

## ПОЭТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ ТЕМЫ<sup>1</sup>

*Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать его совершенным художественно, тогда оно пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое.*

Л. Н. Толстой.

Уже заголовок нашей статьи—уравнение с тремя неизвестными. Во-первых, идеи В. Г. Белинского о **поэтической** сущности искусства не только не утвердились еще в эстетике, но само понятие «поэтического» (и его отличие от «прозаического») совершенно неразработано<sup>2</sup>. Во-вторых, что такое **поворот** темы,—временная метафора или научный термин? В-третьих, само понятие **«темы»**, как увидим, в нашей литературе весьма неопределенно. Поэтому цель этой статьи—самая общая, подчас тезисная, постановка проблемы.

Говорят, что А. П. Чехов однажды пошутил, мол, писать юмористические рассказы просто. Надо только помнить про «запятую и но». Вот, например, всего три фразы, а в результате—рассказ:

1. В семье дедушку любили...
2. По утрам ему первому давали есть рыбу...
3. Если он не отравлялся, ели все.

Если взглянуть на эту шуточную схему с точки зрения диалектической логики, мы увидим, что первое предложение—теза, второе—закрепление этой тезы вторичной посылкой, а третье—и антитеза и парадоксальный вывод одновременно. Чехов не был бы юмористом, если бы, пойдя по укатанной дороге обыденной морали, начал в стотысячный раз

---

<sup>1</sup> Термин «поэтический поворот темы», по-видимому, введен в нашу эстетику М. С. Каганом, который, однако, лишь упомянул его, никак не раскрыв. См. его статью «О путях исследования специфики искусства». (В сб. «Вопросы эстетики», М., 1960, вып. 3, стр. 79).

<sup>2</sup> См. кн. С. Н. Лиманцевой. «Поэтическое в искусстве». М. 1966, где концепция Белинского чрезвычайно обеднена и сужена.

поучать, что должно любить «дедушек». Нет, он берет этот привычный тезис за основу, закрепляет его повторением и конкретизацией, а когда мы окончательно поверили в редкое «счастье» дедушки, Чехов как бы дает нам подножку, **переворачивая** на наших глазах всю картину «любви» к дедушке. Микрорассказ оказывается не скучной иллюстрацией заповеди «возлюби отца своего», а острым разоблачением ханжеской морали людей, проповедующих одно, а тайком делающих другое.

Чеховская схема моделирует одно из проявлений структурного закона художественности—поэтического поворота темы. В основе его лежит **противопоставление привычным и будто бы «единственно возможным»** решениям какого-либо **жизненного конфликта, действительно необходимого, нового и убедительного его разрешения в произведении.**

Если можно одной фразой охватить суть художественного эффекта, то эта фраза—не раз применявшийся парадокс: «знакомый незнакомец». В этой формуле уловлена глубинная **диалектика узнавания и открытия**, свойственная восприятию вообще, а художественному—особенно. Погружаясь в восприятие произведения, мы вступаем в некую стохастическую (вероятностную) ситуацию. Уже по фамилии автора, по заглавию произведения, по первым кадрам или строчкам и т. п. мы строим цепь **личных** гипотез о дальнейшем развитии и разрешении художественного конфликта. И в то же время мы тайно надеемся, что автор не последует этим гипотезам, а даст нам что-то **принципиально новое**. Мы разочарованы, если наши гипотезы сбываются одна за другой, так как произведение при этом теряет в наших глазах эвристическую функцию: мы уже «все знали наперед». Но мы не меньше разочарованы, если авторское решение конфликта **абсолютно** не отвечает нашим прогнозам, построенным на основе всего нашего опыта. В лучшем случае мы воспримем такое произведение как занимательную ложь.

Убедительность нового решения конфликта зависит, таким образом, от: 1) самого **читателя**, его жизненного и «художественного» опыта; 2) **таланта** автора, то есть «социальной типичности» (суверенности) и прогрессивности его мировоззрения, биопсихических структур его мозга и глубины проникновения в конфликт; 3) авторского **мастерства**, то есть практического знания им законов своего жанра, его свободы владения технологическими приемами искусства.

