

Вестник

Томского государственного

университета

№ 368

Март

2013

- ФИЛОЛОГИЯ
- ФИЛОСОФИЯ, СОЦИОЛОГИЯ, ПОЛИТОЛОГИЯ
- КУЛЬТУРОЛОГИЯ
- ИСТОРИЯ
- ЭКОНОМИКА
- ПСИХОЛОГИЯ И ПЕДАГОГИКА
- НАУКИ О ЗЕМЛЕ
- БИОЛОГИЯ
- ХИМИЯ

НАУЧНО-РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Майер Г.В., д-р физ.-мат. наук, проф. (председатель); **Дунаевский Г.Е.**, д-р техн. наук, проф. (зам. председателя); **Ревушкин А.С.**, д-р биол. наук, проф. (зам. председателя); **Катунин Д.А.**, канд. филол. наук, доц. (отв. секретарь); **Берцун В.Н.**, канд. физ.-мат. наук, доц.; **Воробьёв С.Н.**, канд. биол. наук, ст. науч. сотр.; **Гага В.А.**, д-р экон. наук, проф.; **Галажинский Э.В.**, д-р психол. наук, проф.; **Глазунов А.А.**, д-р техн. наук, проф.; **Голиков В.И.**, канд. ист. наук, доц.; **Горцев А.М.**, д-р техн. наук, проф.; **Гураль С.К.**, д-р пед. наук, проф.; **Демешкина Т.А.**, д-р филол. наук, проф.; **Демин В.В.**, канд. физ.-мат. наук, доц.; **Ершов Ю.М.**, канд. филол. наук, доц.; **Зиновьев В.П.**, д-р ист. наук, проф.; **Канов В.И.**, д-р экон. наук, проф.; **Кузнецов В.М.**, канд. физ.-мат. наук, доц.; **Кулижский С.П.**, д-р биол. наук, проф.; **Парначёв В.П.**, д-р геол.-минерал. наук, проф.; **Портнова Т.С.**, канд. физ.-мат. наук, доц., директор Издательства НТЛ; **Потекаев А.И.**, д-р физ.-мат. наук, проф.; **Прозументов Л.М.**, д-р юрид. наук, проф.; **Прозументова Г.Н.**, д-р пед. наук, проф.; **Пчелинцев О.А.**, зав. редакционно-издательским отделом ТГУ; **Рыкун А.Ю.**, д-р социол. наук, доц.; **Сахарова З.Е.**, канд. экон. наук, доц.; **Слизов Ю.Г.**, канд. хим. наук, доц.; **Сумарокова В.С.**, директор Издательства ТГУ; **Сущенко С.П.**, д-р техн. наук, проф.; **Тарасенко Ф.П.**, д-р техн. наук, проф.; **Татьянин Г.М.**, канд. геол.-минерал. наук, доц.; **Унгер Ф.Г.**, д-р хим. наук, проф.; **Уткин В.А.**, д-р юрид. наук, проф.; **Черняк Э.И.**, д-р ист. наук, проф.; **Шилько В.Г.**, д-р пед. наук, проф.; **Шрагер Э.Р.**, д-р техн. наук, проф.

НАУЧНАЯ РЕДАКЦИЯ ВЫПУСКА

Галажинский Э.В., д-р психол. наук, проф.; **Демешкина Т.А.**, д-р филол. наук, проф.; **Зиновьев В.П.**, д-р ист. наук, проф.; **Канов В.И.**, д-р экон. наук, проф.; **Кулижский С.П.**, д-р биол. наук, проф.; **Парначёв В.П.**, д-р геол.-минер. наук, проф.; **Прозументов Л.М.**, д-р юрид. наук, проф.; **Прозументова Г.Н.**, д-р пед. наук, проф.; **Унгер Ф.Г.**, д-р хим. наук, проф.; **Черняк Э.И.**, д-р ист. наук, проф.; **Шилько В.Г.**, д-р пед. наук, проф.

