

СМЫСЛ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ¹

MEANING AND EXPRESSIVENESS IN ART

ПЕЧКО ЛЕЙЛА ПЕТРОВНА

РЕСНКО LEILA PETROVNA

Эмоциональный контекст есть всегда часть психологического контекста, в произведение не просто переносятся особенности авторского эмоционального отношения к жизни, но они сами становятся могучими эстетическими средствами культурного диалога, межличностного общения.

Обратимся к примерам эмоциональной интонации в элементах стиля рембрандтовских полотен (XVII век). Картину «Аврора», изображающую богиню зари и цветения, мы воспринимаем как портрет его любимой Саскии, ждущей рождения сына.

Конечно же, черты стиля Рембрандта нами ясно ощущаются с первого же мгновения. Контраст темного фона, на котором восходит заря, и телесно-золотистого сияния лица и наряда. Поворот почти в три четверти к зрителю, свободно падающие завитки волос, связывающие гибким угадываемым движением лицо с фоном. Он здесь символизирует загадочность ситуации, тайну жизни, как и едва видимые на фоне фигуры. духов. Загадочность здесь в самом избранном моменте — накануне восхода, волнующего, радостного, но и тревожного ожидания. Смысловый акцент ситуации и композиции — одновременно ощутимые ценности божественного и человеческого бытия. Здесь одновременно присутствуют прошлое, настоящее и предугадываемое будущее (как всегда в сюжетных или портретных произведениях Рембрандта). Но здесь все освещается в духовно-смысловом, художественно-образном и композиционном плане. Светом чувств мастера озарена ее фигура, сияние исходит от лика матери, чувствующей тепло созревающей в ней жизни.

Характерность выражения и черт ее лица с нежным овалом, огромные зрачки под высоким лбом, припухшие губы предчувствуют скорое свершение важнейшего события в ее жизни. Силуэт ее тела говорит об этом, одежды не скрывают, а подчеркивают состояние Саскии, понятное зрителю любой эпохи.

Нельзя не заметить ее жестов — левая рука защищает будущее дитя от мира, как бы теснее прижимая его к себе под пышной одеждой. На ней видна черты моды того времени: блуза с широчайшим рукавом, клетчатая накидка и шаль с восточным орнаментом.

Голова увенчана необыкновенной короной из цветов с украшениями, как это положено Авроре. В розово-золотистых тонах звучит мажорный аккорд — утверждение радости жизни. Это выражение чувств и надежд Рембрандта освещает весь портрет, провозглашая связь человека с природой, ценности и смыслы человеческой жизни. Ритмические акценты здесь сдержанны — это сочетания форм цветов и повторяющихся линий, окружающих их веточек, ритмы клетчатой ткани, переплетения шнуровок, ткани и еле заметный трепет пальцев прекрасной будущей мадонны.

Более отчетливо индивидуальный стиль автора может быть проакцентирован при сопоставлении с другими его творениями или произведениями художников в том же жанре. Но здесь уместно вспомнить «Автопортрет» Рембрандта с Саскией на коленях, с бокалом вина в руке — это пик их счастливой жизни. Словно обернулись к нам только что их счастливые лица, но сами фигуры в глубине комнаты.

Яркие тона, пурпурный отлив камзола, непосредственный поворот фигур — часто это присуще именно его персонажам. Длинные волосы художника украшает темный берет с пышными перьями. Лицо Саскии освещает загадочная, как и в картине «Аврора», полуулыбка, а лицо Рембрандта с открытой, неудержимой улыбкой говорит о мажорности смыслового, экспрессивного и характерного состояния человеческой души. Мы прочитываем выражение внутреннего настроения в мимике, жестах, позах Рембрандта и его музы. Даже фон стены, как и занавес, в светло-коричневом тоне, мягко выявляет их фигуры, которым «благоволят» предметы, окружающие их в комнате: и кресло, и стол даны в

Продолжение. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 3 за 2020 г. Фрагмент монографии «Стили искусства: эстетические контексты». — Елец: ГОУ ВПО «Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина»; Москва: [б. и.], 2010. Эти и другие педагогические проблемы рассматриваются автором также в изданиях следующих монографий: 1) Выразительность эстетики природы и культура личности. — Ульяновск-Москва, УлТГУ, 2008; 2) Проблемы активизации креативности у одаренных подростков в художественно-эстетической среде образования. — М., ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016.

