

### Свойства художественного образа

Художественный образ - многослойное явление, природа которого легче понимается, если систематизировать его дефинитивные свойства, представив в единстве те из них, которые контрастируют друг с другом.

#### 1. Единство конкретного и обобщенного. Образ и знак.

В основе произведения искусства лежит не факт жизни, а артефакт. Артефакт - искусственно созданный, неслучайный факт, за которым скрываются определенные закономерности. В художественном образе непременно есть выход за пределы буквального смысла. Конкретная картина жизни в произведении искусства значима не только сама по себе, но и потому, что указывает на множество похожих ситуаций, явлений, эмоциональных состояний, человеческих типов. Отсекается случайное и несущественное в жизненной ситуации. Частные моменты преобразуются в более общие, узнаваемые в качестве жизненных закономерностей. Писатель рисует картину определенной вещи или явления так, чтобы в осязаемой конкретности этой картины просвечивала идея такого рода явлений: *«Я говорю: цветок! и вот из глубин забвения, куда от звуков моего голоса погружаются силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, нежели известные мне цветочные чашечки: это... возникает сама чарующая идея цветка, которой не найти ни в одном реальном букете»* (С. Маларме).

Поэт отличается даром открывать *«закон звезды и формулу цветка»* (М. Цветаева),

*В одном мгновенье видеть вечность,*

*Огромный мир - в зерне песка,*

*В единой горсти - бесконечность*

*И небо - в чашечке цветка.*

(Уильям Блейк)

Неразрывность единства конкретного и обобщенного в образе обнаруживается в сопоставлении образа и знака. Знак ценен не сам по себе, а как указание на нечто действительно важное. В знаке один предмет явлен через другой, при этом связи между двумя предметами условны. На переход могут указывать таблички с рисунком человека или утки с утятами, или курицы с цыплятами. Визуальность в знаке не принципиальна, и одна картинка может быть заменена другой без ущерба для смысла.

Образ часто трактуют как особый знак. В образе, как и в знаке, один предмет явлен через другой, и изображение на что-то указывает. Но связи между означаемым и означающим не конвенциональны, а естественны. Предметная, чувственная реальность в образе выступает как базовая характеристика, от особенностей чувственно воспринимаемой формы зависит содержание, идея образа. Гоголь в «Шинели» и Достоевский в «Бедных людях» создают образ маленького человека - человека, который мало имеет, мало может, мало желает, и расплачивается за свою малость унижениями и обидами от тех, кто сильнее. Но героя повести «Бедные люди» Макара Девушкина нельзя переодеть в шинель Акакия Акакиевича Башмачкина без ущерба для содержания. Гоголь трагизм судьбы и отличительную черту маленького человека увидел в его одиночестве среди людей, в его обособленном существовании. Единственной «подругой жизни» Акакия Акакиевича становится шинель. Достоевский свой роман называет, используя форму множественного числа: «Бедные люди». Его Макар Девушкин – один из многих страдающих маленьких людей, сознает себя частью целого. Девушкин и сапоги шьет и чай пьет для

людей, озабоченный тем, что о нем скажут и подумают, тогда как для Башмачкина несущественно мнение окружающих.

*«В глазах женщины идея всегда имеет лицо»* (Карл Краус). Афоризм австрийского писателя опирается на распространенные представления о женском мышлении. Женщины не воспринимают мысли, идеи абстрактно, в отрыве от человека, который их высказывает, или от ситуации, которая говорит им больше, чем безупречно сформулированный силлогизм. Женщины доверяют не убедительному высказыванию, а поступку, не логическим построениям, а выражению лица. Можно спорить о специфике женского и мужского мышления, но бесспорно то, что в художественном образе идея имеет и свое лицо, и свое тело. По словам другого писателя, *«функция литературы - превращать события в идеи»* (Джордж Сантаяна). Точнее было бы сказать, в художественном образе обобщающая идея растворяется в конкретном событии, ситуации, картине человеческой жизни.