Громадную роль в убедительности нового решения конфликта играет сама структура произведения, **совершенство его формы**. Утверждение Л. С. Выготского, что «искусство начинается там, где начинается форма», как увидим ниже, отнюдь не является преувеличением,

Но не слишком ли широко мы толкуем эту «запятую и но»? Быть может, чеховская шутка—лишь модель **комического парадокса**? Ну что же, обратимся к трагической ситуации. Вот стихи Евг. Винокурова.

### НЕЗАБУДКИ

В шинельке драной, без обуви  
Я помню в поле мертвеца.  
Толпа кровавых незабудок  
Стояла около лица.  
Мертвец лежал недвижно,  
Глядя,  
Как медлил коршун вдалеке.  
И было выколото «Надя»  
На обескровленной руке.

Применим к этому стихотворению испытанный прием «расподобления», то есть перескажем картину обыденной прозой:

...Я вспоминаю одного мертвеца. Он лежал в поле, лицом вверх, без сапог, в рваной шинели. Незабудки возле его головы были забрызганы кровью. На руке у покойника была татуировка «Надя». А вдали над полем медленно кружил коршун...

Мы разрушили художественную модель. Предметное «содержание» картины вроде бы осталось прежним, но вся картина странно потускнела, утратила внутреннюю цельность, впечатляющую силу. В чем тут дело? Во-первых, мы лишили рассказ **стихотворной** формы,—рифм, ритма, графического членения на строки и т. п.,—и воспоминание тотчас утратило впечатление внутренней завершенности и условности. Во-вторых, мы нарушили **субъективную структуру** воспоминания, которая была «кристаллизована» в композиции стихотворения, нарушили последовательность образных представлений. В-третьих, мы лишили рассказ метафор, алогизмов, экспрессивно-жалостливых слов, то есть лишили его **субъективно-оценочного** отношения автора к изображаемому. В результате этих операций рассказ стал восприниматься как просто «случай», как обычное воспоминание. Стихотворение потеряло глубину обобщения, диалектическую сложность чувств, новизну и определенность авторского отношения к миру, то есть оно утратило художественность.

Проследим сам процесс восприятия. Предположим, что вы знаете «раннего» Винокурова, поэта с преимущественно фронтовой тематикой, но это его стихотворение читаете впервые. Итак, «Незабудки» прочитали вы и удивились: стало быть Винокуров про «цветочки» начал писать. Любишь—

не любишь? Забудешь—не забудешь? И вдруг: «В шинельке драной, без обуви...» Прогноз не подтвердился—стихи опять-таки о войне. Только что-то уж больно жалостно: «шинелька», «обутки»...

Я помню в поле мертвеца

Загадка разрешилась. Речь идет о покойнике. Но вы уже читаете дальше:

Толпа кровавых незабудок...

Почему «толпа»? Цветы, а как будто—люди. Метафора дополнена сочным локальным мазком: незабудки... кровавые! Не забрызганные кровью, а именно—красные. Эпитет прямо-таки обжигает душу своей противоестественностью. Но это—**противоестественность смерти**, ворвавшейся в цветущую жизнь. Даже на незабудках—символах памяти—ее печать.

Стояла около лица...

Метафора «толпы», сближающая незабудки с людьми, разворачивается и утверждается глаголом «стояла». И одновременно эта строка, как в кино, наездом—дает крупный план: вот она, кровь на незабудках, а рядом лицо.

Мертвец лежал недвижно...

Что за чепуха? Как еще лежать мертвецу? Но давний навек к поэзии оправдывает этот алогизм. Это снова—алогизм смерти, подчеркивание ее противоестественности.

Глядя...

Алогизм заострен до предела. Покойный быть может еще час назад дышал, радовался жизни... Одновременно это—продолжение наезда. План стал самым крупным, «резаным»: только глаза... Куда же глядят эти глаза?—ассоциативная ниточка к новому образу:

Как медлил коршун вдалеке...

