**РЕФЕРАТ**

**Внутренняя структура художественного образа**

Казань 2010

**Введение**

Предмет моего исследования внутренняя структура художественного образа. Образ один из важнейших компонентов искусства, его главный инструмент. Обратимся к энциклопедии литературоведческих терминов и понятий: Г.Н. Поспелов писал: «Образ – это воспроизведение уже отраженного и осознанного художником явления с помощью тех или иных материальных средств и знаков – с помощью речи, мимики и жестов, очертаний и красок, системы звуков и т.д.». То есть образ можно рассматривать, как художественную мысль автора, состоящую из неразрывно связанных содержания и формы.

Художественный же образ – это разновидность образа вообще. Л.В. Чернец так определяет данное понятие: «Художественный образ – категория эстетики, характеризующая результат осмысления автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами, объективированный в форме произведения как целого или его отдельных элементов (так, литературное произведение может включать в себя систему образов и персонажей…)» Более того, художественный образ это основа любого произведения художественной литературы, то, без чего творчество стало бы невозможным.

Именно поэтому очень важно уделить внимание внутренней структуре художественного образа, рассмотреть различные точки зрения на выделение внутренней формы и характеристики отдельных компонентов.

**1. Внутренняя структура образа: различные концепции**

Рассмотрим различные точки зрения на внутреннюю структуру художественного образа.

Поскольку образ есть диалектическое единство формы и содержания, его можно идентифицировать как художественную мысль. В свою очередь, художественная мысль применительно к литературе неотделима от слова в его эстетической функции. Согласно гипотезе выдвинутой А.А. Потебней: «образ живет в самом слове, состоящем из:

* содержания (значения),
* внешней (звучание и начертание) формы и
* внутренней формы (образное представление)».

Каждое слово, по мнению ученого, возникало в древности как естественный образ того или иного явления, предмета, свойства, звучание было неразрывно связано со значением, особенностями предмета. Это по мнению ученого проявляется в этимологии слов. Например, «защитить» – буквально заслонить щитом, «медведь» – ведающий, знающий, где мёд и т.д. Идея Потебни была подхвачена затем другими лингвистами, но не получила широкого распространения, так как не могла объяснить в полной мере, во всех разновидностях внутреннюю структуру образа.

Другая теория, также претендующая на универсальное объяснение тайны внутреннего устройства образа, может быть названа теорией сравнения. Она исходит из постулата, что образной структуре литературно-художественного произведения всё сравнивается со всем. Все образы построены как сравнение, либо элементарное (как «медведь»), либо сложное («Русь – тройка» в Мертвых душах у Гоголя).

Элементарная форма сравнения, по мнению П.В. Палиевского, автора статьи, прямо посвященной занимающей нас проблеме, подчиняется формуле: А как В.

Далее ученый приводит пример – знаменитое сравнение Л.Н. Толстого черных глаз Катюши Масловой с мокрой смородиной, передающее и цвет и блеск, и свежесть, и даже – совершенно непонятно каким колдовским способом – запах и вкус, ассоциирующиеся с молодостью, наивностью, очарованием героини… Мы называем это сравнение элементарным, потому что оно сугубо односторонне. Действительно, А как В.

Наконец, третья теория интерпретирует наиболее развитые и сложные образы как систему сопротивопоставления. То, что сравнивается, и то, с чем сравнивается, уравниваются в правах, оказываются в отношениях взаимоотражения, по формуле: А есть Б, А не есть Б.

П.В. Палиевский вскрывает суть образного построения такой конструкцией: «Это богатая система взаимоотражений. Предметы в нем освещают друг друга, как хорошо расставленные зеркала; действительность – солнце – подает в них свет, а они собирают его среди причудливых фокусов в новый вид художественной энергии», и иллюстрирует его на примере повести Толстого «Хаджи-Мурат»: найденный автором-повествователем в прологе цветок татарина (репья) живо напоминает ему историю гибели Хаджи-Мурата, изложение которой и составляет сюжет произведения. После развязки автор вновь возвращает нас на луг, к исходному образу. Жилистость, неуступчивая сила жизни (раздавленный колесом телеги, татарин упорно сопротивляется попытке вырвать его из земли для букета), даже сам внешний вид (красная, будто окровавленная головка) незаметно, исподволь, но достаточно внятно сопрягают судьбу цветка с судьбой воина-горца, безжалостно раздавленного колесом истории, оказавшегося между равновеликими жерновами двух деспотических режимов (Николая I и Шамиля), но не склонившего головы, принявшего смерть с достоинством и гордым презрением к врагу.

Конечно, между цветком татарина и Хаджи-Муратом нет полного тождества. Взаимоотражаясь, как члены рифмующегося созвучия, по принципу со-противопоставления: «то и не то», они обнаруживают одновременно и общие, присущие тому и другому, и специфические, подчеркивающие неповторимость каждого, черты.

Одно системно организованное сравнение тянет за собой другое, аналогичное: тут же вырисовывается еще одна пара столь же отчетливо сопротивопоставленных персон: Шамиль и Николай I.