ракурсах столь же выразительных, как и человеческие фигуры.

Еще одно полотно Рембрандта в нашем эстетическом анализе его стиля позволит сделать обобщение. Столь же свободно, как и в других картинах, на полотне «Возвращение блудного сына» развернуты фигуры из библейского сюжета. Старик отец, согбенный, удрученный долгими годами горького ожидания, с глазами, погашенными слезами, уже не может выразить радость в своем лице. Это чувство, по замыслу Рембрандта, передает красная накидка на его плечах. Как пишет выдающийся исследователь цветового значения и выражения Н. Н. Волков, «Что же это за цвет? Это не киноварно-алый цвет (сравните пламенеющую киноварь плаща Персея в «Персее и Андромеде» Рубенса) и не пурпурно-алый цвет драпировок у Тициана (сравните «Венеру с зеркалом») — это коричнево-красный тяжелый цвет корпусно положенной красной охры. Он и силен (бросок) как цвет и сравнительно далек от соответствующего ему спектрального цвета, он пониженной насыщенности. Вместе с тем он сильно выступает вперед, это цвет первого плана» [1, с. 50].

И еще он пишет о свете у Рембрандта, который «порождается средой, цветом вещей, которые его отражают. Свет Рембрандта никогда не обесцвечивает, как прямой солнечный свет, и порождает общую цветность. Он ... объединяет краски в общей цветовой среде» [1, с. 47].

Но в этом полотне цветовые соотношения рождаются, как мы видим, из ценностно-смыслового построения содержания. Если провести слева диагональ по картине, то именно ее левая часть будет преимущественно озарена красным и золотистым рембрандтовским светом, но справа фон в комнате темный, коричневый, что символизирует мрак отцовского горя. Правая часть диагонального разделения содержит и темный, и красный сегменты, как бы уравновешивающие обе стороны картины и обе части человеческих испытаний — горя и радости.

Самая экспрессивная — фигура блудного сына, прильнувшего в терзании своей виной к стоящему перед ним отцу. Зритель видит только спину раскаявшегося, стоящего на коленях и очертание его профиля. Страдающие глаза Рембрандт не показывает. На первом плане истерзанные обнаженные подошвы ног. Но за муки и раскаяние Рембрандт освещает сына и лицо отца розово-золотым солнечным светом. Итак, эмоциональное мироощущение художника становится «выражением его «я»».

Художественное творчество базируется всегда на сопряжении деятельности эмоциональной и мыслительной, причем в искусстве нередко мысль художника проступает опосредованно через авторские эмоционально эстетические оценки.

Творческое художественное мышление как процесс, предшествующий появлению произведения искусства, обладает рядом особенностей, присущих любому виду человеческого мышления. Его важнейшая особенность в том, что «всякая мысль стремится соединить что-то с чем-то, имеет движение между чем-то и чем-то, одним словом, выполняет какую-то функцию, работу, решает какую-то задачу» [2, с. 311], — говорил психолог Л. С. Выготский.

Наше сознание всегда стремится к установлению связей между явлениями. И даже если нет внешних условий для создания такой целостной картины, если доминирует лишь один из процессов восприятия (только визуальный или аудиальный), человек обращается к своим внутренним запасам — следам прошлых восприятий и с их помощью «достраивает» целостный образ в представлении.

Именно способность наших органов чувств, нашего мозга, не только анализировать явления действительности, но и синтезировать их целостные образы, именно синтетичность человеческого восприятия мира вообще, своеобразно реализуется в искусстве. Всякое произведение искусства — как ни ограничены физические возможности его материала, как ни условно оно по своим формам, — всегда опирается на синтетический характер видения мира.

Локальных образов, изолированных ощущений в чистом виде нет ни у художника, ни у тех, кто воспринимает его произведения. Даже при восприятии музыки, когда особенно активен наш слух, непременно, хотя и пассивно, участвуют и другие типы ощущений и представлений, казалось бы, не существенные для данного процесса.

