

Хомякова О.Р., доцент кафедры русской
и зарубежной литературы БГПУ имени
М. Танка

Чтение как мышление в образах

Со времен Гегеля и Белинского привычно утверждать, что литература – мышление в образах. На самом деле, литература не сводится исключительно к образам, в художественных произведениях может доминировать как словесно-образный, так и понятийный уровень. Но в утверждении «Сказать все об образе – значит, сказать все об искусстве» (1, с.18) есть большая доля истины. Специфика искусства, своеобразие художественного мышления действительно проявляется в образе.

Если писатель мыслит в образах, то как должен мыслить читатель? Очевидно, адекватно воспринимаемому тексту: «Можно быть ученым с учеными, но с художниками чужно быть поэтом» (О. Бальзак). В идеале урок литературы должен бы быть уроком чтения образов, то есть следовало бы не вычитывать мысли автора, а читать образ. Цель данной статьи - сказать об образе то, что требуется учителю, который видит в своих учениках читателей, а не будущих теоретиков литературы. Предлагаемый здесь терминологический комментарий понятия «образ» ориентирует на конкретный анализ, на практику понимания художественного текста. Ученик способен полноценно освоить «образ мира, в слове явленный» (Пастернак), если он понимает, что такое образ и как войти в образный мир.

Слово *образ* является калькой из гр. eikon (икона) – изображение. Изначальное и сохранившееся до наших дней значение слова «образ» - это лик Бога или святого на иконе. Икона – не любой образ, а образ священный. Библия утверждает, что в каждом человеке есть божественная сущность: «И сотворил Бог человека по образу Своему» (Быт. 1:27). Неудивительно, что слово образ стало использоваться для изображения не только небесных сил, но и наглядно представляемых земных явлений, соотносимых с идеалом.

На иконе земной образ призван выражать небесный Первообраз. В цепочке слов с корнем «образ» нетрудно рассмотреть значение творения, создания под знаком определенного *образца* (не обязательно позитивного и общепризнанного). Различны представления об *образце* по-разному образованных героев «Горя от ума», чем и предопределяется конфликт комедии. Чацкий не находит в своем окружении образцов для подражания: «Где, укажите нам, отечества отцы, которых мы должны принять за **образцы?**», для Фамусова же «*Не надобно иного **образца**, когда в глазах пример отца*». При этом каждый из них критически относится к *образу жизни и мыслей* своих антагонистов, собственный образ их вполне устраивает.

Значимость понятия образ отразилось в языке в обилии слов с этим корнем. Для обозначения чего-то уродливого, отвратительного не случайно используется слово *безобразие* - то, что лишено образа, без образа. *Образование* - обретение некоего образа, *однообразие* - доминирование одного образа, *разнообразие* - наличие многих образов, *своеобразие* - наличие своего образа, неповторимость, непохожесть на других, *преображение* - изменение образа, *воображение* - способность образ создавать и воспринимать. Читая, мы входим в *воображаемый* мир.

Поэт может создать образ любви-ненависти («*То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть*»). Актер может войти в образ злодея, скупца, сумасшедшего. Из смеси книжных романов и девических мечтаний творит образ любимого человека пушкинская Татьяна: «*Ты в сновиденьях мне являлся, / Незримый ты мне был уж мил*». Примечательно, что этот образ вначале является без внешней определенности - «незримым», то есть как предчувствие, мысль, нашедшие затем физическую реализацию в Онегине.

Любой человек, наделенный воображением, может создать в своем сознании, представить или вспомнить некий образ (образ любимого

человека, образ будущего, образ собеседника, образ местности), но не всякий образ является художественным.

В жизни нет ничего отвлеченно существующего, в ней все конкретно. Ученый абстрагируется от конкретики жизни, его орудие познания – *понятие* - не нуждается в визуализации. В произведении искусства смыслы формируются не в пространстве абстракций, но в чувственно воспринимаемых образах, которые в большей или меньшей степени похожи на объекты реальности.

Свидригайлову образ вечности «мерещится» как банька с пауками: *«Нам вот все представляется вечность как пося, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится»* («Преступление и наказание»). Смерть несет человеку очищение, которое видится цинику Свидригайлову в ироническом образе закоптелой бани.

Раскольников же хотел бы видеть другую картину вечности: *«Неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! - с болезненным чувством вскрикнул Раскольников»*. Однако свой образ вечности «умствующий» герой Достоевского не предлагает, и картина вечности, более утешительная и справедливая, остается на усмотрение читателя.

