер утверждает Фауста символом европейской культуры. Таким образом, «каждая из великих культур обладает тайным языком мироощущения, вполне понятным только тому, чья душа принадлежит к этой культуре» [8, 255]. Как видно, исследуя разнопорядковые явления в экономической, политической, социальной, художественной, а также в технической практике одной культурной эпохи, О. Шпенглер обосновывает их взаимосвязь на основании некой ведущей характеристики, сводя, таким образом, специфику каждой культуры к её первоначальному символу. Можно критически относиться к такому видению культуры, однако нельзя отрицать тот факт, что

каждая культура располагает своей символикой, которая закрепляет, хранит и передает от поколения к поколению только ей присущие культурные смыслы.

В анализе прасимволов, насыщенном различными фактами и образными сравнениями, О. Шпенглер обосновывает ещё одно очень важное положение о том, что символика «высоких культур» «происходит» из их внутренней жизни. Современный человек имеет ограниченную возможность проникать в «чужую сферу мыслей», которая «в своей глубине и подробностях» навсегда останется для нас безмолвной, поскольку наше мышление лишено возможности точно пережить «душевный склад» другой культуры. О. Шпенглер приходит к следующему заключению: символика древних культур сохраняет содержание иначе устроенного мира [8, 256-257]. Возникает вопрос о том, почему символы прошлого любой культуры обладают ценностным значением для последующих поколений и участвуют в процессах социокультурной интеграции, передачи смыслов и трансляции ценностей.

Рассматривая символ как знаковое средство культуры, следует обратить внимание на неоднородность его смыслового ресурса. Мы считаем, что смысловое поле любого символа состоит, прежде всего, из инвариантного смыслового ядра. Это огромный пласт культурной семантики, расшифровка которого всегда требует глубинного погружения в неё и нуждается в комплексном исследовании с точки зрения истории, философии, лингвистики и культурологи. Можно предположить, что инвариантное смысловое ядро хранит в себе изначальный смысловой ресурс, тот «первичный смысл», в котором содержатся устойчивые представления, сюжеты и ценностные предпочтения. «Опоясывают», образно говоря, инвариантное смысловое ядро символа подвижные смысловые пласты, которые под влиянием нового контекста трансформируются. При этом символы всегда, независимо от меняющейся историко-культурной ситуации, сохраняют в себе все наработанные в социокультурных

практиках смыслы и, главное, изначальный смысловой ресурс. Этот изначальный смысловой ресурс символы проносят, как считает Ю.М. Лотман, через диахронию культуры [5]. Новая историко-культурная ситуация не уничтожает первичного смысла, а лишь дистанцирует его, «отсрочивает его смерть». Обесцениваясь для последующей эпохи, первичный смысл сохраняется в инвариантном смысловом ядре символа.

Проблема взаимосвязи символов с ценностным пространством культуры является предметом осмысления философии культуры, социальной философии, культурной антропологии. Культура вырабатывает смыслы и значения, благодаря которым люди направляют свои социальные действия. С точки зрения С. Лангер, символотворчество играет конституирующую роль в закреплении и исторической трансформации культурных смыслов [4]. Одна из функций культуры – коммуникативная. Культура постигается и развивается посредством коммуникации. Знаково-символическая деятельность является основой коммуникативного пространства разных уровней, (между представителями одной культуры, между различными культурными эпохами, а также между представителями иноязычных культур). В условиях коммуникации оказывается возможным превращать социальный опыт в индивидуальный опыт человека.

Поскольку бытие символов в социокультурных практиках осуществляется благодаря процессу субъективного прочтения intersубъективного содержания, способом существования символов является множественность истолкований, интерпретаций и прочтений. Традиционно герменевтический подход обосновывает истолкование (но текста!) как максимальное приобщение к миру замыслов, что гарантирует объективность интерпретации. Модифицируя герменевтический подход, Х.-Г. Гадамер отмечает, что «текст обретает конкретность лишь в истолковании», однако его значение нельзя ставить исключительно в зависимость от идей единичных субъектов, и настаивает на невоз-

можности преодоления исторической ситуации, в которой был создан текст. Подлинный смысл текста, подчёркивает Х.-Г. Гадамер, следует искать за «пределами его буквального смысла». Ввиду дистанции между прошлым и настоящим реконструкция текста неосуществима, но возможна, считает Х.-Г. Гадамер, конструкция его смысла [2, 392-402].

Экстраполируя данные положения на проблему смыслового содержания символов, необходимо отметить, что смысл того или иного символа актуализируется в конкретной историко-культурной ситуации благодаря ещё одному слою. Мы предлагаем называть его *продуктивным смысловым слоем символа*. Таковой возникает и существует благодаря непосредственному, основанному на единстве понимания смысла данного символа представителями одной культуры или эпохи в целом. Ещё одно очень важное положение состоит в том, что изначальный смысловой ресурс и продуктивный смысловой слой символа задаются кодами определённой культуры со своим неповторимым «языком мирочувствования».