Музыка располагает лишь звуковым материалом, однако в процессе создания и в ходе восприятия этого искусства доминирующим звуковым образам непременно сопутствуют другие чувственные образы. Известный музыковед и композитор Б. Асафьев характеризовал в этом отношении музыкальное мышление Римского-Корсакова: «Только надо так уметь чувствовать природу, чтобы видимо и осязаемое еще и услышать, и ощутить, как интонацию». «Годовой круг метаморфоз природы был из оперы в оперу прослежен Римским-Корсаковым. — музыка русской природы в различных «звуковых аспектах»: слыша, видеть и осязать!» — таков характер его восприятия мира [3, с. 22, 28]. Действительно, то на первый план выступает ритмика орнаментов и узоров, напоминающих народные стилизации, элементов природы в вышивках, резьбе, набойках и т.д.; то господствуют в живых выразительных красочных интонациях ритмы — стихий, моря, речек, вьюги, буйного ветра, облаков. Чуткий колорист, он, Римский-Корсаков, из причуд звучаний порождает фантастические, сказочные существа и явления» Этот композитор и его музыкальное мышление не пред-

ставляет исключения, такова эстетическая закономерность [3, с. 22, 28].

Другая черта — цельность, нерасчлененность мысли, ее слитность с образами представления, восприятия — также характерна для художественного мышления. Л. С. Выготский убедительно показывает, что мысль в отличие от речи не состоит из отдельных слов: «если я хочу передать мысль, что я видел сегодня, как мальчик в синей блузе и босиком бежал по улице, я не вижу отдельно мальчика, отдельно блузы, отдельно то, что она синяя, отдельно то, что он без башмаков, отдельно то, что он бежит. Я вижу все это вместе в едином акте мысли, но я расчленяю это в речи на отдельные слова. Мысль всегда представляет собой нечто целое, значительно большее по своему протяжению и объему, чем отдельное слово» [2, с. 313].

Таким образом, в художественном мышлении происходит также активизация имевших место в опыте человека всевозможных ощущений, восприятий, эмоций, связей между ними, ассоциаций, а кроме того, значительна роль процессов воображения, представления. Мысль всегда богаче, разностороннее, глубже, цельнее, протяженнее, чем ее материальное выражение в литературе, в музыке, в скульптуре, где она может быть передана опосредованно, обобщенно, условно.

Во всех процессах мышления, какие бы формы оно ни принимало, всегда участвует в качестве инструмента, орудия умственных операций словесная форма — сигнал сигналов, или его заменители — знаки (например, математические, химические и т. п.). Всякое мышление, осознание опосредуется словом, выступая в форме «внутренней» речи. Далее может происходить осуществление внутренней речи в различных внешних формах — внешней устной речи, предназначенной для собеседника, либо письменной речи: в виде формул, художественных образов и т. п. Однако следует говорить лишь о соответствии (но не совпадении) самой мысли специфическим формам ее выражения и, в частности, эстетическим.

Наконец, мышление мастера всегда обладает еще и неповторимо-своеобразными чертами, характеризующими личностные особенности и собственно мыслительные свойства (типичные для него суждения, способы логических операций, излюбленные приемы связывания, сопоставления, анализирования явлений и т. п.).

Индивидуальное мышление любого человека — это система неповторимых смысловых узлов, «совокупностей всех психологических фактов, возникающих в нашем сознании». Всякая мысль есть порождение личностных мотивов — неповторимо-индивидуальных.

Мысль возникает «из мотивирующей сферы нашего сознания, которая охватывает наше влечение

и потребности, наши интересы и побуждения, наши аффекты и эмоции. За мыслью стоит аффективная и волевая тенденция. Только она может дать ответ на последнее «почему» в анализе мышления» [2, с. 306].

Однако если обычно в повседневности человеческое мышление и восприятие обнаруживают тенденцию к установлению сокращенных, экономных способов действия, к опоре на условные знаки, стереотипы, автоматические приемы, сокращенные формы высказываний в стиле SMS и по формуле «Короче!», то художественное, эстетическое мышление, наиболее индивидуальное по характеру, обладает способностью возрождать утраченные качества живости, свежести, глубины мыслительных процессов.