## **2. Единство рационального и эмоционального.**

История литературы – не история мысли. Мысль важна для писателя. *«Искусство без мысли, что человек без души – труп»* (В.Г. Белинский). Но создавая образ, писатель *«преодолеывает собственную мысль»*, *«ибо мысль коротка, а образ абсолютен»* (А. Тарковский). *«И что такое ум в искусстве? – размышлял И.А. Гончаров. – Это умение создать образ. [...] Одним умом в десяти томах не скажешь того, что сказано десятком лиц в каком-нибудь "Ревизоре"!»*.

Осознанно или неосознанно, но поэт стремится не только *«помыслить свою мысль»* (С. Маларме), но и прочувствовать свою мысль. Ср.: ученый оперирует понятием, умозрительной идеей, то есть идеей, которая воспринимается только умом без участия чувств. В художественном образе снимается противоречие между знанием и

переживанием. В образе мысль эмоциональна, а чувство прячет в себе мысль.

В наше время большой популярностью пользуется концепция эмоционального интеллекта, сторонники которой обосновали преимущества эмоционального интеллекта над просто умом, оперируя категориями психологии. Между тем художественная литература с первых дней существования основывается именно на эмоциональном интеллекте и интеллекта, не обогащенного энергией эмоций, просто не знает. Л.Н. Толстой ввел понятия «ум ума» и «ум сердца». «Ум сердца» определяет тот особый аспект глубины, которое дает художественная мысль по сравнению с научной. Наташа Ростова «не удостоивает быть умной», но понимает то, что недоступно рассудительным толстовским персонажам.

Достоинством научной мысли являются ясность и точность, однозначность и определенность. Ученый обязан объяснить свою идею и доказать ее истинность. Иной путь «из верить в правоту» (Б. Пастернак) у писателя. Важнейшим качеством художественной мысли, воздействующей не только на сознание, но на подсознание и воображение читателя, является суггестивность. Художественная мысль может действовать и вопреки рассудочным смыслам, вводя читателя в определенное состояние, внушая идеи логически неуловимыми ассоциациями:

*Есть речи – значенье*

*Темно иль ничтожно,*

*Но им без волненья*

*Внимать невозможно*

(М.Ю. Лермонтов)

В образе есть своя логика, но она не сводится к рациональному объяснению и логической мотивации. Дж. Толкиен заметил, что *любой человек может придумать зеленое солнце. Это не так трудно. Трудно придумать мир, в котором оно будет смотреться естественно* (1, с.368).

Для художника убедительность и выразительность – тождественны. *«Произведение же художественное свою проверку несёт само в себе: концепции придуманные, натянутые, не выдерживают испытания на образах: разваливаются и те, и другие, оказываются хилы, бледны, никого не убеждают. Произведения же, зачерпнувшие истины и представившие нам её сгущённо-живой, захватывают нас, приобщают к себе властно, никто, никогда, даже через века, не явится их опровергать»* (2, с.9).

### **3. Единство субъективного и объективного.**

Субъект формирует свой образ мира из хаотических, беспорядочных впечатлений о действительности. Художественный образ предстает как *«участок осмысленной и пережитой действительности, отвоеванной у хаоса, у непознанного»* (3, с.91). В образе объединяются объективное (то, что определяется объектом) и исходящее от субъекта индивидуально-неповторимое авторское видение мира. Петербург Достоевского не похож на Петербург Пушкина или Гоголя. Портреты Пушкина, написанные разными авторами, отличаются тем, *что* увидел художник в Пушкине и *как* он это увидел.

И. Тургенев, присутствовавший в 1870 г. в Париже на казни Жана Батиста Тропмана, написал эссе «Казнь Тропмана», Ф. Достоевский с возмущением это эссе прочитал. Достоевскому кажется, что Тургенев в картине казни видит только себя, свою тонкую натуру и деликатное воспитание – *«и это в виду отрубленной головы»*; *«Всего комичнее, что он в конце отвертывается и не видит, как казнят в*

последнюю минуту» (письмо Николаю Страхову от 11/23 июня 1870 г. – 4, с.128-129). Эпизод казни Достоевский изобразил бы по-другому: *«Человек, на поверхности земной, не имеет права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие нравственные причины на то» (4, с.128)*. Не подробности события, а переживания человека, осужденного на смерть волнуют героя романа «Идиот», князя Мышкина, когда он рассказывает о своем присутствии на казни.