Трагизм происходящего окончательно закрепляется этой реалистической деталью. В то же время план изменился—до самого общего: мы видим зловещий силуэт коршуна над полем... Он медлит, он сыт... Сколько таких трупов в округе? Чьи глаза уже выклевала черная птица?

И было выколото

«Надя»

На обескровленной руке.

Эта деталь, снова взятая крупным планом, потрясает. Она **взрывает** все стихотворение, оживляя в нашей памяти систе-

му его образов: **обескровленная** рука—и **кровавые** незабудки, ласковое женское имя—и жестокая реальность. Ведь где-то ждет она, эта Надя, а он—вот, лежит в чистом поле, в драной шинельке, без обуви...

Но откуда же в этом трагизме просветленная, жизнеутверждающая, оптимистическая нота?! Вглядитесь: вся система образов, построенная автором, утверждает: смерть — случайность, она противоестественна, алогична, а жизнь — вот закономерность! Под точно нарисованными трагическими деталями, в самом их истолковании, оказывается, струилось противоположное течение, подтекст: под зримой трагедией крылось ее незримое отрицание. Стихотворение, посвященное ужасу смерти, на деле стало гимном жизни, протестом против гибели. Вглядитесь: **изобразительно-повествовательный** план воспоминания и его **метафорически-иносказательный** план не совпадают, находятся в борьбе. Причем и тот и другой, сплавляясь в образном строе, имеют свою композицию: изображение строится по принципу монтажа, утверждающего реальность смерти, ее победу, а выражение—по принципу ассоциативного монтажа, отрицающего смерть.

Такое раздвоение образа на отражение и оценку в художественном восприятии вызывает в нас так называемое «движение противочувствования». А «неожиданное» столкновение и разрешение в финале этих противоречий порождает в нас особое, горестное и светлое, «сверхчувство»,—происходит то, что Аристотель называл «катарсисом» или «очищением подобных аффектов», а Л. С. Выготский—«метаморфозом» и «возвышением» чувств<sup>3</sup>.

Мы видели действие поэтического поворота темы в комической и трагической ситуациях. Но он применим и ко всем другим. Необходимо лишь подчеркнуть, что «метаморфоз чувств» в художественном восприятии протекает **интуитивно**. Художественное познание связано, в первую очередь, с эмоциональной стороной нашей психики, с тем, что К. Маркс называл «чувствами-теоретиками»<sup>4</sup>.

В том «уравнении», которое мы вынесли в заголовок статьи, прояснилось до известной степени понятие «поворота», означающее **диалектический переход противоположностей художественной идеи** в момент сопереживания читателем содержания произведения. Перейдем к выяснению понятий «тема» и «поэтическое».

В литературоведении существует сегодня, по-видимому, три основных толкования понятия «темы» и отношения ее к «идее».

<sup>3</sup> См. Л. С. Выготский. Психология искусства, М., «Искусство», 1964.

<sup>4</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, М., 1956, стр. 592.

1. По мнению Ф. Головенченко, тема есть «предмет изображения в художественном произведении», а идея—«мысль, заключенная в нем»<sup>5</sup>. Но что такое «предмет изображения»? В «Незабудках» Винокурова изображен мертвый солдат в поле, на одной из картин Ван Гога—простой деревянный стул, и т. д. Неужели эти произведения посвящены «теме мертвца» или «теме стула»?!

2. По Л. И. Тимофееву, тема—то, «что писатель изображает», а идея—то, что он «хочет (?) сказать об изображаемом, оценка его». Впрочем, тут же теоретик, так сказать, уточняет: «идея—это то, что писатель говорит и самой своей темой, непосредственно изображаемым кругом жизненных явлений»<sup>6</sup>, впадая в логическое противоречие с прежде сказанным.