Настоящий художник — всегда мыслитель, поновому осмысливая явления жизни, он восстает против «сокращенности», поверхностности и индифферентности повседневного восприятия. Глубоко верил в животворную возрождающую силу художественного мышления В. Фаворский: «Встречаясь в жизни с предметами, обращаясь с ними, знаешь, как они называются, и эти названия сами по себе в какой-то момент были образами. Но в нашей жизни мы с ними обходимся как со знаками, помогающими памяти. Эти знаки часто заслоняют от нас вещи. Мы знаем их как знаки, а не как вещи. Вот искусство как бы снимает эти маски. Оно вновь раскрывает, что это такое, и тогда вещи открывают совсем неизвестные стороны. Художник, рисуя, изображая что-нибудь, прежде всего забывает о себе и всецело погружается в то, что он видит. Это, потеряв свой знак, свой обычный смысл, открывается ему как что-то неизвестное, новое, совсем необычное. Следовательно, таким образом, правда художественная глубже, чем просто правда» [5, с. 29, 30].

Художественно-эстетический тип мышления устанавливает эстетические смыслы и аспекты явлений, связывает эстетические объекты своими оценками и отношениями. Особенность эстетического типа мышления — образная доминанта, повышенная эмоционально-чувственная окрашенность и отдаленность его от мотивирующей сферы сознания, которая управляет непосредственным поведением субъекта, в зависимости от его потребностей. Эстетические оценки и суждения полноправны в эстетических ситуациях, в творческих сферах человеческой деятельности.

В особенностях сцепления образов, в преобладании того или иного характера восприятия автора в визуальных картинах либо в их равноправном соотношении, в установлении типа причинно-следственных связей и т. п., — т. е. во внутреннем психологическом контексте автора и выражается специфика индивидуального художественного мышления, обуславливающая и стилевую реализацию замысла произведения в материале того или иного искусства.

Сама мысль и ее выражение во внутренней речи, согласно Л. С. Выготскому, составляют внутренний мыслительный контекст, недоступный другим субъектам, без внешнего ее воплощения, например в эстетической форме. Для передачи результатов художественного мышления другим людям автор использует общеизвестные системы знаков, значений — человеческую речь, художественные системы, специфические для каждого вида искусства.

Безусловно, на этапе внешнего проявления, свершения мысли — в слове, в формулах, в других системах знаков (например, эстетических: танцевальных движений, музыкальных созвучий, изобразительных элементов — красок, линий) также нет совпадения течения и строения мысли, внутренней речи и внешней формы. В соответствии со спецификой каждого искусства возникают и формируются его художественные методы, приемы, стиль как совокупность способов овладения формой для целенаправленной передачи содержания. Но разные варианты приемов, отбора, сортировки, различения, обдумывания, сочетания и совмещения импонируют мастерам неоднозначно.

Художник В. Фаворский так говорит об изобразительном искусстве: «Искусство — это особый метод познания действительности. Особенность его в том, что он пластически познает натуру... И следовательно, если так, то чтобы нарисовать, нужно понять, оценить натуру... Художественное изображение требует от художника понять отношения, пропорции, пространство как ценность. В этом и есть смысл изображения» [5, с. 16].

В процессе чувственного восприятия художественной материальной формы произведения перед субъектом через контекст формы раскрывается внутренний контекст содержания произведения, их единство заключает в себе индивидуальное авторское видение мира со всеми неповторимыми его особенностями, художественную картину действительности, ее осмысление художником.

Вся эта система отбора, обобщения, сочетаний, размещений противопоставлений (т. е. вообще организации художественного произведения) направлена на то, чтобы эстетически убедить, настроить, подвигнуть эстетическое сознание субъектов восприятия в том направлении, которое представляется идеальным, желанным самому художнику.

