

© И.Н. ПУПЫШЕВА, М.Н. ЩЕРБИНИН

I-rinushka@yandex.ru, kafedrafilosofii@mail.ru

УДК 75.01

ФИГУРА И ОБРАЗ В ПРОТИВОРЕЧИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО*

АННОТАЦИЯ. Категория «фигура» в статье рассматривается с точки зрения ее эстетических возможностей. Это позволяет судить о ней как об особой разновидности художественного образа. При этом расширяются границы фигуры, фигурального, «фигуративного» за пределы скульптурного воплощения и изображения живописи. Литературный образ рассматривается с точки зрения его «фигуративных» возможностей. Проводится соотнесение буквального и фигурального с точки зрения логических и эстетико-антропологических закономерностей смыслополагания. Подчеркивается несводимость эстетического противопоставления логическому. Диалектика буквального и фигурального представляется как один из факторов развития литературы, обнаруживается в оппозиции литературных направлений, жанров и стилей. «Фигуративные» возможности образа показываются как наличествующие и в фигуральном, и в буквальном высказывании. Фигуративность образа рассматривается на примере басенного сюжета «Ворона и лисица». Сравнивается басенный текст Ж. Лафонтена и И.А. Крылова, проводится аналогия с культурными, историческими, ментальными особенностями восприятия обмана.

SUMMARY. Category of a "figure" is explored in the paper from the point of view of its aesthetic capabilities. This kind of method makes assertions about a figure as a particular type of an image. At that the borders of the figure, figurative, and "figural" go further the limits of sculptural embodiment and image of pictorial art. Literary image is reviewed in respect of its "figural" capabilities. Correlation of the literal and figurative is conducted against the background of logic and aesthetic-anthropological rules of sense formation. It is underlined that the aesthetic is not simply opposed to logic. Dialectics of literal and figurative is represented as one of the main factors of development of literature, which is detected in opposition of trends, genres and styles of literature. "Figural" capacities of the image are portrayed as existing as in a figurative as in a literal utterance. Figural character of the image is reviewed by an example of the fabular plot "The Crow and the Fox". The fabular texts of J. La Fontaine and I.A. Krylov are compared; an analogy to cultural, historic, and mental particularities of deceit perception is drawn.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Фигура, образ, буквальный смысл, фигуральный смысл.

KEY WORDS. Figure, image, literal meaning, figurative meaning

* Исследование выполнено при финансовой поддержке средств государственного задания Министерства Образования и Науки 2013 год

В одной из последних статей М.Н. Щербинин [1] поднимает вопрос о фигуративности социального, по-новому заставляя взглянуть на противопоставления «фигура-лицо», «фигура-персона». Открывается интересный аспект исследования эстетического представления общечеловеческих ценностей. История эстетики обнаруживает точки пересечения «доминирующих» искусств и «конфигураций» таких важнейших ценностей, как добро, справедливость, красота. Но конфигурация как пространственное расположение, размещение, декорирование и т.п. может иметь место лишь в изобразительных искусствах. Скульптурные и архитектурные сооружения могут быть рассмотрены в этом ключе как свидетельства развития «пространственных» представлений, не просто воображения (во-образ-ения), но конфигурации абстрактного (у М.Н. Щербинина указывается, в частности статуя Свободы как конфигурация свободы).

Таким образом, обнаруживается противоречивая природа отношений категорий «фигура-образ», что, в целом, объясняется различием более фундаментальным — скульптуры и живописи. У образа два измерения, у фигуры — три, образ как окно в иную реальность, фигура — дополнение к настоящей. Но введение «фигуры» в общий эстетико-антропологический дискурс не только противопоставляет ее образу, но и позволяет судить о ней как об особой образной природе. «Фигура» как оценка социальной роли, статуса, влияния в пространстве художественного произведения (или на игровом поле) представляет собой особый, значимый (не второстепенный) образ, составляющий важнейшее звено целого. Пожалуй, такое понимание фигуры справедливо, прежде всего, для произведений литературы, изобразительная природа которой не является очевидной, но при этом спектр возможностей изображения социально-типического более широк.