3. Гораздо «последовательнее» критикуемый Л. И. Тимофеевым И. И. Виноградов, заявляющий, что «если мы хотим остаться при... определении темы как категории, обозначающей тот круг явлений жизни, который отражен в произведении, мы должны отказать теме в праве входить в состав содержания. «По мнению И. Виноградова, тема «характеризует предмет отражения»<sup>7</sup>—и ничего более. Разрыв «отражения и «оценки» доведен здесь до «логического» конца».

На наш взгляд, тема относится и к предмету отражения и входит в состав содержания, она представляет собой **общественную проблему, по какой-либо причине кровно интересующую автора**. И поскольку предметом искусства является ценностное бытие человека, в теме уже присутствуют, явно или скрыто, обе стороны: отражение и оценка. Более того, тема есть **первая стадия** авторской художественной идеи, но тема «переходит» в идею лишь на грани поэтического поворота. Таким образом, от темы надо отличать и **жизненный материал** как таковой (изображаемый предмет) и само художественное открытие, саму **идею произведения**. Но здесь прежде чем идти дальше, нужно хотя бы в самой общей форме выяснить, каким образом предмет искусства становится его содержанием, каким образом поэтический поворот темы закрепляется в структуре произведения.

По известному положению Ф. Энгельса, любое познание движется по схеме: от Единичного—к Особенному, и от него—к Всеобщему, или: Е—О—В. Теоретическое открытие есть познание от О к В, которое, как показали исследования Б. М. Кедрова, осуществляется не путем рациональной индук-

<sup>5</sup> Ф. М. Головенченко. Введение в литературоведение. М., 1964, стр. 93.

<sup>6</sup> Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1966, стр. 133 и 134.

<sup>7</sup> И. И. Виноградов. Проблемы содержания и формы литературного произведения. МГУ, 1958, стр. 21.

ции, не путем прослеживаемого и последовательного восхождения, как в открытиях от Е к О, а путем **интуитивного скачка**, перерыва постепенности в логической цепи<sup>8</sup>. Здесь происходит интуитивный **прорыв** через **психологический «барьер»** достигнутого знания, через формальную логику науки. Так Макс Планк, который пошел на «безумное» решение—вести фактор дискретности (прерывистости) в динамические процессы, и де Бройль, который, напротив, «решился» рассматривать вещество как «волну», положили начало квантовой теории, ставшей революцией в физике. Нечто подобное происходит и в искусстве, которое представляет собой преимущественно **интуитивно-теоретическое** познание.

Но если перед ученым «потолок» достигнутого знания (О), через который необходимо прорваться к новой всеобщей истине (В) лежит в умозрительной области «вершин» научного знания, то перед художником—вся жизнь в ее целостности, и тот «предрассудок», который он должен преодолеть, есть уровень современного ему **обыденного сознания** общества.

Образное мышление—**ситуационно**. Вступая в художественное восприятие, читатель «погружается» в некие «предлагаемые обстоятельства» особой вымышленной ситуации, в центре которой всегда находится **диалектический конфликт** между человеком и миром (осознаваемый художником как его **личный конфликт**). В разрешении этого конфликта—а этому служит кристаллизованная в образе структура авторской мысли—и субъект и объект раскрываются своими существенными сторонами. Художественная модель не копирует житейскую ситуацию, она ее **воссоздает в заостренном типизированном виде** и, выражаясь термином Гегеля, «теоретически разрабатывает» ее, прослеживая возникновение, апогей и разрешение конфликта. Образ искусства, отражая структуру субъективно-оценочного познания, диалектически противоречив, так как, говоря словами Ленина, отражает мир «не мертво», «не абстрактно» а именно—в «процессе движения, возникновения противоречий и разрешения их»<sup>9</sup>. Противоречия субъективного поиска истины, воплощенные в художественной структуре (в плане содержания это противоречия отражения и оценки), не могут не сопровождаться в читательском восприятии диалектикой противоречивых эмоциональных переживаний, ибо «без» человеческих эмоций «никогда не бывало, нет и быть не может человеческого **искания**

<sup>8</sup> Б. М. Кедров. Диалектика научного открытия, «Наука и жизнь», 1965, № 12.