Эта сцена романа Достоевского помогает понять, что абстрактную идею (например, идею вечности) можно представить либо в виде воображаемой картины (картина закоптелой деревенской бани у Свидригайлова), либо в виде мысленного развертывания идеи. Так, для Раскольникова идея вечности связывается с обретением итогового утешения

для человека и торжеством справедливости в устройстве мира. Достоевский, видевший опасность в умозрительных построениях, в абстракциях бесчувственного разума, преступление Раскольникова объясняет установкой героя на исключительно логическое обоснование идеи с игнорированием образов реальности и собственной своей человеческой природы, которая острой болью отзывается на чужую боль.

Именно способностью видеть мир как картину или ряд картин («Чудная картина, /Как ты мне родна» - А. Фет) и показать их читателям писатель отличается от ученого, который формулирует понятия о мире и доказывает их истинность. «Поэт мыслит образами, он не доказывает истины, а показывает ее» (В.Г. Белинский). И не просто показывает, а «заражает» своими ощущениями: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, внешними знаками передает другим испытываемые им ощущения, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (Л. Толстой).

И аналогична задача учителя – вслед за писателем показать, а не доказать: пробудить воображение, помочь ученику почувствовать дыхание жизни в произведении искусства, увидеть нарисованную писателем картину, заразить чувствами автора и героев. Когда мы учим детей воспринять зрительной, слуховой или обонятельной стороны образа, это нужно не только для урока литературы – таким образом, мы помогаем обретению более глубокого и яркого видения жизни в богатстве ее звуков, красок, запахов. И где, как не на уроке литературы, врачует эмоциональная анемия, актуализируется эмоциональный потенциал личности ребенка, открываются способности войти в душевное состояние другого человека и постигается главное для творчества в любой сфере деятельности умение **удивляться** миру. Князь Мышкин, герой романа Достоевского «Идиот» счастье понимает, как способность *просто видеть*: «Разве можно видеть дерево и не быть счастливым?». Но как не просто дается это умение видеть. Психолог В. Леви уверяет: «Закрытых окон нет – глаза закрыты». Как

афористически сформулировал австрийский писатель Карл Краус, «*Задача искусства – протирать нам глаза*».

Как бы ни отличались друг от друга разные виды и подвиды искусств, будь то иконография, живопись, графика, музыка, театр, кино или художественная литература, - все они осваивают жизнь в художественных образах. Простейшее определение литературно-художественного образа – **картина, нарисованная словами**. По Бунину, поэт - «*живописец слова*». Блок заметил: «*Говорят, слов больше, чем красок, но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта – только таких слов, которые соответствуют краскам*» (2, с.241).

Писатель создает иллюзию реальности описываемого мира, обеспечивая эффект воображаемого присутствия в нем читателя. Как сказал поэт,

Как я хочу, чтоб строки эти

Забыли, что они слова,

А стали: небо, крыши, ветер,

Сырых бульваров дерева! (В.Н. Соколов)

Другой поэт (относимый знатоками к интеллектуалам) выразился так: «*Я — пёс. Конечно, у меня есть ум, но чаще всего в жизни я руководствуюсь нюхом, слухом и зрением. Я как-то больше им доверяю*» (3). Образ создается с расчетом на сенсорное восприятие. В отличие от живописных полотен литературные образы - картины, нарисованные словами - можно не только увидеть, но и услышать, осязать или обонять. Если у читателя есть воображение, можно услышать звуки («*Звенела музыка в саду таким невыразимым горем*») выдуманного мира, увидеть его краски («*В багрец и золото одетые леса*»), ощутить его тяжесть («*сила, надвигающаяся на человека и грозящая его задавить*» в чеховском рассказе) или легкость («*Легкое дыханье*» Бунина), тепло или холод (в чеховской «Чайке»:

«Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно»), дышать его ароматами (*«тонкий аромат опавшей листвы и - запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести»* в рассказе И. Бунина). *«Степей холодное молчанье», «лесов безбрежных колыханье», «разливы рек ее, подобные морям», «дымок спаленной жнивы», «чета белеющих берез, «изба, покрытая соломой», «с резными ставнями окно», «пляска с топаньем и свистом», «топот пьяных мужиков»* - входит в образ Родины – *«немытой России»* у Лермонтова. И образ этот вызывает к различным органам чувств читателя. Ср. тютчевское *«Умом Россию не понять»* отрицает возможности ума, но тем не менее преимущественно в рассудочных категориях представляет видение России.