Журнал «Вестник Томского государственного университета»
включён в «Перечень российских рецензируемых научных журналов,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук»
(http://vak.ed.gov.ru/ru/help_desk/list/)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ВАРИАТИВНО-ДИНАМИЧЕСКОЕ МНОЖЕСТВО

Художественный образ является функционирующей системой, а зонность – ее свойством, обусловленным множественностью воплощений и трактовок образа. Свойство зонности формируется, в свою очередь, такими характеристиками, как вариативность (посыл продуцирующего сознания) и динамика (посыл воспринимающего сознания). Константным (хоть и не дискретным) «ядром» вариативно-динамического множества являются эмотивность и целостная психологическая установка, благодаря которым единый художественный образ узнаваем во всех трактовках.

Ключевые слова: образ; зонность; вариативность; динамика; константное «ядро».

О понятии и явлении художественного образа сказано и написано немало. И в теоретическом, и в практическом аспекте он предстает как одна из центральных категорий искусства. Данная статья не претендует на полемику с теми или иными точками зрения, а также на обобщение существующих позиций, так как ее цель – предложить в качестве гипотезы модель художественного образа как вариативно-динамического множества, провести систематизацию фиксируемых закономерностей организации и исторического функционирования художественного образа.

Одним из ключевых для предлагаемой модели представляется понятие *интервального характера*, или *зонности* художественного образа. Данное понятие как психофизиологическое свойство человеческого сознания убедительно раскрыто Н.А. Гарбузовым [1–4] в отношении восприятия музыкального темпа, ритма и звуковысотности (зонная природа слуха). Однако зонность свойственна не только слуховому восприятию. В русле актуальной для современной науки синергетической парадигмы ее можно рассматривать как общий жизненный принцип, противостоящий *дискретности* и проявляющийся во многих сферах, связанных или не связанных с искусством («в открытых нелинейных средах самой различной природы» [5. С. 8]). Приведем несколько примеров действия принципа зонности: интервал температур, пригодных для жизни на нашей планете; интервал химического состава окружающей среды (применительно к тому же фактору); интервал допустимых физиологических отклонений, не препятствующих функционированию организма, который в медицинских диагнозах обозначается словосочетанием «в пределах нормы», и т.д. В связи с упомянутым словосочетанием мы можем говорить также о зонности *нормы* в различных сферах жизни, так как наличие «пределов» предполагает некоторый отрезок, а не дискретное образование.

Свойство зонности опирается на наличие в той или иной функционирующей системе двух сопутствующих характеристик:

1) вариативность – потенциал изменений в пространстве (образования множества вариантов, существующих одновременно и имеющих общие родовые свойства);

2) динамика – потенциал изменений во времени (рост или деформация, протекающие последовательно и не касающиеся основных родовых свойств).

Обратимся к наглядным примерам.

Свойство зонности, как и характеристики вариативности и динамики, достаточно полно представлены в

философской концепции Платона. По его мнению, эйдос (образ) располагает множеством вариаций, при всех периферийных различиях являющихся воплощениями одной идеальной сущности. Эйдос человека, например, располагает рядом компонентов, общих родовых свойств, отличающих его от, например, животного. Таким образом, люди представляют собой множество вариантов воплощения эйдоса. В этом и проявляется характеристика вариативности. Вторая характеристика, актуальная для нашей модели, – динамика, она не учитывается в концепции Платона. Однако, продолжая сравнение, можно сказать: динамика предполагает изменение объекта во времени, т.е. каждый человек проходит свой особенный, непохожий на других жизненный путь, но при всех изменениях его облика во времени остается человеком и остается собой, не утрачивая ни общих родовых, ни основных личностных черт.

Таким образом, данная модель характеризует некую функционирующую систему, обладающую свойством зонности, которое, в свою очередь, формируется двумя сопутствующими характеристиками: вариативностью и динамикой.

При перенесении указанной модели в сферу искусства и адаптации ее к явлению художественного образа как функционирующей системы возникают дополнительные факторы: художественный образ изначально обладает дуализмом выражаемого и выражающего, содержания и формы.

В контексте данной модели художественный образ как функционирующая система располагает следующими характеристиками, формирующими свойство зонности:

1) вариативностью, раскрывающейся *вне времени*¹ как множество авторских трактовок образа (вариативность «выражаемого»²) и его воплощений в различных сферах искусства (вариативность «выражающего»³);

2) динамикой, отражающей бытие образа *во времени*, т.е. множеством интерпретаций каждой существующей авторской трактовки и наращиванием (или деформацией) смыслов, что обусловлено изменениями в сознании воспринимающего субъекта (адресата) в зависимости от эпохи.