<sup>9</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 177.

истины»<sup>10</sup>. Эти структурные противоречия—лишь проявления главного противоречия—между открывшейся автору новой всеобщей («абсолютной») истиной о человеке в мире и стереотипом обыденного сознания людей, читательским «здоровым смыслом». Динамика противоречий вызывает у воспринимающего амплитуду полярно противоположных эмоциональных переживаний, которая завершается катарсисом, образованием сложного «сверхчувства», означающего переход противоположностей, усвоение сверхзадачи произведения. Происходит поэтический поворот темы, который схематически может быть представлен так: т—а—Т, где т—не только тема, не только общественный конфликт, но и «привычное» его решение до художника; а—анти тема (антитезис, которым вскрывается противоречие в привычном решении темы); и Т—тема с большой буквы—одновременно и общественное заострение примелькавшегося конфликта и действительно новое его решение.

Для того, чтобы проверить наши выкладки на практике, обратимся к блестящему анализу поэтического поворота темы, произведенному В. В. Маяковским в его статье «Как делать стихи?»<sup>11</sup>. Рассмотрим, каким образом структура авторского поиска истины воплощается непосредственно в структуре его стихотворения «Сергею Есенину». Обращение к эмпирическому материалу позволит нам выяснить диалектику художественной идеи в процессе создания произведения, определить главный и частные повороты темы.

Предсмертное стихотворение С. Есенина в сложное время разгара нэпа, безработицы, экономических трудностей, настроений пессимизма у части молодежи, не понявшей нэпа... «скольких колеблющихся» подводило «под петлю и револьвер» (стр. 487). Поэт-гражданин, Маяковский сразу воспринял тему борьбы с «есенинщиной» как «социальный заказ», почувствовал ее как личную тему. Он прямо формулирует свое задание: «Целевая установка (так поэт называл сверхзадачу,—Б. М.): обдуманно парализовать действие последних есенинских стихов, сделать есенинский конец неинтересным, выставить вместо легкой красоты смерти другую красоту, так как все силы нужны рабочему человечеству для начатой революции...» (стр. 488). В. Маяковский интуитивно строит целый план «завоевания» читателей на свою сторону: «Попримерив и продумав, решаю: сначала надо заинтересовать всех слушателей двойственностью, при которой неизвестно, на чьей я стороне, затем надо отобразить Есенина у поль-

<sup>10</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 112.

<sup>11</sup> В. В. Маяковский. Собрание сочинений в 3 тт., т. 2, М., ГИХЛ, 1966. Ссылки на страницы в тексте.



зующихся его смёртью в своих выгодах, надо выхвалить его и обелить так, как этого не смогли его почитатели, «загоняющие в холм тупые рифмы». Окончательно надо **завоевать** **сочувствие** аудитории, обрушившись на опошливающих есенинскую работу (....). Завоевав аудиторию, выхватив у нее право на совершенное Есениным и вокруг него, **неожиданно** **пустить слушателя по линии убеждения в полной нестоящести, незначительности** и неинтересности есенинского конца, перефразировав его последние слова, придав им **обратный смысл**. Примитивным рисуночком получится такая схема:



(стр. 498, выделено здесь и везде мною, — Б. М.). Еще и еще следует учесть при рассмотрении этого «стратегического плана» настойчивое предупреждение самого Маяковского: «Разумеется, я чересчур опрощаю, схематизирую и подчиняю мозговому отбору поэтическую работу. Конечно, процесс писания окольной, интуитивней».

Для нас важно, что Маяковский отчетливо различает «основной **образ-видение**, который возникает в начале работы как первый туманный еще ответ на социальный заказ», и «**вспомогательные образы**, помогающие вырастать этому главному» (стр. 499). Забегая вперед, скажем, что это и есть различие между **образным замыслом** и последующими образами, призванными развертывать его, служить ему. **Образный замысел** Маяковского возник как перефраз есенинских строк

В этой жизни помереть не трудно,  
Сделать жизнь значительно трудней<sup>12</sup>.