С.С. Аверинцев, определяя для всей христианской традиции центральным символом золото, поясняет, что золото обретает свою значимость, поскольку рассматривается как светоносное вещество, пронизанное божественными энергиями. С.С. Аверинцев считает, что данный символ по-разному материализуется в таких социокультурных практиках, как религия и церковное искусство Византии и Запада. Для византийского искусства характерны мозаики с золотыми фонами, Запад создаёт витражи. В мозаике стекло смальты преломляет, но не пропускает свет, его блистание не прозрачно. В витраже наблюдается прозрачность стекла. Какие смысловые коннотации содержат данные характеристики света? На Западе, считает С.С. Аверинцев, мистику света уравнивает схоластика с её стремлением сделать сквозную перспективу бытия просматриваемой, и этому стремлению отвечает прозрачность витража. Золото для византийца – символ света как истины. Горящий в золоте

свет есть солнечный свет, что символизирует царственный отсвет «Золотого века», который был желанным для византийской веры и составлял незыблемую, смысловую основу византийской государственности. Сказочный «Золотой век» ассоциировался для византийцев с библейским раем, не знающим порчи греха. Образ света С.С. Аверинцев рассматривает в качестве духовного символа и выявляет две его грани. С одной стороны, свет – это «ясность, раскрывающая мир для зрения и познания, делающая бытие прозрачным и выявляющая пределы вещей». В этом смысле Евангелие от Иоанна говорит о присутствии Христа как о свете: «Ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма, а ходящий во тьме не знает, куда идет» (XII, 35). С другой стороны, свет – это блистание, восхищающее душу, изумляющее ум, слепящее глаза. В «Книге Исхода» Божья слава понимается, с точки зрения С.С. Аверинцева, как пламенный блеск [1, 406-420].

В византийской традиции, как известно, берёт начало сложный язык иконописи, который использовался русскими мастерами со времён крещения Руси. За многовековую историю православия сложились оптимальные способы выразительного напоминания о горнем мире. Золотой блеск мозаик символизировал сияние Бога и величие небесного царства, иконы также писались позолотой. П. Флоренский, анализируя иконописание на Руси, подчёркивает, что для святоотеческой традиции свет имеет особое значение, если он соответствует иконописному канону: «золотится, то есть является именно чистым светом, но не цветом. Иначе говоря, все изображения возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. В лоне его «живем и движемся, и существуем», это есть пространство подлинной реальности» [7, 272]. «Всякая краска приближала бы икону к земле и ослабляла бы в ней видение. «...» Процесс воплощения начинается с позолотки света... Золотом творческой благодати икона начинается» [7, 272]. В иконописи «невозможен мазок, невозможна лессировка, как

не бывает полутонов и теней; реальность возникает степенями явленности бытия, но не складывается из частей» [7, 273]. Иконопись, как видно, даёт богатейший материал для изучения и понимания духовной атмосферы того времени.

Икона, отмечает П. Флоренский, «никогда не мыслилась произведением уединённого творчества, она существенно принадлежит соборному делу», в иконе «главное дело в незамутнённости соборно передаваемой истины» [7, 270-271]. Символика буквально наполняет изображение, где мельчайшая деталь имеет своё смысловое значение. Так, крест символизирует мученичество, копье в руках святого – победу над тёмными силами, указующий перст, традиционно изображающийся в правом верхнем углу, означает божественный промысел.

М.М. Касперавичус обращает внимание на процесс взаимопроникновения светской и религиозной символики. Так, широко известный сюжет «Чудо святого Георгия», сведённый до символической сцены гибели дракона под копытами его коня, стал гербом Москвы и вошёл в государственный флаг Российской империи [3, 26].

Размышляя об аскетизме русской иконы, Е.Н. Трубецкой понимает её как «прообраз грядущего храмового человечества» [6, 461]. «И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением» [6, 461]. Что означает в этом изображении «истонченная телесность»? – задаёт вопрос Е.Н. Трубецкой. Измождённые лики святых символизируют не только «истончённые чувства», но, прежде всего, «новую норму жизненных отношений».

