

СИМВОЛ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

(Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. - С. 191-199)

Слово "символ" одно из самых многозначных в системе семиотических наук [1]. Выражение "символическое значение" широко употребляется как простой синоним знаковости. В этих случаях, когда наличествует некое соотношение выражения и содержания и, что особенно подчеркивается в данном контексте, конвенциональность этого отношения, исследователи часто говорят о символической функции и символах. Одновременно еще Соссюр противопоставил символы конвенциональным знакам, подчеркнув в первых иконический элемент. Напомним, что Соссюр писал в этой связи о том, что весы могут быть символом справедливости, поскольку иконически содержат идею равновесия, а телега - нет. По другой классификационной основе символ определяется как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка. Этому определению противостоит традиция истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности. В первом случае символическое значение приобретает подчеркнуто рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором - содержание иррационально мерцает сквозь выражение и играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический. Достаточно будет отметить, что любая, как реально данная в истории культуры, так и описывающая какой-либо значительный объект лингво-семиотическая система ощущает свою неполноту, если не дает **своего** определения символа. Речь идет не о том, чтобы наиболее точным и полным образом описать некоторый единый во всех случаях объект, а о наличии в каждой семиотической системе структурной позиции, без которой система не оказывается полной: некоторые существенные функции не получают реализации. При этом механизмы, обслуживающие эти функции, упорно именуется словом "символ", хотя и природа этих функций, и уж тем более природа механизмов, с помощью которых они реализуются, исключительно трудно сводится к какому-нибудь инварианту. Таким образом, можно сказать, что, даже если мы не знаем, что такое символ, каждая система знает, что такое "ее символ", и нуждается в нем для работы ее семиотической структуры.

Для того чтобы сделать попытку определить характер этой функции, удобнее не давать какого-либо всеобщего определения, а оттолкнуться от интуитивно данных нам нашим культурным опытом представлений и в дальнейшем стараться их обобщить.

Наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило культурно более ценного, содержания. При этом символ следует отличать от реминисценции или цитаты, поскольку в них "внешний" план содержания— выражения не самостоятелен, а является своего рода знаком-индексом, указывающим на некоторый более обширный текст, к которому он находится в метонимическом отношении.

Символ же и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый текст, т. е. обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего

семиотического контекста. Последнее обстоятельство представляется нам особенно существенным для способности "быть символом".

В символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь обычно особенно заметно. Такое восприятие символов не случайно: стержневая группа их действительно имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива. Способность сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты сохранилась за символами. Но еще более интересна для нас другая, также архаическая, черта: символ, представляя собой законченный текст, может не включаться в какой-либо синтагматический ряд, а если и включается в него, то сохраняет при этом смысловую и структурную самостоятельность. Он легко вычленяется из семиотического окружения и столь же легко входит в новое текстовое окружение. С этим связана его существенная черта: символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры - он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения. Всякий текст культуры принципиально неоднороден. Даже в строго синхронном срезе гетерогенность языков культуры образует сложное многоголосие.

Распространенное представление о том, что, сказав "эпоха классицизма" или "эпоха романтизма", мы определили единство культурного периода или хотя бы его доминантную тенденцию, есть лишь иллюзия, порождаемая принятым языком описания. Колеса различных механизмов культуры движутся с разной скоростью. Темп развития естественного языка не сопоставим с темпом, например, моды, сакральная сфера всегда консервативнее профанической. Этим увеличивается то внутреннее разнообразие, которое является законом существования культуры. Символы представляют собой один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума.

Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие 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 основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур.

Однако природа символа, рассмотренного с этой точки зрения, двойственна. С одной стороны, пронизывая толщу культур, символ реализуется 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 изменчивость.

Последняя способность связана с тем, что исторически наиболее активные символы характеризуются известной неопределенностью в отношении между текстом-выражением и текстом-содержанием. Последний всегда принадлежит

более многомерному смысловому пространству. Поэтому выражение не полностью покрывает содержание, а лишь как бы намекает на него. Вызвано ли это тем, что выражение является лишь кратким мнемоническим знаком размытого текстосодержания, или же принадлежностью первого к профанической, открытой и демонстрируемой сфере культуры, а второго - к сакральной, эзотерической, тайной, или романтической потребностью "выразить невыразимое", - в данном случае безразлично. Важно лишь, что смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации: связи, в которые вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывают всех его смысловых валентностей. Это и образует тот смысловой резерв, с помощью которого символ может вступать в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение.