Чувственно являющийся мир для разных художников может повернуться разными своими сторонами. У одного более развиты слуховые образы (А. Блок, А.Н. Островский), у другого – зрительные (Н.В. Гоголь), у кого-то – обонятельные (В. Набоков) или кинетические (Л. Толстой). А.Н. Толстой был уверен, что *«каждому писателю нужно видеть до галлюцинации то, о чем он пишет»: «Толстой — гениальный писатель. Он достигает такой высоты своим языком, что глазам больно, до чего вы ясно видите... Он до галлюцинации видит движение, жесты и находит соответствующие слова».* (4, т. XIII, с.501).

Развивая у учеников врожденное свойство психики создавать образы в сознании, необходимо помнить о разрушительной силе воображения, когда человек начинает верить собственным выдумкам, фантазиям, противопоставляя авторским образам ложные, то есть нафантазированные читателем. Образно говоря, «галлюцинациям» писателя не следует противопоставлять собственные галлюцинации. Пушкин обрекает своего героя, который *«лел нечто и туманну даль»*, на гибель, кажется, не только по соображениям сюжета, но и вдумываясь в логику жизни.

На этапе знакомства с текстом нужно не столько вдумываться, сколько **вживаться** в **как бы** существующий мир. При этом не следует забывать про это «как бы», иначе ученик так и останется за порогом искусства, не сознавая условности художественного мира. Реальность питает его, но это не есть мир реальности, и читатель должен ощущать грань, разделяющую жизнь и искусство.

Художественный образ ни в коем смысле не тождествен стоящей за ним реалии жизни. **Образ – это картина реальности осмысленной, концептуальной.** Соответственно воссоздание зрительных, звуковых и т.д. ощущений не должно быть самоценным при восприятии произведения искусства. Если вспомнить А. Экзюпери, самого главного глазами не увидишь. Реальные ощущения, воссозданные в тексте, формируют основы смыслового поля произведения. Однако читателю требуется не просто зрение, но духовное зрение, способное «считывать» смыслы предметных реалий мира. Автор «Обломова» полагал, что *«Улыбку можно читать, как книгу»*. Можно и нужно вслед за автором мыслить запахами, красками или звуками, прочитывая смыслы, закрепленные за визуальными, звуковыми и т.п. образами. *«Совершенствование обоняния заключается в том, чтобы “подвести” предмет к границе смыслового поля»* (5, с.4). **Образ – чувственно воспринимаемая сущность события, явления, ситуации, человека, жизни.**

В художественной ситуации отражается не только конкретная бытовая обстановка определенной эпохи, но авторское видение жизни с идеями и мотивами, ассоциациями и аллюзиями, взаимодействием логического и внелогического, которые далеко выходят за пределы натуралистического описания и ориентированы на постижение чего-то большего, чем картинка с натуры. Образ стремится к расширению своего значения, установлению связей и ассоциаций с возможно более широким кругом жизненных предметов и явлений. Изображая то, что можно уловить чувствами (видимая

предметная реальность), писатель указывает на то, что чувствам недоступно - духовное содержание жизни. Образ создается таким объединением конкретно-чувственных деталей в систему, в котором происходит наращение смысла вплоть до символического, когда нарисованная картина обретает знаковый характер. Лермонтовские «огни печальных деревень» - не только деталь деревенского пейзажа, но образ Родины в печали и свете, состоящий из того же синтеза грусти и света что и пушкинское «печаль моя светла», но значительно более драматичный, лишенный пушкинской гармонии.

Таким образом, **вторая и, видимо, более сложная задача учителя – вместе с учениками осуществить переход от чувственных представлений на уровень смыслообразования, научить распознавать смыслы изображенной писателем картины жизни, выявить логику формирования смысла.** И эта задача, как и первая, важна не только для понимания искусства. Как не хватает в наших человеческих взаимоотношениях одухотворенности чувственного восприятия, как нелегко в телесных реакциях обнаружить духовное наполнение! Герой повести «Тарас Бульба» Андрий влюблен в прекрасную полячку: *«Он слышал только, как чудные уста обдавали его благовонной теплотой своего дыханья, как слезы ее текли ручьями к нему на лицо и спустившиеся все с головы пахучие ее волосы опутали его всего своим темным и блистающим шелком...»*. В картине всепоглощающей страсти Гоголь воссоздает и силу чувств героя, но и скрытую в них опасность изоляции от всего, что выходит за пределы уст, дыханья, слез, волос красавицы, заменивших Андрию все и всех. Следствием погружения в мир эгоистической любви является предательство Отчизны, отца, брата, товарищей.