Всем формам психической жизни человека присуща постоянная динамика — при устойчивости специфики индивидуального. Мы видели, например, что жизненные ситуации, контакты с новыми людьми, явлениями, сказываются на характере наших ощущений, восприятий, на строе чувств и складе мышления. Это предполагает еще один чрезвычайно важный аспект рассмотрения художественного видения мира — его диахронный разрез, анализ в плане

развития, формирования под влиянием определенных внешних жизненных условий, особых воздействий на художника, а также и особенностей внутреннего его развития как личности.

Для художника это, прежде всего, — его творческая активность, упражняющая и развивающая его способности, дальнейшее познание действительности и общение с современниками, с культурой и искусством прежних эпох как обогащение жизненного и эстетического опыта. Жизненный и творческий путь художника есть неисчерпаемый источник, формирующий видение мира, а, следовательно, и личностно-смысловое содержание его произведений. Неповторимое содержание — итог формирования образов и психических свойств в русле «структуры прошлого опыта» художника. Сами мастера искусства нередко подчеркивают это: «Золотой запас писателя — это запас его мыслей и наблюдений над жизнью. Иными словами — это его «биография» [6, с. 156].

Авторское художественное видение мира несет его индивидуальную эстетическую концепцию действительности. В самом деле, у композитора и художника, скульптора и писателя эстетические концепции действительности, построенные на образно-аналитической модели, различаются, в зависимости от того, каков тот или иной доминирующий способ материально-эстетического восприятия и образного воплощения мира. Так, мы постигаем эстетико-звуковую концепцию и картину мира через осмысленные и организованные звучания; скульптурную эстетико-пластическую концепцию и образность мира видимых физических форм и пластики; словесно-художественную модель действительности, где посредником между миром и человеком выступает язык, слово и т. д.

Общеэстетическая позиция вместе с авторским индивидуальным видением мира получает своеобразное преломление у каждого художника. «Видеть» в искусстве, значит, мыслить, осмысливать, выражать индивидуальное авторское отношение, свои неповторимые смыслы.

Индивидуальное личностное осмысление мира художником — видение мира существует не только как субъективное, оно объективно воплощается в материальном продукте художественного творчества. Поэтому в своем материальном воплощении оно входит в особую сферу художественно-эстетических ценностей человечества.

М. М. Бахтин связывал понимание смысла текста с его соотношением с другими текстами и переосмыслением в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Предвосхищаемый контекст будущего: ощущение, что я делаю новый шаг (сдвинулся с места). Этапы диалогического движения понимания: исходная точка — данный текст — движение назад — прошлые контексты, движение вперед —

предвосхищение (и начало) нового контекста» [7, с. 131]. Эта логика воспроизводит наше восприятие картины или книги, когда мы забегаем вперед, возвращаемся назад, снова приходим к той самой точке, где прервалось последовательное погружение в контекст восприятия. И все ради того, чтобы скорее уловить смысл и замысел автора.

Индивидуальная неповторимость склада художественного мышления и эмоций автора — художническое видение мира сообщает его произведению могущественную эстетическую силу. Ибо в соответствии с характером мышления мастера, его видения и понимания мира выделяются одни смысловые акценты и затушевываются другие.

Однако мало увидеть неповторимое внутренним взором, нужно через материал искусства, через систему эстетических знаков и значений выразить и по-своему показать увиденное, сохранив его неповторимость. Гегель считал, что объективному выполнению художественного произведения предшествует у художника состояние деятельного формирования и внутреннего, субъективного развертывания замысла в уме.

Речь идет по существу о том, что контекст художественного мышления не только предшествует, но и определяет характер своего свершения в художественной форме произведения (т. е. контексте формы), направляя поиски мастера, в частности, стилевые. Смысловой контекст — контекст содержания определяет и систему образов, и всю композицию, а также особенности микроблоков текста и их связи в произведении.

Индивидуальный стиль рождается вместе с контекстом художественной ткани как главная закономерность, связывающая его со смысловым контекстом авторского мышления, как стержневая линия произведения.

Для других людей эти смыслы — движение внутреннего смыслового контекста — существуют лишь в самом произведении и им сообщаются через посредство материальной художественной формы. Индивидуальный стиль художника — это код и ключ, открывающий и художественный и смысловой контекст его произведений.