С этой точки зрения, показательным, что элементарные по своему выражению символы обладают большей культурно-смысловой емкостью, чем сложные. Крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем "Аполлон, сдирающий кожу с Марсия", в силу разрыва между выражением и содержанием, их непроективности друг на друга. Именно "простые" символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимволизирующей ориентации культуры в целом.

С последним связана установка на символизирующее или десимволизирующее чтение текстов. Первое позволяет читать как символы тексты или обломки текстов, которые в своем естественном контексте не рассчитаны на подобное восприятие. Второе превращает символы в простые сообщения. То, что для символизирующего сознания есть символ, при противоположной установке выступает как симптом.

Если десимволизирующий XIX в. видел в том или ином человеке или литературном персонаже "представителя" (идеи, класса, группы), то Блок воспринимал людей и явления обыденной жизни как символы (ср. его реакцию на личность Клюева или Стенича; последняя отразилась в его статье "Русский денди"), проявления бесконечного в конечном.

Очень интересно обе тенденции смешиваются в художественном мышлении Достоевского. С одной стороны, Достоевский, внимательный читатель газет и коллекционер репортерской фактологии (особенно уголовно-судебной хроники), видит в россыпи газетных фактов видимые симптомы скрытых болезней общества. Взгляд на писателя как на врача (Лермонтов в предисловии к "Герою нашего времени"), естествоиспытателя ("Наложница" Баратынского), социолога (Бальзак) превращал его в дешифровщика симптомов. Симптоматология принадлежит сфере семиотики (давнее название симптоматологии - "медицинская семиотика"). Однако отношения "доступного" (выражения) и "недоступного" (содержания) здесь константны и однозначны, строятся по принципу "черного ящика". Так, Тургенев в своих романах с точностью чувствительного прибора фиксирует симптомы общественных процессов. С этим же связано представление о том или ином персонаже как "представителе". Сказать, что Рудин есть "представитель лишних людей в России", означает утверждать, что в своем лице он воплощает основные черты этой группы и по его характеру можно о ней судить. Сказать, что Ставрогин или Федька в "Бесах" символизируют определенные явления, типы или силы, означает утверждать, что сущность этих сил **в какой-то мере** выразилась в этих героях, но сама по себе остается еще не до конца раскрытой и таинственной. Оба подхода в сознании Достоевского постоянно сталкиваются и сложно переплетаются.

Иначе строится противопоставление символа и реминисценции. Мы уже указывали на их существенное различие. Теперь уместно указать еще одно: символ

существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата - органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста в глубь памяти, а символ - из глубин памяти в текст.

Поэтому не случайно то, что в процессе творчества выступает как символ (суггестивный механизм памяти), в читательском восприятии реализуется как реминисценция, поскольку процессы творчества и восприятия противоположны: в первом окончательный текст является итогом, во втором - отправной исходной точкой. Поясним это примером.

В планах "поэмы" Достоевского "Император" (замысле романа об Иоанне Антоновиче) есть записи о том, как Минович уговаривает выросшего в полной изоляции и не знающего никаких соблазнов жизни Ивана Антоновича согласиться на заговор: "Показывает ему мир, с чердака (Нева и проч.). (...) Показывает божий мир. "Всё твое, только захоти. Пойдем!" [2]. Очевидно, что сюжет искушения призраком власти связывался в сознании Достоевского с символом: перенесение искушаемого искушителем на высокое место (гора, крыша храма; у Достоевского - чердак тюремной башни), показ мира, лежащего у ног. Для Достоевского евангельская символика развертывалась в сюжет романа, для читателя сюжет романа пояснялся евангельской реминисценцией.

Противопоставление этих двух аспектов, однако, условно и в таких сложных текстах, как романы Достоевского, не всегда может быть проведено.

Мы уже говорили, что газетную хронику, факты уголовных процессов Достоевский воспринимал и как симптомы, и как символы. С этим связаны существенные аспекты его художественного и идейно-философского мышления. Смысл их можно раскрыть на противопоставлении отношения Толстого и Достоевского к слову.

Уже в раннем рассказе "Рубка леса" выявился принцип, который остался характерным для Толстого на всем протяжении его творчества:

"Вы где брали вино? - лениво спросил я Волхова, между тем как в глубине души моей одинаково внятно говорили два голоса: один - господи, приими дух мой с миром, другой - надеюсь не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро, - и в то же мгновение над головой просвистело что-то ужасно неприятно, и в двух шагах от нас шлепнулось ядро.

- Вот если бы я был Наполеон или Фридрих, - сказал в это время Волхов, совершенно хладнокровно поворачиваясь ко мне, - я бы непременно сказал какую-нибудь любезность.