Говорить о фигуративности относительно литературного произведения сложно — слово невесомо и неосяземо. Но и оно несет в себе образ. Образность литературы умозрительна, и судить о различной природе умозрительной образности еще сложнее, поскольку представляемое здесь несет глубокий индивидуальный отпечаток. При этом одни образы похожи на схемы, «смазаны», не вызывают эмоционального сопереживания, безлики и безжизненны; другие же — динамичны и энергичны, наделены чертами лица, мыслями, эмоциями, «внутренним миром» и оставляют в памяти яркий «отпечаток». Если последние отнести к «фигурам», то их наполненность, «телесность» в экспрессивности, в способности взывать к сопереживанию, к формированию яркого эмоционального отношения к себе. Фигура влиятельна и внушительна, ее перестановка и исчезновение грозят серьезным сюжетным поворотом. Игровое начало в художественном тексте реализуется как раз за счет таких фигур, они обеспечивают жизнеспособность художественного мира. В популярной на сегодняшний день литературной саге «Игра престолов» Дж. Мартина фигурами этой игры становятся те персонажи, в чьих руках оказывается и возможность и способность в корне изменить или контролировать политическую ситуацию, действовать не только согласно обстоятельствам и в соответствии с социальной ролью, но и меняя эти обстоятельства согласно своим желаниям (причем вовсе обязательно это должен быть монарх или наследный принц).

В теории литературы уже есть ряд устойчивых категорий, лингвистических родственных «фигуре». Фигуративность следует отличать от иносказательности

и фигуральности. Фигуральность имеет методологическую природу, это способ рассказывания, фигуративность же раскрывает социальное содержание образа. Если фигуральность высказывания — это означающее (фигура речи), то фигуративность — означаемое. Это то социально-типическое образно представляемое, что «видится» (а с позиции автора — маскируется), например, за аллегорической басенной зарисовкой. «Фигуративное» представляет собой, прежде всего, атрибут живописи, изображающей реальные предметы, и в этом смысле противопоставленный абстрактному; означающий образное и собственно изобразительное. Фигуральное — характеристика текста, слова, словосочетания или высказывания. Можно развести эти категории как характеристики различных видов искусства — изображение фигуративно, языковое выражение — фигурально. И если фигуративное противопоставлено абстрактному, то фигуральное — буквальному. Но литературное слово имеет изобразительно-выразительную природу. В нем есть и фигуральное и фигуративное: образ может быть оценен как самодостаточный, и в то же время он указывает на нечто иное: само указание, таким образом, есть фигуральная составляющая; читаемый за ним социальный подтекст, культурно-исторические типажи — фигуративная. Динамика развития жанра, сюжета, стиля и т.п., таким образом, тоже позволяет судить о развитии художественного (в нашем случае, литературного) освоения социального пространства через развитие фигуративности как способности пространственного воображения. Таким образом, фигуративное — сфера воображаемого, представляемого, умозримого; но при этом скорее архетипического или социально-типического, чем конкретно-причудливого; отвечающего за связь образа с реальностью, нежели за его ирреальную природу. Фигуративность, безусловно, представляет собой грань фигурального дискурса.

Фигуративное и фигуральное могут быть осмыслены как характеристики, противоречащие друг другу. Фигуральное традиционно представляется как категория фикционального дискурса, буквальное — фактуального. Факт и фикция в эпистемологии — классическое противопоставление «истина-ложь», и фикциональный дискурс — дискурс квазинаучный. Но когда речь заходит о художественных произведениях, о литературе, прежде всего, то происходит усложнение оппозиции до «вымысел-истина» — «вымысел-ложь» [2], и текст перестает вписываться в схему противопоставления фактического иллюзорному, поскольку классический критерий истины здесь не применим. Вместе с тем противопоставление буквольного фигуральному повсеместно. Эти качества характеризуют способ высказывания (посыл к прямому или переносному значению слов). Буквальное и фигуральное — это способ связи мысли и высказывания, выходящий за границы объяснения формальной логики.