Вариативность и динамика обеспечивают *переменные* составляющие художественного образа. Именно переменность, допускающая варианты трактовок и воплощений, представляет изначальное условие зонности как свойства образа. Однако система, располагающая переменными составляющими, должна иметь некото-

рое *константное* «ядро», на основе которого действует переменность, позволяя все-таки сохранить особенность данной системы.

Постоянными составляющими художественного образа, на наш взгляд, являются феномены *эмотивности* и *целостной психологической установки*:

1. *Эмотивность*. Категория эмотивности переносится из области коммуникативно-ориентированной лингвистики; она понимается как одно из качеств художественного текста и как *языковое воплощение* [6. С. 10] психологического свойства эмоциональности. По определению В.И. Шаховского, эмотивность представляет собой «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики» [7. С. 24].

2. *Целостная психологическая установка*. Понятие установки введено Д.Н. Узнадзе в начале XX в. и является одним из центральных понятий психологии личности.

Для нашей модели эмотивность и целостная психологическая установка необходимы как интегративные факторы соединения средств выразительности в органическом целом художественного образа.

Теперь рассмотрим взаимодействие константного «ядра» художественного образа с переменными составляющими. Следует оговорить, что в данной системе для характеристики вариативности актуализируется в основном эмотивность, а для характеристики динамики – целостная психологическая установка. Вариативность охватывает сферы «выражаемого» и «выражающего» на этапе *создания* образа автором, являясь интегративным фактором для той или иной системы средств выразительности. Целостная психологическая установка действует как интегративный фактор для трактовки образа несколькими сознаниями, участвующими в его *воплощении*, т.е. на этапе передачи образа адресату (воспринимающему сознанию).

Тип взаимодействия эмотивности как «ядра» с характеристикой вариативности художественного образа можно иллюстрировать установлением в лингвистике «общего эмоционального диапазона» слова, в пределах которого существует «множество эмоциональных вариаций» [8. С. 75]. В отношении художественного образа, обладающего дуальной природой, наблюдаются два типа вариативности.

Вариативность «выражаемого». Здесь наглядным примером может служить множественность трактовок «вечных тем» и «вечных образов» в искусстве, таких, как Дон Жуан, Фауст и т.д. Каждая эпоха и каждый автор акцентируют те или иные стороны образа, создают собственную трактовку. Проведем небольшой анализ вариативности «выражаемого» для образа Дон Жуана⁴.

В драме Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630) заложена сюжетная основа всех последующих «Дон Жуанов». Тирсо де Молина, несомненно, повествовал о Хуане ди Тенорио, так как дону Мигелю де Маньяра тогда еще едва исполнилось четыре года, если он вообще родился (дата создания драмы неточна). В Неаполе, во дворце короля, Дон Жуан проводит ночь с герцогиней Исабелой под именем герцога Октавио. После вынужденного бегства из

Неаполя терпит кораблекрушение и, попав на испанский берег, обольщает рыбацку Тисбею, которая, осознав, что обманута, пытается покончить с собой. В Севилье он узнает, что маркиз де ла Мота отправится ночью на свидание с донной Анной, и в плаще маркиза проникает к ней в покои, где, столкнувшись с ее отцом – Командором доном Гонсало, убивает его. Затем в деревне под именем Дос Эрманаса уводит Аминту из-под венца, обещая жениться на ней. Он дает клятву, что, если он нарушит слово, пусть Бог накажет его рукой мертвеца. У гробницы Командора Дон Жуан зовет статую к себе домой на ужин. Статуя навещает его и приглашает к себе. И там, около часовни, Командор сжимает руку Дон Жуана, и они вместе с гробницей проваливаются в преисподнюю.

Здесь образ Дон Жуана негативен: это холодный циник, находящий удовольствие в унижении других и осквернении всех святынь. Логично предположить, что Тирсо де Молина изображал своего героя максимально близко к образу, жившему в средневековых легендах. Значит, изначально Дон Жуан был не «героем», а «злодеем». Затем, постепенно трансформируясь от эпохи к эпохе, от автора к автору, Дон Жуан прошел долгий путь восхождения от отрицательного до положительного персонажа, постепенно превращаясь в «героя»⁵.