Возникновение этих строк и было **моментом художественного открытия**, прорывом от есенинского О к новой более «родовой» Всеобщей правде Маяковского. Поэт признается: «На всем протяжении моей работы всего стихотворения **я все время думал об этих строках**. Работая другие строки, я все время возвращался к этим—сознательно или бессознательно» (стр. 505). Это наблюдение очень существенно. Как правило, сверхзадача и осознается поэтом в виде финальных строк, где закреплена **завершающая** стадия поэтического поворота. Диалектика «полярности»—за и против,—между **серьезностью** самого **факта** смерти Есенина и никчемностью подобно-

<sup>12</sup> Ср. С. Есенин: «В этой жизни умирать не ново,  
Но и жить, конечно, не новей».

го конца, подобного **выбора**,—пронизывает стихотворение насквозь:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.  
Пустота... Летите, в звезды врезываясь.  
**Ни тебе аванса, ни пивной.**  
**Трезвость.**  
Нет, Есенин, это не насмешка.  
В горле горе комом—не смешок,  
Вижу—врезанной рукой помешкав,  
**Собственных костей качаете мешок.**  
— Прекратите! Бросьте! **Вы в своем уме ли?**  
Дать, чтоб щеки заливал смертельный мел?!  
Вы ж такое **загибать** умели,  
Что другой на свете не умел...

В релятивности обращения («вы» и «ты»), в отборе образов и слов, рисующих сложное отношение Маяковского к самоубийству Есенина, везде сказывается тонкое чутье поэта-реалиста, отлично представляющего себе эмоциональную реакцию будущей аудитории. Постоянно оговариваясь, что «это не насмешка», Маяковский в то же время отбирает образы **косвенно насмешливые**, развенчивающие общественное значение самоубийства Есенина до факта его личной жизни. Эти **частные повороты «микротем»**, лежащие в русле **главного поворота**, все больше **расшатывают** читательский предрассудок о Есенине как о загубленном поэте, и в то же время Маяковский нигде не переходит границ художественного такта, нигде не высказывает неприязни к личности Есенина. Дальнейшие «микротемы» и частные повороты, **готовящие главный, осуществляются** обращением Маяковского к **общелитературным** проблемам времени, к разговору о богеме и непьющих «напостовцах», о скуке официозной поэзии и о том, что «класс он тоже выпить не дурак». Все эти хлесткие иронические отступления, раскрывая своеобразие литературных и жизненных позиций автора, тонко рассчитаны на импонирующее аудитории, на психологический эффект «сопричастности», вызывая в читателе **перенесение** на лирического героя. Не осуждая Есенина прямо, они одновременно содержат косвенные выпады против самоубийства как якобы «естественного» выхода из сложностей жизни: «Может окажется чернила в «Англетере», вены резать не было б причины...» «Подражатели обрадовались: бис! Над собою чуть не взвод расправу учинил...», «А к решеткам памяти уже понанесли посвящений и воспоминаний дрянь» и т. п. И все это—параллельно с интонациями искреннего горя по поводу смерти поэта, с недвусмысленными пожеланиями отлить ему памятник, достойно чтить его память. Динамика противочувствования читателя

развивается по все более резкой синусоиде, и тут-то наступает **главный поворот темы, его решающая (внезапная) стадия:** сам Есенин... как бы переходит на сторону Маяковского в борьбе с «есенинщиной», с тем, что **действительно** погубило его жизнь, с богемой, собутыльниками, с «Москвой кабацкой» и «дрянью посвящений и воспоминаний»:

Встать бы здесь премящим скандалистом:  
— Не позволю мямдить стих и мять!—  
Отглушить бы их трехпалым свистом  
в бабушку и в бога душу мать!