- Да вы и теперь сказали, - отвечал я, с трудом скрывая тревогу, произведенную во мне прошедшей опасностью.

- Да что ж, что сказал: никто не запишет.

- А я запишу.

- Да вы ежели и запишете, так в критику, как говорит Мищенко, - прибавил он, улыбаясь.

- Тьфу ты, проклятый! - сказал в это время сзади нас Антонов, с досадой плюя в сторону, - трошки по ногам не задела" [3].

Если говорить об особенностях толстовского слова, проявившихся в этом отрывке, то придется отметить его полную конвенциональность: отношение между выражением и содержанием условно. Слово может быть и средством выражения истины, как в восклицании Антонова, и лжи, каким оно делается в речи офицеров. Возможность отделить план выражения и соединить его с любым другим содержанием делает слово опасным инструментом, удобным конденсатором социальной лжи. Поэтому в вопросах, когда потребность истины делается жизненно необходимой, Толстой предпочел бы вообще обходиться без слов. Так,

словесное объяснение в любви Пьера Безухова с Элен - ложь, а истинная любовь объясняется не словами, а "взглядами и улыбками" или, как Кити и Левин, криптограммами. Бессловесное невразумительное "таё" Акима из "Власти тьмы" имеет содержанием истину, а красноречие всегда у Толстого лживо. Истина - естественный порядок Природы. Очищенная от слов (и от социальной символики) жизнь в своей природной сущности есть истина.

Приведем несколько образцов повествования из "Идиота" Достоевского. "Тут, очевидно, было что-то другое, подразумевалась какая-то душевная и сердечная бурда, - что-то вроде какого-то ненасытного чувства презрения, совершенно выскочившего из мерки, - одним словом, что-то в высшей степени смешное и недозволенное в порядочном обществе..." [VIII, 37]. "...Этот взгляд глядел - точно задавал загадку" [VIII, 38]. "Его ужасали иные взгляды ее в последнее время, иные слова. Иной раз ему казалось, что она как бы уж слишком крепилась, слишком сдерживалась, и он припоминал, что это его пугало" [VIII, 467]. "Вы потому его не могли любить, что слишком горды... нет, не горды, я ошиблась, а потому, что вы тщеславны... даже не это: вы себялюбивы до... сумасшествия" [VIII, 471]. "Это ведь очень хорошие чувства, только как-то всё тут не так вышло; тут болезнь и еще что-то!" [VIII, 354].

Отрывки эти, выбранные нами почти наугад, принадлежат речам разных персонажей и самого повествователя, однако все они характеризуются одной общей чертой: слова не называют вещи и идеи, а как бы намекают на них, давая одновременно понять невозможность подобрать точное для них название. "И еще что-то" становится как бы маркирующим признаком всего стиля, который строится на бесконечных уточнениях и оговорках, ничего, однако, не уточняющих, а лишь демонстрирующих невозможность конечного уточнения. В этом отношении можно было бы вспомнить слова Ипполита: "...во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть самого-то главного из вашей идеи" [VIII, 328]. В таком истолковании эта существенная для Достоевского мысль получает романтическое звучание, сближаясь с идеей "невыразимости". Отношение Достоевского к слову сложнее. С одной стороны, он не только разными способами подчеркивает неадекватность слова и его значения, но и постоянно прибегает к слову неточному, некомпетентному, к свидетелям, не понимающим того, о чем они свидетельствуют, и придающим внешней видимости фактов заведомо неточное истолкование. С другой, эти неточные и даже неверные слова и свидетельства нельзя третируют как не имеющие никакого отношения к истине и подлежащие простому зачеркиванию, как весь пласт общественно-лицемерных речений в прозе Толстого. Они составляют приближение к истине, намекают на нее. Истина просвечивает сквозь них тускло. Но она только лишь просвечивает сквозь все слова, кроме евангельских. В этом отношении между свидетельством компетентного и некомпетентного, пронизательного и глупого нет принципиальной разницы, поскольку и отделенность от истины, неадекватность ей, и способность быть путем к ней лежит в самой природе человеческого слова. Нетрудно заметить, что в таком понимании слово получает характер не конвенционального знака, а символа. К пониманию Достоевского ближе не романтическое "Невыразимое" Жуковского, а аналитическое слово Баратынского:

Чуждо явного значенья,
Для меня оно символ

Чувств, которых выраженья
В языках я не нашел [4].

Стремление видеть в отдельном факте глубинный символический смысл присуще тексту Достоевского, хотя и не составляет его единственной организующей тенденции [5].