Но при этом и буквальное (например, описание) тоже может быть фигуративно. Художественный текст несет в себе оба смысла — и буквальный, и фигуральный. Можно даже утверждать, что это характеристики уже уровней понимания, вовсе не исключающих, а дополняющих друг друга. Обыденное же словоупотребление представляет эти значения как взаимоисключающие — либо посыл к действительности (буквальное), либо иносказание (фигуральное). В искусстве понимание — бесконечный процесс порождения смысла, как на буквальном уровне (фактов и событий), так и на фигуральном — переживания, эмоции, рационализация и концептуализация происходящего. В эпистемологии

и обыденном словоупотреблении понимание — это постижение смысла. Постигание предполагает предзаданный смысл, в то время как порождение акцентирует его изначальную незавершенность и расширяет каждый раз заново горизонты смысла.

Безусловно, у произведения есть замысел, но им понимание не ограничивается, кроме того, целостное его постижение остается недостижимым для читателя. Единственно истинного же смысла у произведения нет («смерть автора»), как нет и единой цели понимания и единственно верной интерпретации.

Но однозначно судить о литературе как сфере фигурального смысла нельзя. Художественные тексты крайне неоднородны, существует множество различных течений, направлений, стилей, жанров, типов письма, не говоря уже об уникальности авторского видения (литературный гений всегда уникален). Но все же определенные типичные тенденции теоретиками литературы выделяются, и противопоставление буквального и фигурального в слове обрастает новыми тонкостями. Оно лежит в основе противопоставления реализма и романтизма, акмеизма и символизма (акмеизма и имажинизма), критического реализма и соцреализма, неореализма и психоделики... [3,4] Таким образом, новаторство в литературе может быть истолковано как расширение возможностей фигурального — инструмента, смысла, образа.

Динамика развития фигурального (фикционального) только в отечественной литературе включает в себя такие тенденции как тяготение к иносказанию и метафоре, акцент на изобразительности, идейная и идеологическая концептуализация, подчеркивание иллюзорности и дурмана происходящего. Эстетика «постпостмодернизма» противопоставляет неореализму виртуалистику, искусство, сложившееся на платформе виртуального. Но фигуральность и фикциональность виртуального уже не той природы, что и психоделическое видение. Это иллюзорность технически созданная, не осязаемая, но очевидная (очевидная, а не только умозраемая).

В этой связи и буквальное обретает новый смысл. Его развитие выявило и развело «правду» фактическую, историческую и художественную; «правду», равную фактам, историческим событиям с возможными проявлениями и следствиями, и «правду», равную возможными событиями с возможными вариантами развития; «правду», воссоздающую дух эпохи и культурную ситуацию, «правду», не нарушающую природную закономерность, и правдивость как очевидность или ощущаемость. С появлением виртуального буквальное приравнялось к реальности, вещественности.

«Вещь» и «фикция», «вещь» и «модель», «образ» и «симулякр» — проекция этого противопоставления на литературу расставляет разные инструментальные акценты: буквальное стремится к выразительности, фигуральное — к изобразительности (и фигуральность в определенном смысле возвращается к исходному своему значению — к осязаемой фигуре, занимающей определенное место в пространстве; противопоставленной плоскости рисунка, образа).

Фигуративность как посыл к социальной реальности, к вещам, явлениям, и даже лицам, ставшим прототипами художественного высказывания, (как она представлена в словарях изобразительного искусства) в ходе развития литературы тоже претерпевает изменения: от прямого и скрупулезного указания имен, дат, обстоятельств до серьезного отрыва от реальности со всем спектром при-

родных и социальных закономерностей. Фигуративность как внушительность и влиятельность художественного образа достигается разными средствами и речевыми фигурами. Басенная аллегория выпячивает пороки, лирическая метафора — возвышающие и очищающие переживания.