От узнавания и переживания моментов реальности необходимо перейти к постижению мира, в котором объединяется личный эмпирический опыт художника, и коллективный, часто бессознательный опыт многих людей, в том числе и, пусть небольшой, опыт школьника. Как утверждал Гете, постигая образ, читатель умножает собственное существование на

бесконечность: *«Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность»* (6, с.336). Приобщением к предложенному автором концентрированному опыту жизни расширяется собственный эмоционально-этический и коммуникативный опыт читателя. По А. Солженицыну, литература - *«единственный заменитель не пережитого нами опыта»* (7, с.15).

То, **что есть**, писатель изображает под знаком, **как должно быть**. По всему тексту писатель расставляет более или менее ясные знаки, указывающие на отступления от нормы. В тенденциозных произведениях автор не оставляет сомнений в своих ценностных ориентациях, в произведениях постмодернизма автор стремится представить себя стоящим по ту сторону добра и зла, а мир живущий вне норм и правил. Но так или иначе в авторских образных картинах мира присутствуют ценностные маяки. Как писал А. Вознесенский,

Выше Жизни и Смерти,

Пронзающее, как свет,

Нас требует что-то третье, -

Чем выделен человек

В произведении искусства воссоздается не действительность, а ее образ, указывающий на видение, понимание мира писателем. Образ – не фотография, не копия жизни, не *«зеркало, поставленное перед случайностями жизни»* (Ф. Сологуб), но результат освоения и осмысления жизни, очищенный от несущественного и случайного. Как писал Блок, *«Сотри случайные черты - / И ты увидишь: мир прекрасен»*. Потому важно понять, почему соединением именно этих фрагментов образной картины писатель формирует образ, что оставляет автор «нестертым» в своем восприятии мира. **Третья задача учителя - обеспечить понимание эстетического значения художественного образа, что предполагает**

выявление формирующей образ авторской идеи прекрасного. На этом этапе достигается эстетическая зрелость, от сопереживания ученик приходит к эстетическому переживанию. О полноценном восприятии образа можно говорить тогда, когда наслаждаешься не только увлекательным сюжетом или яркими характерами, а мастерством создания образа. Психически нормальный человек не получит удовольствия от сцены убийства или от лицемерия неряшливого человека, но художественно образованный читатель будет наслаждаться выразительностью портрета гоголевского Плюшкина. **Эстетическая значимость образа достигается полным соответствием между содержанием и формой.** Если писатель находит наиболее совершенную форму для воплощения идеи, а читатель способен понять и оценить созданный автором образный мир в единстве формы и содержания, - можно говорить о том, что встреча с прекрасным состоялась.

Образ производит впечатление красоты в силу совершенного единства и осмысленности своих частей. Эстетический идеал автора - катализатор, структурирующий элементы образа, обеспечивающий их единство, внутреннюю целесообразность. Дающая окончательную форму образу авторская идея прекрасного (*«пронзающее, как свет»*) возникает на стыке этического (представления о Добре и Зле) и эстетического (авторская идея Красоты). Эстетика – это не просто наука о красоте; это наука о выразительности. Красота (как и безобразие) должна что-то выражать. В глазах Л. Толстого примитивная Элен с ее прекрасной внешностью не представляет никакой ценности, эстетически бездарна и бесцветна в своей душевной пустоте, тогда как княжна Марья и Наташа Ростова, каждая по-своему, имеют тот свет, *«Чем выделен человек»*.

На этой стадии восприятия понимаешь, что **художественный образ – это картина, нарисованная словами и отражающая индивидуально-авторское видение мира под знаком эстетического идеала.** В художественном образе единичные явления воспринимаются в их

чувственной форме, раскрывающей идею, истину, которая значима для художника с определенными ценностными установками. Образная картина жизни обретает целостность именно благодаря наличию у автора эстетического идеала, связывающего воедино компоненты текста. Россия, которую «странную любовь» любит Лермонтов, это Россия не официальная с присущими официальному патриотизму атрибутами славы и защищенности от внешнего врага («Ни слава, купленная кровью, / Ни полный гордого доверия покой»). Это Россия народная, а не дворянская, на что указывают отобранные поэтом детали крестьянского быта. Для автора «Родины» важно подчеркнуть, что его любовь сильнее рассудочных обоснований и существует вопреки им. Красота Родины – это скромная красота среднерусской природы, лишенная пышности и экзотики, дорогая сердцу не своим великолепием и необычностью, но тем, что неподвластно рассудку и выше его.