«Скорбно аскетический аспект» русской иконы имеет, с точки зрения Е.Н. Трубецкой, подчинённое значение. «Как совместить этот аскетизм с этими необычайно живыми красками? В чём заключается тайна этого сочетания высшей скорби и высшей радости?» [6, 460]. Раскрыть тайну, считает Е.Н. Трубецкой, значит ответить на вопрос о том,

какое понимание смысла жизни воплощает древняя иконопись. С нашим «незнанием красок» древней иконописи Е.Н. Трубецкой связывает полнейшее непонимание её духа. «Самое существенное и важное, что есть в русской иконе, – та несравненная радость, которую она возвещает миру» [6, 460], радость окончательной победы «Богочеловека над зверочеловеком». Таким образом, иконопись, с точки зрения Е.Н. Трубецкого, «выражает собою глубочайшее, что есть в древнерусской культуре» [6, 459].

Е.Н. Трубецкой находит в иконописи изображение грядущего храмового человечества, или соборного человечества. «Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным, по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле. В действительности в человечестве царствует раздор и хаос: оно не является единым храмом Божиим; чтобы ввести его во храм и осуществить в нем подлинную соборность, нужен «пост и труд и теснота и всякие скорби» [6, 467]. Древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу: иную жизненную правду, иной смысл мира. Е.Н. Трубецкой заключает, что весь пафос символического письма в иконописи невозможно передать словом. «Никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов» [6, 455].

Сущность жизненной правды Е.Н. Трубецкой видит не только в иконописных изображениях, но в самом древнерусском храме, который заключает в себе идею мирообъемлющего начала и религиозной надежды на грядущее умиротворение человечества. Храм, с точки зрения Е.Н. Трубецкого, – символ иной действительности, небесного будущего, которое манит к себе, но которого человечество ещё не достигло, а форма «купола-луковицы» православного храма является наглядной иллюстрацией религиозной идеи. Смысл и значение этой

религиозной идеи Е.Н. Трубецкой выясняет из сопоставления с византийским куполом. Так, византийский купол символизирует свод небесный, покрывший землю, ««готический шпиг» выражает собою неудержимое стремление ввысь» [6, 455-456]. Наша «отечественная «луковица» воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству [6, 455-456]. «Это завершение русского храма – как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся» [6, 455-456].

Почему из всех возможных способов в древнерусской религиозной архитектуре было избрано завершение храма в виде «луковицы»? Е.Н. Трубецкой объясняет это тем, что такое завершение храма «производило некоторое эстетическое впечатление, соответствующее определенному религиозному настроению» [6, 457]. Во внутренней и в наружной архитектуре древнерусских церквей эти вершины символизируют различные моменты одной и той же религиозной идеи. Внутренняя архитектура церкви выражает идеал мирообъемлющего храма, в котором обитает Бог. В идее «мирообъемлющего храма» заключается «та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противопоставляется факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты» [6, 455-456]. Снаружи, над храмом, есть иной небесный свод, он напоминает, что «высшее еще не достигнуто» и для этого нужен новый подъём, «новое горенье», вот почему «снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени» [6, 458].

Можно согласиться с М.М. Касперавичусом, который подчёркивает, что религиозные символы обладают информацией и эмоционально воздействуют на человека, «порождая общественно полезные ассоциации». Однако утверждение автора о том, что «экология культуры» сохранится только тогда, когда «старые символы, освободившись от приписываемой им сакральной исключительности, станут на службу прогрессивной идеологии»

[3, 31], является небесспорным. Анализ положений П. Флоренского, Е.Н. Трубецкого, С.С. Аверинцева свидетельствует о том, что наиболее убедительно символ как смысловой феномен представлен в практике религиозного искусства и миропонимания.

Исследование иконописания и храмового зодчества в русской культуре позволяет дать определение религиозной символике как системе ценностей, сложившейся в недрах религиозной практики. Религиозная символика в наглядно-чувственной форме отражает представления о сущности божественного, она вбирает смыслы и значения, которые передаются из поколения в поколение, так как совпадают с социальными, эстетическими и эмоциональными потребностями представителей определённой культуры. Можно заключить, что символы – основное средство передачи невербальной информации. Участвуя в процессе трансляции культурных смыслов, они обеспечивают освоение духовных ценностей в социокультурных практиках. Способность к осмыслению и понима-

нию символических комплексов – основной фактор, формирующий социокультурные практики.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Поэтика ранневизантийской культуры. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 404-425.
 2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
 3. Касперавичус М.М. Функции религиозной символики. Л.: Знание, 1990. – 32 с.
 4. Лангер С. Философия в новом ключе. М.: Республика, 2000. 287 с.
 5. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Учён. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 754. Тарту, 1987. 150 с.
 6. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Тарасов Б.Н. Человек и история в русской религиозной философии и классической литературе. М., 2008. С. 452-481.
 7. Флоренский П. Иконостас // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. М.: Прогресс, 1993. С. 265-280.
 8. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: ВО Наука, 1993. 592 с.
-