Образ не фотографический снимок с действительности, но картина, созданная воображением. Воображение, по точному замечанию французского феноменолога Жана Старобинского, всегда *«возможность сдвига, без которого не представить далекого и не оторваться от того, что рядом» (5, с.36)*. Поэты интересны не копиями реально существующих объектов, но *«лица необычим выраженьем»* (Е. Баратынский). Мастер слова опасается как отсутствия своего видения, так и тупиков субъективных реакций. П. Валери писал: *«...то, что ценно лишь для одного, никакой ценности не имеет» (6, с.423)*. Если различие между реальным и воображаемым ведет к деформации, созданию искаженного образа действительности, страдает не только познавательное, но и эстетическое начало. Образы родителей-каннибалов, угощающих телом дочери гостей, в эпатажном рассказе В. Сорокина «Настя» вызывают чувство отвращения и отторжения от автора с подобным неповторимым видением. Еще Платон различал образы-копии, отражающие жизнь, сходные с оригиналом, то есть с реальностью, и образы-симулякры, обманные подобия, извращающие иконические образы, создающие ложное представление. Уже Платон видел в симулякрах некое помешательство.

#### **4. Неполнота образа, недоговоренность.**

Э. Хемингуэй сравнивал художественное произведение с айсбергом: лишь небольшая его часть видна на поверхности, все остальное находится под водой. Ученый стремится учесть и описать все детали изучаемого явления. Художник из всех деталей отбирает самые точные и яркие, рассчитывая, что воображение читателя восполнит недостающее. Перегруженность деталями не тождественна совершенству. Специфика художественного сознания – в стремлении одновременно сказать и не сказать, открыть и скрыть то, что увидел писатель в этом мире. Раскрывая секреты своего мастерства, писатели утверждают, что намек действует сильнее обстоятельного описания. *«Не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности»* (А.С. Пушкин), *«Не все называется. Иное влечет дальше слов»* (А. Солженицын), *«Жизнь теряет всякий смысл, если я знаю, как она кончается»* (Андрей Тарковский), *«Назвать предмет - значит на три четверти уничтожить удовольствие, которое заключается в постепенном угадывании. Внушить его - вот мечта!»* (С. Малларме). В образе, как и в жизни, есть видимое и невидимое, открытое и скрытое. Как и в жизни, в искусстве молчание может говорить больше слов – если это молчание подготовлено словами.

## **5. Многозначность.**

Многозначность – наличие в образе нескольких связанных между собой значений, сосуществование смыслов, в том числе и очень отдаленных друг от друга, но друг друга не отменяющих, образующих сложное единство. Многозначность - один из важнейших показателей содержательного богатства и художественного совершенства образа. Знак, указывая на какой-либо один объект или одно явление, обязан быть однозначным. Светофор не может одновременно показывать и красный и зеленый цвет. Образ одновременно может включать в себя и обыденное знание об очевидных вещах, и прозрения бессознательного, и вечные сверхсмыслы. Сложение смыслов образует новый синтез. Образ

представляет возможности для разных прочтений. Художественный образ - загадка, которая запрограммирована не на одну разгадку. Фигура Христа в финале поэмы «Двенадцать» может быть истолкована как признание Блоком святости революции; или как указание на общность революционных и христианских ценностей, не конфликтующих друг с другом; или как попытка представить противовес революционной деятельности; или как утверждение неуничтожимости христианской идеи даже в эпоху социальных катаклизмов; а может быть с образом Христа – Искупителя, принявшего крестную муку во искупление грехов человеческих и тем самым открывшим возможность новой жизни, в поэму входит тема революции как искупления. Дополнительное наращивание смыслов происходит от сопряжения образов друг с другом. Заключительный образ поэмы невозможно понять вне связи с другими образами: двенадцать красногвардейцев, старушка, поп, писатель, барыня, проститутка, нарисованные на черно-белом фоне («Черный вечер, белый снег»).

Именно вследствие многозначности образа разные читатели находят в нем разные смыслы. Те же смысловые пласты, которые оказались незамеченными, остаются в латентном состоянии, в скрытой, непроявленной форме до тех пор, пока в очередном прочтении не дают о себе знать. При этом создание многозначных образов, порождающих множество интерпретаций, - один из важнейших показателей мастерства художника.