Смысловой контекст произведений — развитие художественной мысли автора — всегда неповторим. Ибо своеобразны, неповторимы и специфичны отражаемые в искусстве явления действительности и особенности восприятия их разными мастерами, и способы воссоздания их посредством обработки различного материала искусства. Впечатления действительности, воспринятые тонкой художественной натурой мастера, осмысливаются и претворяются в его внутреннем представлении в сцепления зрительных, слуховых и пр. образов. Но это не произведение искусства, это еще не «вещь для всех». Только в ходе

внешнего оформления, выражения этого внутреннего замысла и внутреннего «видения» в будущем художественном произведении и состоится собственно эстетическое осмысление и опознавание связей, вещей и способов их воплощения в искусстве. Художник производит отбор средств своего искусства, их обработку и неосознаваемо, и осознанно. Порой он должен взвесить: сможет ли этот элемент и именно этот прием выразить нужный ему смысл. Материальные элементы формы, поставленные в связь с другими, становятся носителями внутреннего содержательного контекста — того смыслового контекста, который определил подбор и связь этих элементов.

Итак, художественно-смысловой контекст, контекст развития цепей художественных мыслей, чувств автора определяет характер материального контекста, — т. е. способа своего свершения в формах художественного произведения (предшествуя этому свершению, управляя деятельностью мастера, его поисками, его отношениями к материалу).

Наиболее точно и полно мысль выражается в слове и, стало быть, в искусстве слова. На своеобразии воплощения в литературе внутреннего контекста — сцепления мыслей и образов — указывает Л. Толстой: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, меняет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из этого сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью, (я думаю), а чем-то другим и выразить основы этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно, — словами описывая образы, действия, положения» [8, с. 393]. Этот фрагмент из письма Н. Н. Страховой (1876 г.) касается важнейшего момента творческого самовыражения автора.

Это «что-то другое», по мнению психологов, есть мотивы, «мотивирующая сфера сознания», определяющая побуждения, влечения, эмоции художника и неповторимым образом формирующая смысловой контекст его произведения.

Слово само по себе — вне индивидуального сознания, вне смыслового контекста — есть носитель определенного, нейтрального значения. Слово в сфере индивидуального сознания — всегда элемент сложного смыслового, личностно окрашенного психологического (иногда еще и художественного, эстетического) контекста.

«Слово приобретает свой смысл только во фразе, но сама фраза приобретает смысл только в контексте абзаца, абзац — в контексте иной книги, книга — в контексте всего творчества автора. Действительный смысл каждого слова определяется, в конечном счете, всем богатством существующих в сознании моментов, относящихся к тому, что выражено данным сло-

вом», — отмечал Л. С. Выготский [2, с. 306]. То же относится к «поведению» всякого эстетического элемента — в эстетическом контексте и вне его.

Творчество художника выражает смысловую сферу его сознания, проникается его влечениями, интересами и побуждениями, его потребностями, мотивами и эмоциями. Ни одна мысль, чувство, желание человека не возникают и не существуют сами по себе, а лишь в комплексе, в цепи сложнейших переплетений личностных мотивов. Они возникают всегда в каком-то «внутреннем психологическом контексте» субъекта.

Психологи указывают на то, что человеческая психика обладает своеобразной особенностью: «Можно... выразить все мысли, ощущения и даже целые глубокие размышления одним словом. Это оказывается возможным тогда, когда интонация передает внутренний психологический контекст говорящего, внутри которого только и может быть понят смысл данного слова» [4, с. 312].

А это исключительно важно, например, для сценического искусства, или для экранного произведения, при воссоздании подтекста каждой реплики чтобы, т.е. раскрыть за ними мысли и намерения. Внутренний психологический контекст может быть передан не только словом, но и другими сигналами, знаками — движениями, формами, звуками в разных искусствах.

Мысли, чувства, стремления художника возникают в еще более сложном взаимодействии его личного, внутреннего психологического контекста с художественным контекстом, который и сообщает индивидуальный и эстетический смысл каждому элементу формы или их сочетаниями (будь это словесно-поэтический образ, музыкальная фраза, реплика из диалога в драме или часть живописного полотна, несколько па классического танца).