Этот решающий этап скачка и отмечен в схеме Маяковского особо высоким «пиком». С этого момента наступает **завершение** скачка—откровенно тенденциозными «лозунговыми» строчками:

«Надо жизнь сначала переделать,  
Переделав—можно воопевать...» и т. д.

Уступки читательскому О, констатация того, что есть еще в мире «бездарнейшая погань» и что «дрянь пока что мало поредела»,—здесь уже не имеют своей задачей расшатывание читательского стереотипа, они являются как бы «точками опоры» в реальности для **прямого утверждения идеала**. Все это лишь «неизбежные издержки» в стремительном самоутверждении нового коммунистического мироощущения:

Для веселия  
  планета наша  
  мало оборудована.  
Надо  
          вырвать  
  радость  
  у прядущих дней.  
В этой жизни  
  помереть  
  не трудно.  
Сделать жизнь  
  значительно трудней.

Прямое сближение финала с есенинскими строками, хранящимися в памяти читателя, подчеркивает полемическую их непримиримость. Сходство (параллелизм) формально-синтаксической стороны этих элементов оппозиции выявляет по диалектическому принципу: чем больше сходства, тем **существенней** различие,—их смысловую противоположность, в которой всеобщая, более общечеловеческая, правда Маяковского, подготовленная всей движущейся структурой произведения, оказывается **неизмеримо убедительнее** своего антипода—

есенинской субъективистской «правды», отражающей уровень обыденного сознания времени. Это и есть завершение скачка, переход противоположностей и вхождение читателя в сверхзадачу произведения.

Сделаем некоторые выводы.

Вопреки бытующим представлениям, художественная идея изначально противоречива, включая в себя (с содержательной стороны) борющиеся гносеологические и аксиологические противоположности и являясь сама по себе **процессом восхождения от обыденного к идеологическому уровню сознания**. Поэтический поворот темы есть момент качественного скачка из первого во второй уровень, скачка, подготовленного всей структурой произведения, системой его образов, каждый из которых содержит в себе как бы «микрповорот», «микроскачок», дающий художественную энергию для совершения главного поворота.

Громадную роль в этом восхождении играет «заостренная форма» (Л. Н. Толстой), обеспечивающая «возвышение» (Л. Выготский) или «обобществление» (А. Адамян)<sup>13</sup> чувств. В процессе создания<sup>14</sup> произведения художественная идея проходит ряд последовательных ступеней, а именно: 1) темы; 2) идейного замысла; 3) образного замысла и 4) образного (структурного) содержания. Поэтический поворот темы, как мы видели, становится **из возможности действительностью на стадии образного замысла**.

Стадия темы выступает в виде «недоосмысленного» и «незаостренного», но уже интуитивно возведенного в ранг **типичной ситуации** жизненного случая, или же, напротив, в виде абстрактно-рационального тезиса.

Идейный замысел есть смутное «заострение» в жизненном факте его типичности, общественной значимости, путем более или менее рационального сопоставления этого факта с аналогичными фактами, встречавшимися художнику, выявления в них общего идеологического смысла. Или же, напротив, идейный замысел заключается в постепенном превращении рационального тезиса в особого рода «поэтическое настроение», ищущее воплощения в «предметном» языке образов.

На стадии **образного замысла** идея теряет свою внешнюю «однолинейность», то есть только рационально-умозрительное или только «предметное» существование, и становится

---

<sup>13</sup> См. А. Адамян. Статьи об искусстве. М., Госмузиздат, 1961.

<sup>14</sup> Что касается диалектики идеи в художественном восприятии,—мы едва коснулись этого вопроса, заслуживающего специального исследования,—то она, на наш взгляд, протекает прямо противоположно, чем в творчестве, и обязательно через две взаимосвязанные фазы: **сотворчество по форме и сопереживание по содержанию**.