Следующий Дон Жуан – герой одноименной комедии Ж.-Б. Мольера, написанной в 1665 г., уже менее негативен. Он ведет себя противоречиво: смеется над женскими чувствами и почти по-братски относится к слуге Сганарелю, он безразличен к мнению «света», но бросается на помощь незнакомцу, попавшему в беду, и в то же время способен на лицемерие. Поэтому Мольер пишет комедию прозой, помещает Дон Жуана в обыденную «земную» обстановку: его герой не верит в запредельные тайны бытия. Он игрок, весь его путь – грандиозный спектакль с частой сменой разнообразных масок. Играет Дон Жуан с различными жизненными силами, играет и со смертью (сцена со статуей Командора: «Ему идет это одеяние римского императора!»). Игра со смертью придает образу Дон Жуана совсем иное, ритуальное значение. По С. Кьеркегору, Дон Жуан связан с эстетикой испанского тореадора. Здесь уже появляются трагические ноты.

Почти век спустя после Мольера, в 1787 г., В.А. Моцарт создает гениальную оперу «Дон Жуан, или Наказанный распутник» на либретто Лоренцо да Понте. Несмотря на угрожающее название, идея наказания распутника, сквозящая в ранних «Дон Жуанах», здесь видна менее всего. У Моцарта Дон Жуан предстает в четырех ипостасях: обольститель (дуэт с Церлиной), лирик и певец (серенада), воплощение оптимистической жизненной энергии (ария с шампанским) и, наконец, герой (финальная сцена с Командором). Таким образом, на протяжении оперы Дон Жуан проходит путь от обольстителя до героя. Это новый взгляд, которого не было ни у Тирсо, ни у Мольера, первый пример преобладания позитива в отношении к Дон Жуану. Церлина – это Аминта из драмы Тирсо, но, получив комедийный оттенок, ее образ перестал нести смысловое значение невинной жертвы. Дон-Жуан Моцарта очаровывает, а не отталкивает. Дон Жуана любят за его жизненность, оптимизм, за ту «вечность» в его

душе, не сломленной даже вмешательством сверхъестественных сил. Перед лицом смерти, встречая каменного гостя, он остается самим собой, потому что он олицетворяет саму жизнь, а жизнь никогда не уступает смерти без боя. По сюжету Дон Жуан гибнет, но он бессмертен как герой и символ.

Парадоксальность моцартовского Дон Жуана проявляется и в другом: рассмотрим фрагмент из либретто второго действия оперы. Этот диалог важен, так как здесь Дон Жуан сам формулирует свою жизненную позицию, дает своим действиям моральное обоснование:

ЛЕПОРЕЛЛО

...Оставьте женщин.

ДОН ЖУАН

Оставить женщин? Глупый! Но ведь они мне необходимы, чем вода и пища, и как воздух нужны мне!

ЛЕПОРЕЛЛО

И вы при этом изменяете всем им?

ДОН ЖУАН

Все для любви лишь! Кто одну обожает, остальных обижает. Сердце во власти любви, огня и страсти, для женщин всех открыто, а те из них, что мало его знают, мой добрый нрав изменой называют («Дон Жуан, или Наказанный развратник», либретто Лоренцо да Понте).

Этот диалог ломает старую концепцию образа Дон Жуана как эгоиста, пользующегося миром для своих прихотей. Идея Дон Жуана возвышается до альтруизма, чуть ли не до самопожертвования.

После Моцарта позитивная трактовка образа Дон Жуана стала более традиционной, произошел перелом от «злодея» к «герою».

Начиная с романа Дж. Байрона «Дон Жуан» (1819–1823), к образу добавляется важная черта: он становится изгнанником, скитающимся по странам без приюта и уверенности в том, что завтра проснется. Это доказывает поворот к положительному восприятию героя, так как статус «отверженного обществом» дает ему право на живое сочувствие читателя, а в свете мятежно-романтического восприятия XIX в. – на уважение и преклонение перед ним как перед героем, бросающим вызов миру. Странствия Дон Жуана – процесс познания бытия, а не просто череда приключений, поэтому изменения, происходящие в нем, – не смена масок, как это было в прежних трактовках, а постепенная эволюция внутреннего облика героя. Он страдает каждый раз, когда жизнь разлучает его с очередной возлюбленной, но встреча с новым идеалом залечивает душевные раны. Любовь – важный, но не универсальный аспект бытия, и личность Дон Жуана раскрывается и вне ее: показательна сцена кораблекрушения, в которой юный герой ведет себя более чем достойно, забывая ради общего дела о себе.