Басня, кстати, представляет собой любопытное в этом отношении явление [10]. Будучи отнесенной к древнейшим литературным жанрам, она, тем не менее, длительное время представлялась теоретиками как простейший и выносилась за границу привычной триады «эпос — лирика — драма». И Лессинг, и Потебня, как основатели традиционной теории басни, отрицали ее связь с поэзией, тем самым, отказывая басенным персонажам в экспрессивности и живописности. Потому и Лафонтена подвергает Лессинг жесткой критике [5], И.А. Крылова — А.А. Потебня [6, 7]. Но вот уже Л.С. Выготский [8] становится на позицию, согласно которой поэтическая басня — один из полноправных исторических путей развития жанра, предлагая «психологическую» теорию басни. Это позволяет судить уже о характерах, в то время как изначально выбор образного ряда был обусловлен тем, что «каждое животное представляет заранее известный способ действия, поступка, оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни...». Именно психологическое углубление басенного образа позволяет увидеть в нем внушительность (или мелочность), силу (или слабость), деловитость (или пассивность), — все то, что можно определить как характер, жизненную активность и энергию; что, на наш взгляд, позволяет судить об образе как о «фигуре» [9].

В общемировом литературном наследии немало повторяющихся сюжетов, среди которых ряд басенных. С учетом того, что каждая художественная интерпретация является культурно-исторической, можно попытаться воссоздать фигуративный ряд, стоящий за ней. Так, истоки одной из самых известных и повторяемых басен — «Вороны и лисицы» — в древнеиндийской притче, в европейской традиции первое изложение связывают с Эзопом, сохранилось переложение Федра, византийца Игнатия Диякона, Ж. Лафонтена, в России к нему еще до И.А. Крылова обращались и В.К. Тредиаковский, и А.П. Сумароков. При этом к поэтической традиции относят, в первую очередь, Ж. Лафонтена и А.И. Крылова.

Главный инструмент басни — аллегория, основа которой, как правило, основана на ситуации, взятой из жизни животного мира. По сути, басня есть *указание* на эту ситуацию, новый взгляд на уже известные жизненные обстоятельства. Попытка «породниться» с поэзией подменяет указывание показыванием, изображением; и образы обретают черты, характер, мысль, и даже социальный статус. Для настоящей работы этот факт интересен тем, что появляется возможность увидеть за образами «фигуры».

Безусловно, образ льва или орла почти всегда указывает на царственную особу, лиса — на умного хитреца, а волка — на злодея. Во всех известных вариациях «Вороны и лисицы» два персонажа: у Лафонтена ворон и лис, у Крылова — лисица и ворона. Смена мужского пола на женский открывает разные аллегорические указания (на что указывает не только текст басни, но и общий мифологический и сказочный контекст): так, если ворон символизирует мудрость (и в басне он оказывается сгруппившим мудрецом), то ворона — воплощение

простофильства и собственно глупости. Так и со вторым участником: лис — воплощение хитрого ума, он делец и авантюрист; лисица же хитра, но не всегда умна и дальновидна.

Общий смысл ситуации схож: лстец обманывает простеца и забирает сыр себе — так было и у Эзопа, и Федра. Но у Лафонтена событие обретает назидательно-дидактический характер: лис дал урок неглупому, в общем, ворону.

*Лис хватает его и говорит:
«Мой хороший господин, знайте, что любой лстец
Живет за счет того, кто его слушает.
Этот урок стоит сыра, без сомнений».
Ворон, пристыженный и сконфуженный,
Поклялся, что больше так не попадетя.*

Лисица у Крылова и не собирается ничему учить, она просто забрала то, что ей понравилось.

...Сыр выпал, с ним была плутовка такова.