художественной, непосредственно воплощенной в идеальном образе. Образный замысел возникает, как правило, в результате длительного рационального выбора вариантов, возникает сразу, скачком, в виде **стержневого образа** (стиха, живописного пятна, мелодии и т. п.), который представляет собой «зерно» будущей вещи, поскольку в нем, в еще «свернутом» виде, воплощено **единство сюжета и характера**, так сказать, «квант художественности». Этот момент—скачок в познании, особое **прояснение** сверхзадачи, интуитивно угаданная **заво-шающая стадия** поэтического поворота темы. Возникновение и развитие образного замысла, как правило, связано с особым психофизиологическим состоянием **вдохновения**, при котором растормаживаются нервные центры образной информации, но сохраняется **рациональный контроль над интуитивным потоком образов**—этим вдохновение и отличается от «экзальтации» (по Г. Флоберу) или «восторга», как говорил А. С. Пушкин.

Возникновение стержневого образа и его разворачивание в образном замысле является мощным стимулом к **деланию вещи**, к закреплению разворачивающейся системы образов в материальной структуре произведения, в его **образном содержании**. В процессе делания сам образный замысел все более уточняется, проясняется, претерпевая порой коренные, качественные изменения, то есть изменяясь по самой теме, и, конечно, по ее повороту в произведении (ср. например, описание в X гл. 5-й кн. «Анны Карениной» того, как случайное пятно стеарина, попавшее на рисунок, изменяет замысел художника).

Прояснение сверхзадачи в момент возникновения стержневого образа не означает ее рационального осознания. Идея в искусстве выступает, по выражению В. Маяковского, как «чувствуемая мысль», нерасторжимо связанная с образной формой. В этом смысле характерно признание Н. Асеева: «В молодости мной написано было стихотворение, буквальный смысл которого я сам, признаться, понимал плохо, но оно мне казалось правдивым. Стихи были об отлетающих к югу птицах.

За отряд улетающих уток,  
За сквозной поход облаков  
Мне хотелось отдать кому-то  
Золотые глаза веков.

Что эти слова обозначали в точности, я и сам не знал еще. И лишь позже, старым человеком, я понял, что эти стихи были об отлетающем времени, ощущение которого реализовалось через стаи птиц, летящих к югу. Это были предвестники

старости, ощущавшейся вместе с осенью»<sup>15</sup>. Конкретно-всеобщее понятие, которое несет в себе образ, обнаруживается как более или менее общезначимое **впечатление**, как особого рода «теоретическая» эмоция.

Если в стержневом образе замысла определен **главный** поворот темы, то в **последующих** образах («открытиях»), соподчиненных этому главному повороту, обязательно содержатся **частные** повороты «микротем», чьи сверхзадачи как раз подчинены сверхзадаче стержневого образа. Эти частные открытия, являясь микроресурсами, служат количественной эволюции, помогают накапливать энергию для совершенства главного открытия. Произведение раскрывается в восприятии не сразу, не целиком, идея движется к своей определенности как бы путем частных «взрывов», особого рода реактивных «выхлопов» эмоций, каждый из которых, давая поступательное движение вперед, в то же время дает и отклонение от цели, то есть сверхзадачи, пока наконец та не будет «поражена»<sup>16</sup>. И если во **временных** искусствах структура авторского поиска истины прямо закреплена в движущейся структуре произведения, то в произведениях искусств **пространственных** она как бы «остановлена» на рубеже наиболее характерной ситуации, на **границе главного поворота темы**. И ее «оживление» происходит в динамике зрительского восприятия **по тем же** самым законам, что и в искусствах временных.

Заканчивая нашу статью, отметим, что введение и совокупное изучение структурных законов художественности продиктовано всем развитием науки XX века. Благодаря этим законам, впервые появляется реальная возможность поймать в сетку координат структуральности такую сложную форму мышления как художественный образ, а тем самым определить **единицу отсчета художественности**. Без этого же, по нашему твердому убеждению, ни поэтика, ни эстетика в целом не смогут стать точными науками.

---

<sup>15</sup> Н. Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. М., СП, 1964, стр. 46.

<sup>16</sup> К. Зелинский. Поэзия движется смысловыми взрывами (Поэзия как смысл). М., 1929, стр. 97.