Если у Байрона вообще нет финальной истории о донне Анне и Командоре, то А.С. Пушкин посвящает одну из своих «Маленьких трагедий» – «Каменный гость» (1830) – именно концу жизни героя. Здесь Дон Гуан – фигура трагическая, в которой слились две бессмертные стихии: любовь и песня, поэзия. Причина гибели Дон Гуана в том, что он впервые полюбил настоящему. Донна Анна стала последней именно по-

тому, что была для него не очередным мимолетным увлечением, а подлинной любовью⁶.

Неполный обзор существующих трактовок образа Дон Жуана все же дает возможность выявить константу образа. Разница трактовок заключается, в основном, в различии *отношений* к его действиям и разности мотива. Но дуализм «мефистофельского» начала – то негативного разрушительного, то прогрессивного мятежного – остается во всех трактовках образа и является, следовательно, ключевой эмотивной составляющей образа Дон Жуана.

Вариативность «выражающего». Примеры вариативности «выражающего» содержатся в рассмотрении рядов произведений разных жанров, или принадлежащих разным сферам искусства, при том, что в них содержится одинаковый художественный образ. Например, новелла П. Мериме, опера Ж. Бизе и балет Р.К. Щедрина посвящены одному образу – Кармен, при этом нельзя сказать, что каждое последующее произведение является «производным» от предыдущего: они обладают самостоятельностью и завершенностью. Следовательно, чтобы воспринимать оперу, слушателю обязательно перед этим прочесть новеллу, что доказывает автономность каждого из перечисленных шедевров.

Здесь возникает вопрос взаимодействия эмотивности (константы) художественного образа и комплекса средств выразительности (переменности), с помощью которого воплощается образ. Если прибегнуть к наглядному сравнению, комплекс средств выразительности можно ассоциировать с арсеналом оружия, а эмотивность художественного образа – с диспозицией сражения. Несомненно, от арсенала оружия будет зависеть диспозиция сражения, так же как и от комплекса средств выразительности – эмотивная составляющая художественного образа.

Примеров можно найти множество: воплощение одного образа в разных сферах искусства («Цыганы» Пушкина – «Алеко» С.В. Рахманинова (вообще любой первоисточник и опера на тот же сюжет); «Дон Жуан» в творчестве многих авторов-драматургов – балет К.В. Глюка – опера Моцарта – симфоническая поэма Р. Штрауса; «Слово о полку Игореве» – опера А.П. Бородин «Князь Игорь» – экранизации; «Боярыня Морозова» – картина В.И. Сурикова – и опера Р.К. Щедрина и т.д., написание на один текст музыкальных сочинений для разных составов или певческих тембров (камерно-вокальные сочинения различных композиторов представляют богатый материал для размышлений), создание опер на одно либретто или один сюжет («Севильский цирюльник» Д. Паизиелло и Д. Россини, «Иван Сусанин» К.А. Кавоса и М.И. Глинки и др.) и т.п.

Блестящей иллюстрацией вариативности «выражающего» представляется мультфильм «Пиф-паф, ой-ой-ой!» (СССР, 1980, автор сценария Ю.С. Энтин), где представлены пять вариантов сценического воплощения простой детской считалочки. Пять вариантов – пять комплексов средств выразительности, характерных для драмы, оперетты, детского утренника, экспериментальной постановки (хотя музыка из рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» Э.-Л. Уэббера отсылает зрителя именно к этому направлению) и классической оперы. Жанр пародии, заявленный изначально, позво-

ляет подчеркнуть типовые, даже можно сказать, шаблонные стороны использования тех или иных средств выразительности. По нашему мнению, этот мультфильм может служить материалом для изучения театрально-эстетических направлений современности.

Динамическая характеристика образа. Рассмотрев вариативность, обратимся ко второй характеристике – динамике, действующей на основе целостной психологической установки как константы образа и интегративного фактора для участвующих в создании образа творческих сознаний.