Лесть — один из универсальных способов приобретения блага. Но ее инструментарий не универсален, и может свидетельствовать о разности социальных отношений. Обращаясь к ворону, лис Лафонтена подчеркивает его социальный статус. Обращение «Maotre» намекает на высокую должность ворона, и даже юридический, возможно, судейский статус, что придает обману характер юридического же, и даже политического прецедента. В подобной ситуации важно не просто обмануть, но еще и «легализовать» обман, а это уже настоящая афера. Лис предстает социально зависимым от ворона, потому и столь щепетилен в обращении. Отношение читателя к такому хитрецу двойственно — он вызывает и возмущение и определенную долю восхищения одновременно. Кстати говоря, к авантюристам в Европе всегда относились с налетом героизации поступка.

Лисица у Крылова выстраивает свой подход не на увеличении социальной дистанции, а, напротив, ее сокращении. Обращения «голубушка», «сестрица» на момент диалога уравнивают участников, и льстить это может лишь в случае, если обращено к представителю более низкого происхождения, сословия, должности или статуса. При таких обстоятельствах, это уже не политическая или юридическая, а бытовая, уже ставшая будничной, зарисовка.

*Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна;
Но только все не впрок,
И в сердце лстец всегда отыщет уголок.*

Л.С. Выготский, сопоставляя «басенные каноны» Г.Э. Лессинга и А.А. Потебни, размышляет о двойственной природе ее аллегории: что же все-таки должно быть — указывание или показывание общественных пороков? Назидательность и морализаторство или раскрытие («прояснение») образов? В теории литературы в результате подобных споров обнаружилось разделение басни на поэтическую и прозаическую, и поэтичность в этом делении предстала «чужеродной» тенденцией. Лафонтен и Крылов представляют поэтическую басню и «проясняют» образы, наполняют их красками, экспрессией, жизненной энергией. Наличие последнего фактора, кстати, позволяет говорить о персонажах не

только как образах, но и как о фигурах (мыслящих, целеустремленных, желающих и действующих, чья жизнь представляема и за пределами сюжета).

Лесть и желание ею обманываться — неискоренимые пороки, и актуальность сюжета тому подтверждение. Во Франции (да и в Европе в целом, и в Америке) к аферистам и авантюристам часто относились с определенной долей романтического восхищения — изысканностью, смелостью, размахом поступка, граничащего с благородством — так и здесь, лис и возмущает, и восхищает одновременно, а обманутый ворон вызывает насмешку. Не случайно аферисты становятся героями книг, фильмов, их биографии составляют серии «Жизнь замечательных людей». Жизнь и деятельность графа Алессандро Калиостро вдохновила немало художников, Арсен Люпен превратился в имя нарицательное для «джентельмена-грабителя». Возможно, именно Лафонтенов лис стал и прообразом братца Лиса из детских сказок Джоэля Харриса. Но у Харриса уже другая модель взаимоотношений — «на всякого хитреца найдется еще больший хитрец» или «клин клином вышибают». Так и в голливудских фильмах об аферистах — их ищут и могут поймать, или же «оставить в дураках» только мыслящие подобно им.

В России умные хитрецы это просто обманщики и грабители, и моральная оценка их действий всегда перевешивает эстетическую, — и лисица и ворона у Крылова достойны осуждения, ни та, ни другая не вызывает ни симпатии, ни сочувствия. Обман не равного себе и не превосходящего по статусу, а напротив — представителя более низких интеллектуальных способностей, низшего социального положения, должности, не сопоставим с авантюрой или аферой и не может вызывать восхищения. Симптоматичным представляется сравнение великих авантюристов Европы и России: первые обманывали и грабили влиятельных особ, королевскую казну (например, британец Джон Ло, подорвавший экономику Франции, или Виктор Люстиг, прославившийся как человек, дважды продавший Эйфелеву башню), вторые предпочитали собирать с миру по нитке (примером могут послужить многочисленные финансовые пирамиды конца XX века, в результате деятельности которых пострадали не самые обеспеченные слои населения). В многочисленные «топы» десятков и сотен самых известных авантюристов и мошенников мира от России попали именно основатели таких пирамид. Схема органично влилась в социальные условия страны, отвечая почти национальной страсти к «халяве».