Мы рассмотрели 3 концепции, освещающих внутреннюю структуру художественного образа, конечно, последняя из них наиболее универсальная. С её помощью можно интерпретировать практически любую образную систему. Возьмем к примеру пять великих трагедий Шекспира, здесь отчетливо вырисовываются такие сопротивопоставляемые образы: семейства Монтекки и Капуллетти, отцы обоих семейств, Ромео и Парис, Тибальд и Меркуцио в «Ромео и Джульетте»; Гамлет, Лаэрт и Фортинбрас, отец Гамлета и Клавдий, королева Гертруда и Офелия в «Гамлете»; Отелло и Яго, Дездемона и Эмилия в «Отелло»; король Лир и граф Глостер, три дочери Лира, их трое мужей в «Короле Лире»; Макбет и Дункан, Макбет и Банко, Макбет и Макдуф в «Макбете».

С неменьшим мастерством и с той же степенью осознанности применял «рифмовку» персонажей, их психологических состояний, сцен и отдельных образов Лев Николаевич Толстой. В «Анне Карениной», конечно же, не случайно три женщины оказываются в аналогичной ситуации супружеской неверности: главная героиня, баронесса Шильтон и княгиня Бетси, но каждая избирает свою линию поведения точно также в сходных конфликтных ситуациях мы видим несколько супружеских пар, но каждая, как и в начальной фразе романа «несчастлива по-своему»; два портретиста запечатлевают Анну – художник Михайлов и Вронский, но как по-разному увидели они эту счастливую и одновременно несчастную женщину.

Примеров можно приводить множество, это одни из самых ярких.

**2. Художественный образ как единство типического и индивидуального**

Попробуем взглянуть на вопрос внутренней структуры художественного образа с другой стороны.

Одно из аксиоматических положений современной эстетики и теоретической поэтики гласит: художественный образ, будучи диалектическим единством объективного и субъективного факторов творчества, практического и теоретического способов познания мира, типического и индивидуального, не только отражает, но и обобщает действительность. Об этом свидетельствует и само определение художественного образа, если обратиться к словарю литературоведческих терминов, можно найти следующее высказывание: «О.х. двойственен по своей природе: с одной стороны, он представляет собою результат предельно индивидуализированного художественного описания, с другой – несет в себе обобщающее начало и обладает свойствами символа».

Вспомним, что же такое типическое. Тип (от греч. typos – отпечаток, форма, образец) – «обобщенный образ человеческой индивидуальности, наиболее ярко проявляющий себя в данном обществе, в данный момент». Соответственно, реальные явления или отражающие их художественные образы, обладающие соответствующими свойствами, называются типическими. Но в полной мере понять диалектику типического и индивидуального в построении художественного образа можно, лишь разобравшись в принципиальной разнице между типическим в жизни и типическим в искусстве.

Типическое в жизни – это самое распространенное, общезначимое, так сказать, среднеарифметическое, т.е. человек в личностном плане совершенно неопределенный. Типическое в искусстве – нечто совершенно иное, яркая личность, которую невозможно с кем-либо спутать. (Том Сойер или Мартин Иден Джека Лондона).

Определяя типическое в жизни, мы выявляем экземпляр, наиболее характерный, со средними показателями. В искусстве же автор, художник ищет экземпляр выдающийся, особенный, плюс обязательно добавляет что-то от себя, чтобы усилить впечатление.

Другая особенность соотношения типического и индивидуального в искусстве определяется целостностью художественного образа, представляющего собой применительно, например, к человеку не случайный выбор «характерных черт», не схематический ассортимент его антропонимических измерений, добродетелей и пороков, склонностей и привычек, симпатий и антипатий, а живой полнокровный характер, в котором все общее проявляется только в конкретном.

Художественный тип, если понимать его как «проявление общего в индивидуальном, характерном, особенном» в отличие от абстрагированного усредненного стандарта, который мы получаем в результате статистического обсчета, укоренен в сложное системное единство сопредельных ему структурных элементов всего произведения. Тот или иной типический образ, характер живет в окружении других образов и характеров, дружественных или враждебных ему, вступая с ними в неоднозначные взаимоотношения, действует в определенных обстоятельствах, используя или преодолевая их, благодаря чему и получает жизненную достоверность.

**Заключение**

Художественный образ – целая система мыслей, он соответствует сложности, эстетическому богатству и многогранности самой жизни. Если бы художественный образ был полностью переводим на язык логики, наука могла бы заменить искусство. Если бы он был совершенно непереводим на язык логики, то литературоведение, искусствоведение и художественная критика не существовали бы. Художественный образ непереводим на язык логики потому, что при анализе остается «сверхсмысловой остаток», и одновременно переводим, потому, что, глубоко проникая в суть произведения, можно полнее выявлять его смысл. Критический анализ является процессом бесконечного углубления в бесконечный смысл художественного образа. Этот анализ исторически вариативен: новая эпоха дает новое прочтение произведения.

**Список литературы**

1. С.П. Белокурова. Словарь литературоведческих терминов. СПб., Паритет, 2006. – 215 с.
2. С.И. Кормилов. Современный словарь-справочник. М., 1999. – 1024 с.
3. П.В. Палиевский. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещение. Кн. 1. М., 1962. – 217 с.
4. Г.Н. Поспелов. Введение в литературоведение. М., Высшая школа, 1976. – 422 с.
5. А.А. Потебня. Теоретическая поэтика. М., 1990. – 181 с.
6. О.И. Федотов. Основы теории литературы. Кн. 1. М., ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
7. Л.В. Чернец. Введение в литературоведение: учебное пособие. М., Высшая школа, 2004. – 680 с.