Так, например, для камерно-вокального сочинения интересны следующие наблюдения: идентичные «заряды» действуют на поэта, пишущего стихотворение, на композитора, сочиняющего на его слова музыку, и на певца, исполняющего романс. По мнению И.Е. Герсамии, «вокальное произведение, как правило, пишется на поэтический текст. В нем находят органическое сочетание творческое вдохновение поэта и музыкальные переживания, вызванные у композитора поэтическими образами» [9. С. 45]. Когда у композитора переживания вызывает поэтический текст (т.е. музыка, в данном случае, – не что иное, как реакция на стимул, заданный словом), а у певца – поэтический и музыкальный, мы наблюдаем цепочку последовательных отражений.

По нашему мнению, в большей степени, чем таким «последовательным соединением цепи», реально происходящие процессы отражаются схемой «параллельного соединения», где все проявления творческого сознания (и слова, и музыка, и пение) имеют единый источник – целостную психологическую установку, проявляющуюся в каждом случае по-разному. Композитор пишет музыку не на стихи, а на эмоцию, заложенную в них, причем только в том случае, если ему близка в данный момент эта эмоция (в его индивидуальном преломлении). Таким образом, целостная психологическая установка в отношении данного вокального произведения предстает единой для трех участников творческого процесса: поэта, композитора, певца. Целостная психологическая установка становится, в данном случае, единым «источником» осмысления создаваемого образа.

Целостная психологическая установка, являясь, таким образом, единым «полем» деятельности трех продуцирующих сознаний (поэта, композитора, певца), попадает каждый раз в новый «контекст» (контекст индивидуального сознания) и приобретает новый «оттенок», новую «точку зрения» (переменность), хотя и остается единой.

В реальном концертном исполнении вокального произведения участвует еще большее количество сознаний (как продуцирующих, так и воспринимающих). В связи с этим представляется необходимым сказать о потенциально существующем, но пока не актуализированном в творческой практике многообразии соотношений между всеми участвующими в создании произведения творческими сознаниями и множеством воспринимающих сознаний (зрительным залом).

В эмоциональный процесс при концертном исполнении камерно-вокального произведения вовлекаются несколько участников, несколько психологических «зарядов»: *поэт – композитор – инструмент (оркестр) – певец – слушатель.*

Традиционно эта схема сужается до двухэлементной оппозиции: *автор – слушатель*, причем вектор направлен от автора к слушателю.

Восприятие произведения сводится к *тотальной идентификации* всех психологических векторов, участвующих в этом процессе, на основе эмотивного заряда и психологической установки, составляющих константное «ядро» образа.

Однако указанная целостность содержит потенциал внутренней динамики. Как можно увидеть при взгляде на приведенную выше цепочку, комплекс «автор» неоднороден и может представлять взаимодействие полемизирующих позиций. Комбинация идентификационных пар может быть различной. Например, композитор – не обязательно «продолжение поэта», он может и спорить с ним (интересное решение внутреннего конфликта – сопротивление музыкального материала вербальному). Персонаж (певец) и инструмент могут также находиться в ситуации общения: инструмент может взять на себя функцию выражения предполагаемой реакции аудитории (идентификация «инструмент – слушатель»), что делает слушателя квазиучастником воображаемого общения. В противовес традиционной формуле Г. Гейне: «Музыка начинается там, где кончается слово»⁷, слово может появляться на кульминации волны инструментального «подъема», как «прорыв» невысказанной эмоции, копившейся в музыке.

Идентификационные пары могут динамично перестраиваться, то приходя к согласию, то вступая в противоборство, при этом оказывается воплощенной не только позиция того или иного персонажа, но целая динамическая система внешних и внутренних противоречий, создающих полифонию смысловых и эмоциональных линий в произведении. Таким образом, на наш взгляд, реализуется зонность целостной психологической установки.

Если подобная множественность присуща вокальному произведению, представляющему собой поле деятельности только трех продуцирующих сознаний (поэт, композитор, певец), то можно вообразить, какая богатая панорама открывается в отношении, например, сценического представления, где целостная психологическая установка действует на большее количество участвующих сознаний, таких как драматург (автор произведения), сценарист, режиссер-постановщик, композитор, звукооператор, специалист по освещению, декоратор, костюмер, гример, актеры и т.д. При изменении только одной из перечисленных составляющих меняется художественный образ, достигающий сознания зрителя. Но множественность художественного образа этим не ограничивается.