Получается, рассматривая образы литературы как фигуры, как «живые», энергичные, действующие социальные типы, мы можем обнаружить условные (социальные) границы сосредоточения тех или иных пороков, ценностей, морально-нравственных ориентиров. Сцена, «взятая из животного мира как она есть» олицетворяет хитрость, жадность, глупость и т.п.; но образ, «оживший» (приобретший очертания, форму, вес... — фигуру), — путем задействования поэтических средств — идет дальше, позволяя воссоздать социальную действительность, в какой, относительно какой он представляет (изображает). А это уже может послужить пищей для размышлений о духе эпохи, культуры, цивилизации, народа, ментальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Щербинин М.Н. Фигуративность социальности: эстетико-антропологический поиск // Вестник Тюменского государственного университета. 2011. № 10. Серия «Философия». С. 6-15.
2. Шилков Ю.М. О природе фикционального дискурса // «Я. (А. Слинин) и Мы»: Сб. статей. URL: anthropology.ru/ru/texts/shilkov/slinin.html
3. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя. 2000. 347 с.
4. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский Простор, 2001. 416 с.
5. Лессинг Г.Э. Лаоокон или О границах живописи или поэзии // Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. С. 385-516.
6. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
7. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
8. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 575 с.
9. Крючков В.П. Психологическая теория басни Л.С. Выготского и ее методический потенциал // Мастерство и творчество субъектов образования: теория и практика: Сб. науч. тр. Саратов, 2010. С. 61-67
10. Эйдельман Т.Н. Басня. URL: www.krugosvet.ru

REFERENCES

1. Shherbinin, M.N. Figural character of Sociality: Aesthetic-anthropologic Search. *Vestnik Tjumenskogo gosudarstvennogo universiteta — Tyumen State University Herald*. 2011. № 10. Series «Philosophy». Pp. 6-15. (in Russian).
2. Shilkov, Ju.M. On Functional Discourse Nature // «Ja. (A. Slinin) i My». *Sb. statej [«I (A. Slinin and We»: Collected papers]*. URL: anthropology.ru/ru/texts/shilkov/slinin.html
3. Man'kovskaja, N. *Jestetika postmodernizma* [Aesthetics of Postmodernism]. St-Petersburg, 2000. 347 p. (in Russian).
4. Skoropanova, I.S. *Russkaja postmodernistskaja literatura: novaja filosofija, novyj jazyk* [Russian Postmodern Literature: New Philosophy, New Language]. St-Petersburg, 2001. 416 p. (in Russian).
5. Lessing, G.Je. Laocoon and The Boarders of Painting and // Lessing G.Je. *Izbrannye proizvedenija* [Selected works]. Moscow, 1953. Pp. 385-516. (in Russian).
6. Potebnja, A.A. *Teoreticheskaja pojetika* [Theoretical Poetics]. Moscow, 1990. 344 p. (in Russian).
7. Potebnja, A.A. *Jestetika i pojetika* [Aesthetics and Poetics]. Moscow, 1976. 614 p. (in Russian).
8. Vygotskij, L.S. *Psihologija iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, 1968. 575 p. (in Russian).
9. Krjuchkov, V.P. Psychological Theory of L.S. Vygotskiy's Fable and its Resources // *Masterstvo i tvorcestvo sub'ektov obrazovanija: teorija i praktika: Sb. nauch. tr.* [Excellence and Creative works of Members of Education: Theory and Practice: Collected papers]. Saratov, 2010. Pp. 61-67. (in Russian).
10. Jejdel'man, T.N. *Basnja* [The Fable]. URL: www.krugosvet.ru