## **6. Метафоричность.**

*«Искусство - всегда метафора действительности»* (Ю. Бондарев). В науке используют *«дефиницию вместо метафоры»* (Владимир Новиков). Но метафора – это тоже способ дефиниции, то есть определения сути предмета путем уподобления непонятного понятному.

Психологи утверждают, что сходство между вещами определить труднее, чем различие. Богатство ассоциаций – важное качество образного мышления. Устанавливая подобия между явлениями, писатель генерирует новые идеи, конструирует новые смыслы, сопрягает все со всем. Создатель художественного мира видит и обозначает связь между предметами, несопоставимыми в обыденном представлении, разновеликими, находящимися на разных уровнях бытия и сверхбытия. Метафора объединяет разрозненные фрагменты действительности, представляя мир как единство. *«Сближение далековатых понятий»*, — так Пушкин определял метафору. Образ создается по модели скрытого сравнения, когда друг с другом сближаются далекие в действительности явления, - материальное и духовное, живое и неживое, абстрактное и конкретное, верх и низ. Можно ассоциативно связать осень и старость, можно осень назвать *«рыжей кобылой»* (С. Есенин). В стихотворении Е. Баратынского «Осень» с осенью связывается время, когда собирают плоды. Лирический герой Баратынского – сеятель, который вступает «в осень дней» с ощущением бесплодности своего существования. *«Дар опыта, мертвящий душу хлад»* - с таким урожаем приходят к порогу жизни и человек, и человечество. С.П. Шевырев прокомментировал строки своего современника так: *«за осенью природы рисует поэт осень человечества, нам современную, время разочарований, жатву мечтаний»* (7, с.324).

## **7. Емкость, неисчерпаемость смысла.**

Все обозначенные выше свойства определяют емкость, неисчерпаемость смысла художественного образа. Явление богаче закона. По эмоциональной насыщенности, производимому впечатлению, выразительности, глубине и объемности мысли образ богаче понятия. Поэтому всегда существует несоответствие между подлинным содержанием образа и содержанием, которое в нем находит

аналитический ум. Художественный образ мы вынуждены переводить на язык логических понятий, помня о смысловой неисчерпаемости, несводимости образа к понятию. Анализ текста никогда не может стать точным переводом с языка образов на язык идей. Единственный выход видится в возможности сохранить в интерпретации моменты образного характера.

Образ не исчерпывается мыслью и «не хочет быть объяснимым», как утверждал писатель Василий Белов, полагавший, что попытки учесть и раскрыть все смыслы образа могут привести только к схематизации и упрощению. На одной из конференций В.В. Кожин рассказывал о своем посещении М. Бахтина. Вели разговоры о высоких материях, о мифоритуальной традиции карнавала, о загадочном характере поэтики Достоевского... Бахтин вдруг прервал разговор и засмотрелся на спрыгнувшего с подоконника кота:

- О чем Вы задумались, Михаил Михайлович?

- О коте. Потому что столько ученых знают о мыслях Рабле или Шекспира, а я не могу понять непредсказуемого кота.

Бахтинский кот - символ непостижимости и неисчерпаемости художественного образа, который бесконечностью смыслов соревнуется с живой жизнью. Как говорил Андрей Тарковский, искусство «делает <...> бесконечность осязаемой».

### **Литература**

1. Толкиен, Дж.Р. Р. О волшебной сказке / Дж.Р.Р. Толкиен // Приключения Тома Бомбадила и другие истории. - СПб., 2000.
2. Солженицын, А.И. Публицистика: в 3 т. / А.И. Солженицын. – Ярославль, 1995. – Т.1.
3. Самохвалова, В.И. Красота против энтропии / В.И. Самохвалова. - М., 1990.

4. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. — Л.: Наука, 1972–1990. –Т.29. –Кн.1.
5. Старобинский, Ж. К понятию воображения: вехи истории / Ж. Старобинский // Новое литературное обозрение. - 1996. - № 19.
6. Валери, П. Об искусстве / П. Валери. - М.: Искусство, 1978.
7. Шевырев, С.П. Перечень наблюдателя / С.П. Шевырев // Московский Наблюдатель. – 1837. - Ч. XII.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