Интересный материал дает наблюдение над движением творческих замыслов Достоевского: задумывая какой-либо характер, Достоевский обозначает его именем или маркирует каким-либо признаком, который позволяет ему сблизить его с каким-либо имеющимся в его памяти символом, а затем "проигрывает" различные сюжетные ситуации, прикидывая, как эта символическая фигура могла бы себя в них вести. Многозначность символа позволяет существенно варьировать "дебюты", "миттель-" и "эндшпили" анализируемых сюжетных ситуаций, к которым Достоевский многократно обращается, перебирая те или иные "ходы".

Так, например, за образом Настасьи Филипповны сразу же открыто (прямо назван в тексте Колей Иволгиным и косвенно Тоцким) возникает образ "Дамы с камелиями" - "камелии". Однако Достоевский воспринимает этот образ как сложный символ, связанный с европейской культурой, и, перенося его в русский контекст, не без полемического пафоса наблюдает, как поведет себя русская "камелия". Однако в структуре образа Настасьи Филипповны сыграли роль и другие символы-хранители культурной памяти. Один из них мы можем реконструировать лишь предположительно. Замысел и первоначальная работа над "Идиотом" относится к периоду заграничного путешествия конца 1860-х гг., одним из сильнейших впечатлений которого было посещение Дрезденской картинной галереи. Отзвуки его (упоминание картины Гольбейна) звучат и в окончательном тексте романа. Из дневника 1867 г. А. Г. Достоевской мы знаем, что, посещая галерею, сначала она "видела все картины Рембрандта" одна, потом, обойдя галерею еще раз, вместе с Достоевским: "Федя указывал лучшие произведения и говорил об искусстве" [6]. Трудно предположить, чтобы Достоевский не обратил внимания на картину Рембрандта "Сусанна и старцы". Картина эта, как и висевшее в том же зале полотно "Похищение Ганимеда" ("странная картина Рембрандта", по словам Пушкина), должна была остановить внимание Достоевского трактовкой волновавшей его темы: развратным похищением на ребенка. В своем полотне Рембрандт далеко отошел от библейского сюжета: в 13-й главе книги пророка Даниила, где рассказывается история Сусанны, речь идет о почтенной замужней женщине, хозяйке дома. А "старцы", покушавшиеся на ее добродетель, совсем не обязательно старики [7]. Между тем Рембрандт изобразил девочку-подростка, худую и бледную, лишенную женской привлекательности и незащищенную. Старцам же он придал черты отвратительной похотливости, контрастно противоречащие их преклонному возрасту (ср. контраст между похотливой распаленностью орла и маской испуга и отвращения на лице Ганимеда, изображенного не мифологическим юношей, а ребенком).

То, что мы застаем в начале романа Настасью Филипповну в момент, когда один "старец" - Тоцкий перепродает ее другому (формально Гане, но намекается, что фактически генералу Епанчину), и сама история оболыбления Тоцким почти ребенка делают вероятным предположение, что Настасья Филипповна воспринималась Достоевским не только как "камелия", но и как "Сусанна". Но она же и "жена, взятая в блуде", о которой Христос сказал: "Иже есть без греха в вас, прежде верзи камень в ню" и отказался осудить: "Ни азъ тебе осуждаю" (Ин. 8, 7-11). На пересечении образов-символов камелии - Сусанны - жены-грешницы рождается та свернутая программа, которой, при погружении ее в сюжетное пространство романских замыслов, предстоит развернуться (и трансформироваться) в образе Настасьи Филипповны. Столь же вероятна связь образа Бригадирши из

пьесы Фонвизина и генеральши Епанчиной как записанного в памяти символа и его сюжетной развертки. Более сложен случай с Ипполитом Терентьевым. Персонаж этот многопланов, и, вероятно, в него и вплелись в первую очередь разнообразные "символы жизни" (символически истолкованные факты реальности) [8]. Обращает на себя, однако, внимание такая деталь, как желание Ипполита перед смертью держать речь к народу и вера в то, что стоит ему "только четверть часа в окошко с народом поговорить" и народ тотчас с ним "во всем согласится" и за ним "пойдет" [VIII, 244-245]. Деталь эта, засевавшая в памяти Достоевского как емкий символ, восходила к моменту смерти Белинского, так поразившему все его окружение. И. С. Тургенев вспоминал: "Перед самой смертью он говорил два часа не переставая, как будто к русскому народу, и часто обращался к жене, просил ее все хорошенько запомнить и верно передать эти слова кому следует" [9]. Это запомнилось и Некрасову:

И наконец пора пришла...
В день смерти с ложа он воспрянул,
И снова силу обрела
Немая грудь - и голос грянул!..
...Кричал он радостно: «Вперед!» -
И горд, и ясен, и доволен:
Ему мерещился народ
И звон московских колоколен;
Восторгом взор его сиял,
На площади, среди народа,
Ему казалось, он стоял
И говорил... [10]

Засевший в памяти писателя яркий эпизод символизировался и начал проявлять типичные черты поведения символа в культуре: накапливать и организовывать вокруг себя новый опыт, превращаясь в своеобразный конденсатор памяти, а затем развертываться в некоторое сюжетное множество, которое в дальнейшем автор комбинировал с другими сюжетными построениями, производя отбор.

Первоначальное родство с Белинским при этом почти утратилось, подвергшись многочисленным трансформациям.

Следует иметь в виду, что символ может быть выражен в синкретической словесно-зрительной форме, которая, с одной стороны, проецируется в плоскости различных текстов, а с другой, трансформируется под обратным влиянием текстов. Так, например, легко заметить, что в памятнике III Интернационала (1919-1920) В. Татлина структурно воссоздан образ Вавилонской башни с картины Брейгеля-старшего. Связь эта не случайна: интерпретация революции как восстания против бога была устойчивой и распространенной ассоциацией в литературе и культуре первых лет революции. И если в богоборческой традиции романтизма героем бунта делался Демон, которому романтики придавали черты преувеличенного индивидуализма, то в авангардной литературе послереволюционных лет подчеркивалась массовость и анонимность бунта (ср. "Мистерия-буфф" Маяковского). Уже в формуле Маркса, бывшей в эти годы весьма популярной, - "пролетарии штурмуют небо" - содержалась ссылка на миф о вавилонской башне, подвергнутый двойной инверсии: во-первых, переставлялись места оценки неба и атакующей его земли и, во-вторых, миф о разделении народов заменялся представлением об их соединении, т. е. интернационале.

Таким образом, устанавливается цепочка: библейский текст ("И сказали друг другу: наделаем кирпичей, и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес (...). И сошел Господь посмотреть город и башню,

которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле" (Быт. 11, 4-8) - картины Брейгеля - высказывание Маркса - памятник III Интернационала Татлина. Символ выступает как отчетливый механизм коллективной памяти.

Теперь мы можем попытаться очертить место символа среди других знаковых элементов. Символ отличается от конвенционального знака наличием иконического элемента, определенным подобием между планами выражения и содержания. Отличие между иконическими знаками и символами может быть проиллюстрировано антитезой иконы и картины. В картине трехмерная реальность представлена двухмерным изображением. Однако неполная проективность плана выражения на план содержания скрывается иллюзионистским эффектом: воспринимающему стремятся внушить веру в полное подобие. В иконе (и символе вообще) непроективность плана выражения на план содержания входит в природу коммуникативного функционирования знака. Содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание. В этом отношении можно говорить о слиянии иконы с индексом: выражение указывает на содержание в такой же мере, в какой изображает его. Отсюда известная конвенциональность символического знака.

Итак, символ выступает как бы конденсатором всех принципов знаковости и одновременно выводит за пределы знаковости. 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.

Примечания

1. Подробную историю и историографию проблемы см.: Todorov Tzv. *Theories du symbole* / Ed. Seuil. Paris, 1977; Idem. *Symbolisme et interpretation* / Ed. Seuil. Paris, 1978.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 9. С. 113-114. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)
3. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 2. С. 67.
4. Баратынский Е. А. Поли. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. I. С. 184.
5. Творческое мышление Достоевского принципиально гетерогенно: наряду с "символическим" смыслообразованием оно подразумевает и другие разнообразные способы прочтения. И прямая публицистика, и репортерская хроника, как и многое другое, входят в его язык, идеальной реализацией которого является "Дневник писателя". Мы выделяем "символический" пласт в связи с темой статьи, а не из-за единственности его в художественном мире писателя.
6. Цит. по: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 104.
7. См.: "Старцы в Писании именуется люди иногда не по старости лет своих (...) но по старшинству своего звания" (Церковный словарь (...) сочиненный Петром Алексеевым. Спб., 1819. Ч. 4. С. 162).
8. Ср. утверждение Достоевского в статье "По поводу выставки" о том, что реальность доступна человеку лишь как символическое обозначение идеи, а не в виде действительности "как она есть",

ибо "такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее".

9. Виссарион Григорьевич Белинский в воспоминаниях современников. Л., 1929. С. 256.

10. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1982. Т. 3. С. 49.