Своеобразие авторского видения мира и его стиля может быть выявлено при анализе контекста художественного произведения. Если идти от контекста всего творчества художника в контексту данного произведения и его частей, нащупывая особенности эстетического видения мира и выверяя их и способы их стиливого выражения в микроклетках художественной ткани, то, в конечном счете, окажется возможным сопоставление некоторых общих, закономерных моментов и частных, не характерных для данного художника, но свойственных определенному жанру или направлению, или виду искусства.

Если идти противоположным путем — от элементов, от их простейшего сочетания, несущего смысл, — «блока», затем к ближайшему контексту, включающему этот блок, далее к контексту данной композиционной части, к контексту произведения, к контексту всего творчества художника, наконец, к контексту современного ему искусства, — то, в конечном итоге, обобщая, мы придем к оценке своеобразия и ориги-

нальности индивидуального видения мира и его художественного воплощения, стиля художника.

Однако об индивидуальном стиле художника можно говорить тогда, когда мы обнаружим своеобразные характерные признаки, закономерные для разных произведений данного мастера и покажем их как эстетически кристаллизовавшуюся индивидуальность, как систему индивидуального художественного осмысления действительности.

Обратимся к анализу конкретных художественных контекстов и «поведения» составляющих их элементов.

Когда слово «стол» попадает, например, в поток речи, там оно конкретизируется, выступает в одном определенном смысле в данном контексте (и обычно исключает все прочие смыслы и значения). Каждое явление или вещь в искусстве раскрывается через детали, их составляющие или им присущие. Можно вещи описывать в «лоб», т.е. перечислять подряд все их признаки и свойства, например: «у стола было четыре ножки. Его квадратная крышка, шириной по метру с каждой стороны, была отделана под орех. Его поставили против двери и т. д.».

В этом описании перечисляются подряд детали, из которых состоит стол. Упомянутая здесь деталь — «у стола было 4 ножки» — не вносит ничего нового в наше представление о данном столе, в отличие от других. Несущественен также размер крышки. Зато не каждый стол бывает отделан под орех, и чтобы подчеркнуть отличие нашего стола от всякого другого, вполне достаточно упомянуть эту деталь. Если же мы сохраним и последнюю деталь — расположение стола в комнате, то будет ясно, что таким столом, отделанным под орех, гордятся хозяева, желая, чтобы его видел «всяк сюда входящий». В искусстве детали, расчетливо отобранные автором, могут охарактеризовать и саму вещь, и человека, которому она принадлежит.

Каждый писатель по-своему отбирает характерную деталь, раскрывающую явления. «...Недостаточно только увидеть образ, необходимо увидеть этот образ в определенном аспекте, пластике движений», — писал замечательный мастер звучащего слова артист Вс. Аксенов. Ведь искусство воссоздает образ предмета не вообще, а в таком виде, который соответствует конкретной ситуации, контексту, т.е. определенному месту и времени, известному углу зрения на него, такому-то освещению и характеру его взаимодействия или отношений с другими объектами. Воссоздается, так сказать, своеобразие явления предмета как бы «на сцене», при тех или иных декорациях, персонажах и т. п. [9, с. 110].

Единственное в своем роде, неповторимое явление «стола», сросшегося с его художественным эквивалентом, — в цветаевском цикле из 6 частей, который создавался в течение ряда лет.

Образ «письменного верного стола» читается не только в контексте той или иной строфы, или всего цикла, — он обретает множество оттенков смысла и в конце концов вырастает до сложного символа, расшифровываемого только «в контексте» всего творчества и жизни автора. Он понимается в итоге как «испытанный» и «благословенный» дар творить.