В сознании зрителя он обретает новые значения. Например, «Баллада о долларе» из пьесы М.А. Булгакова «Бег» в контексте современных реалий приобретает множество дополнительных смыслов, не существовавших даже в сознании автора. Известны множество примеров неожиданной актуализации или деактуализации тех или иных образов в зависимости от исторической обстановки, формирующей и окружающей именно воспринимающее, а не продуцирующее сознание.

Тезисно обобщим вышесказанное:

1. Художественный образ – это функционирующая система.

2. Зонность – свойство данной системы, обусловленное множественностью воплощений и трактовок образа.

3. Вариативность (посыл продуцирующего сознания) и динамика (посыл воспринимающего сознания) – сопутствующие характеристики системы, формирующие свойство зонности.

4. Вариативность и динамика как характеристики художественного образа реализуются в его пространственных и временных модификациях.

5. Константным (хоть и недискретным) «ядром» вариативно-динамического множества являются эмотивность и целостная психологическая установка, благодаря которым единый художественный образ узнаваем во всех трактовках.

Таким образом, в статье представлена в качестве гипотезы модель художественного образа как вариативно-динамического множества, обусловленного свойством зонности, наблюдающимся во многих сферах искусства, творчества и человеческой жизни в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данном случае «вне времени» адекватно «одновременности», так как адресат (воспринимающее сознание) видит художественный образ *сейчас*, все трактовки, независимо от даты их появления, для него одновременны.

² «План содержания» по Ю.М. Лотману.

³ «План выражения» по Ю.М. Лотману.

⁴ Непосредственным прообразом Дон Жуана считается некий севильский дворянин по имени Хуан ди Тенорио, живший в XIV в. Он был приближенным короля Педро Жестокоего и устрашал всю Севилью своими любовными похождениями. Он убил на поединке командора Дона Гонзаго, защищавшего честь дочери, а вскоре загадочно исчез. Но, естественно, легенда украсила это исчезновение красочными подробностями. Вторым прообразом знаменитого испанского гранда – дон Мигель граф де Маньяра (1626–1676). После бурной распутной молодости он раскаялся, постригся в монахи и умер праведником. Его похоронили согласно завещанию у входа в часовню, чтобы любой входящий попирает его гроб ногами.

⁵ Это наблюдение показывает, что историческая ретроспектива позволяет высветить некоторую векторность в трансформации образа, несмотря на то, что свойство вариативности не предполагает векторности. С одной стороны, это может быть обусловлено историческими вехами развития и преобразования мировосприятия человека, с другой стороны, возможностью для авторов последующих поколений ознакомиться с предшествующими трактовками. Но также следует отметить, что подобная векторность свойственна не всем «вечным темам» искусства, т.е. не является закономерностью.

⁶ Здесь возникает неожиданная параллель с образом Фауста. Фауст сказал: «Мгновение, повремени», и это означало его смерть. Для Дона Гуана «мгновение» тоже остановилось в образе донны Анны, и его постигло не возмездие, а закономерный итог его жизни.

Пример кульминационной эмотивной функции музыки – структура первой арии Любаши из «Царской невесты» Н.А. Римского-Корсакова, где музыка становится выражением эмоции в буквальном смысле тогда, когда «слова иссякают».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гарбузов Н.А.* Зонная природа динамического слуха. М : Музгиз, 1955. 108 с.
2. *Гарбузов Н.А.* Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М. ; Л. : Музгиз, 1951. 64 с.
3. *Гарбузов Н.А.* Зонная природа тембрового слуха. М. : Музгиз, 1956.
4. *Гарбузов Н.А.* Зонная природа темпа и ритма. М. : АН СССР, 1950. 72 с.
5. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12.
6. *Ионова С.В.* Эмотивность текста как лингвистическая проблема : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : РГБ, 2005.
7. *Шаховский В.И.* Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. 190 с.
8. *Графова Т.А.* Смысловая структура эмотивных предикатов // Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности. М. : Наука, 1991. С. 67–98.
9. *Герсамя И.Е.* К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси : Мецниереба, 1985. 162 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 2012 г.