Читая произведение искусства, понимаешь, что бытие имеет смысл. **Художественным образ становится, если**

а) картина, нарисованная писателем, создана с такой степенью выразительности, что запечатлевается в воображении читателя, который ее видит, слышит, ощущает органами чувств как реально существующую;

б) смысл конкретной картины жизни выходит за ее пределы, распространяется на другие фрагменты бытия или на бытие в целом;

б) смысл этот дается в свете эстетического идеала художника, его представлений о совершенстве, красоте, гармонии, норме или безобразии жизни.

Часто образ понимается исключительно как образ персонажа, человека (образ Наташи Ростовой), на что имеются основания, поскольку предметом искусства является человек и все в произведении значимо в соотнесении с

человеком. И все же такой подход представляется сужающим миромоделирующую функцию образа. Образ – это любая, более или менее универсальная картина – и человеческой жизни и личности, и явлений природного или вещественного мира (образ дуба в «Войне и мире», образ Каштанки в повести Чехова, образ шинели в повести Гоголя). Образным искусством слова делает всякое выражение, придающее речи наглядность и конденсирующее знания о мире. Соответственно можно говорить о градации образов – от микрообразов до образа мира, в котором воплощено представление художника о Космосе и месте человека в нем. Классификацию образов в порядке сужения значения можно представить так:

- 1) образ мира – суммарный образ, складывающийся в смысловом сцеплении всех образов творчества писателя в целом или отдельного произведения и отражающий авторское видение мира. *«Давно замечено, что в литературном произведении внутренне господствует тот или другой образ, то или другое слово; что произведение написано бывает ради какого-то слова и образа или какой-то группы слов и образов, в которых надо видеть зародыш самого произведения»* (8, с.143). Часто о целостном образе мира можно судить по стержневым оппозициям текста, сведенным в единство авторской волей. Так, в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу» друг другу противостоят картина вселенской гармонии (*«Пустыня внемлет богу, / И звезда с звездою говорит»*) и образ страдающего одинокого путника, отчужденного от мира (*«Выхожу один я на дорогу», «Что же мне так больно и так трудно»*);
- 2) образ человека (*«Нравственный человек»* Н.А. Некрасова);
- 3) образ животного (волчица Акбара – *«великая мать всего сущего»*, олицетворяющая драматизм отношений человека с природой в *«Плахе»* Айтматова);
- 4) образы пейзажа (*«Пышное природы увяданье, / В багрец и золото одетые леса»* в пушкинской «Осени»);

- 5) образы интерьера (интерьеры, дублирующие образы хозяев-помещиков в «Мертвых душах»);
- 6) образ ситуации: *«Несостоявшаяся встреча еще рыдала за углом»* (А. Ахматова);
- 7) образ переживания или настроения: *«Мне грустно и легко»* (А.С. Пушкин);
- 8) образ детали (шинель *«на толстой вате, на крепкой подкладке без износу»* воспринимается Башмачкиным как *«приятная подруга жизни»*, которая *«согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу»*);
- 9) тропы, словесные образы, выражения, придающие речи красочность, конкретность: *«Хотите, буду безукоризненно нежный, не мужчина, а облако в штанах»* (В. Маяковский).

Все эти картины объединяются наличием двух планов – конкретно-предметного и обобщенного, что побуждает читателя в единичной конкретной ситуации открывать общие законы и общезначимые смыслы бытия в свете авторского идеала.

Литература

1. Гаранов, К. Художественный образ и его историческая жизнь /К. Гаранов. – М., 1970.
2. Блок, А. Об искусстве / А. Блок / Сост., вступ., ст. и примеч. Л.К. Долгополова. — М.: Искусство, 1980.
3. Бродский, И. «Чаще всего в жизни я руководствуюсь нюхом, слухом и зрением...»: Беседа А. Михника с И. Бродским / И. Бродский // Старое литературное обозрение. – 2001.- №2 (278).
4. Толстой, А. Н. Полное собрание сочинений / А. Н. Толстой. - ГИХЛ, 1947-1951.
5. Костяев, А. И. Ароматы и запахи в истории культуры. Знаки и символы / А. И. Костяев. – Изд. 3. – Москва: Либроком, 2014.

6. Гете, И.-В. Об искусстве: Сборник статей / И.-В. Гете.– М.: Искусство, 1975.
7. Солженицын, А.И. Публицистика: в 3 т. / А.И. Солженицын. – Ярославль, 1995. – Т.1.
8. Флоренский, П.А. Иконостас / П.А. Флоренский. - М., 1994.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