Стол то предстает «идушим» с Мариной «по всем путям», верным стражем, что ее «сохранял, как шрам» (!) — неотменяемый, вечный, то, как «вьючный мул», несущий «поклажу грез». То он становится для Цветаевой «строжайшим из зеркал», «дубовым противовесом мирским соблазнам» и низостям, и обидам. Или пределом жизни». Мой заживо смертный тес!» Разрастается смысловое наполнение этого слова — образа в новых контекстах, встающих за словосочетаниями. Центральное в цикле стихотворение (по порядку размещения — 4), его главные смысловые интонации, обращенные к Богу, амбивалентны, монологично-диалогичны в подсознании: «...Обидел и обошел? Спасибо за то, что — стол Дал, стойкий, врагам на страх — Стол — на четырех ногах. Упорства. Скорей — скалу Своротишь! И лоб — к столу Подстатный, и локоть под, — Чтоб лоб свой держать, как свод. — А прочего дел в обрез? А прочный, во весь мой вес, Просторный — во весь мой бег, Стол — вечный, на весь мой век!» В строках поэзии звучит трепетная, с прерывающимся ритмом и «задыхающейся» интонацией самое важное высказывание Поэта о смысле своей жизни, о призвании до «смертного теса», выразительно совпадающее с биением пульса и прерывающимся дыханием. Как не вспомнить в этом контексте — «Всякое дыхание да хвалит Господа!»: «Спасибо тебе, Столяр, За доску — во весь мой дар...».

Это монолог-диалог о судьбе таланта. Ехидно и коварно бросает некто две реплики — два вопроса, унижительные для достоинства человека и поэта, — не в обрез ли тебе отпущено, не обойден ли ты богом и судьбой? И на это — полные экспрессивных образов и интонаций ответы: «спасибо за то...» — в своем личностном смысле.

Каждый образ, материально оформленный, связывается с другими так именно, такими способами, которые характеризуют художественное мышление, авторское «видение» целого. Сама эта связь в микролетке произведения и составляет структуру единицы контекста («блока»), детали, сближает и связывает по-своему образы в целую картину.

Одни слои концентрируют личностно-смысловые связи и отношения, другие характеризуют чувственно-образные константы, третьи определяются в сфере материально-художественных и материально-технических процессов и приемов, четвертые порождаются своеобразием исторической реальности. При этом в эстетическом целом, в произведении фокуси-

руются разные способы выразительности и формы стиливых явлений, представляя собою материально-эстетическую реализацию развертывающегося неповторимого смыслового контекста содержания.

Искусство «разбивало» природу, ее материю ее нейтральность, ее равнодушие, чтобы заставить ее говорить на языке человеческих смыслов, — говорить не только ради варианта единственного воплощения, который отвечал наиболее полно тому художественному контексту, что сложился в его внутреннем авторском видении.

В современном романе А. Борисовой «Креативщик» собрат Воланда, падший ангел целый день творит добро людям и исчезает, не удовлетворенный результатами. Он поставлен в жесткие рамки времени: сюжет состоит из фрагментов, строго построенных по часам и минутам. Диалоги чередуются с авторскими описаниями, и воссоздают облик неуверенного в себе и в других нашего современника, который, ощутив себя лишним человеком (почти из классики), уменьшается до размеров и облика ребенка и исчезает. Здесь стилистика движется в одном замкнутом круге и ценностно-смысловое завершение сочетает и печаль непонимания этого времени, и тоску по идеалу, ненарушимость вечной жизненной суеты и ее неодолимость. Неотделимы содержательная форма и оформленное содержание произведения, как это глубоко ощущал М. М. Бахтин, подобно нервной системе, встроенной в живую материальную плоть. Разъять их можно лишь для анализа, для убийства, либо для виртуальной игры.

Список литературы:

1. Волков В. В. Цвет в живописи. — М., 1985.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1997.
3. Асафьев Б. В. О русской песенности // Б. Асафьев. Избранные статьи. Вып. 2. — М., 1952.
4. Выготский Л. С. Мышление и речь. — М., 1934.
5. Фаворский В. О художнике, о творчестве, о книге. — М., 1955.
6. Паустовский К. Золотая роза // Собр. соч. в 6 тт. Т. 2.
7. Бахтин М. М. Человек в мире слова. — М.: Изд-во Рос. открытого ун-та, 1995.
8. Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову (1876) // Л. Н. Толстой. Что такое искусство? — М.: Современник, 1985.
9. Аксенов В. Искусство художественного слова. — М., 1954.
10. Цветаева М. Избранные произведения. Библиотека поэта. — М.-Л., 1965.
11. Борисова А. Креативщик. — М., 2013.