

О стратегии художественной композиции / The Strategy of Poetic Composition

Author(s): Д. Н. Мицкевич

Source: *Russian Language Journal / Русский язык*, Vol. 25, No. 91 (Spring 1971), pp. 66-77

Published by: American Councils for International Education ACTR / ACCELS

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43909216>

Accessed: 05-03-2023 16:16 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

American Councils for International Education ACTR / ACCELS is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Russian Language Journal / Русский язык*

Дискуссия о русской поэзии

Д. Мицкевич

О стратегии художественной композиции

В первой части предлагаемой статьи, вышедшей в прошлом номере журнала,* речь велась о нахождении в поэтическом творчестве того уровня, на котором вернее всего высказываются различия между тем, что можно считать самобытностью и жизненностью в произведении искусства и тем, что характеризует труды эпигонов. Утверждалось, с одной стороны, что вопрос не в «создании новых форм» или мотивов. Возникновение последних достаточно веско определено А. Веселовским: «Все мотивы в литературе всех народов восходят к фольклору доисторического времени и являются поэтому в ограниченном количестве. Их можно рассматривать как «готовый материал» всегда доступный художнику, а не поражаемый его воображением! (*Поэтика*, 1933 г.). А сокровищница накопившейся с тех пор культуры являет почти неограниченным арсеналом всевозможных «решений артистических функций». С другой стороны, подлинную оригинальность не следует искать и в «силе воздействия произведения», так как таковая зависит часто меньше от самого произведения, чем от особенностей и нужд данных воспринимателей. Так как речь об эпигонах не исключает высоко компетентных и подчас изошренных труженников, то вместо «умелости» вопрос сводился к органичности, с которой в произведении спаиваются объективные ресурсы ремесла с субъективными мировосприятиями автора; иными словами, степень сближенности художественных приемов с эмоциональной энергией автора проектирует наиболее выразительно его мироощущение, и в то же время, в значительной мере доступна критическому анализу.

... При компоновании, всякое решение подвижно субъективными побуждениями; однако одна из областей реше-

* Russian Language Journal, N 90, February 1971.

ний, формальная сторона, протекает в объективной сфере размещения элементов, а другая — в нахождении и подборе элементов в фантазии творящего; поэтому различаются основные две категории художественных побуждений: те, которые слагают «лирическое волнение» или символы художественного прозрения, и те, что возникают в процессе «деланья».

Многосложны взаимоотношения только-что названных двух рядов. Их качественная разница, конкретная близость второго ряда, и туманность истоков полусознательных импульсов первого, значительно затрудняют нахождение их согласованности. К тому-же, относительная редкость подлинно «органических» произведений, передающих непосредственное переживание, без переиначивающих фаз работы памяти, воображения и технологии ремесла,²⁸ т.е. «искусственность» искусства, породила веские аргументы в пользу его автономности. Распространяясь на вопросы о целях искусства, как и о методах критики, мысль о самодовлеющей природе произведений, на первый взгляд, ставит под сомнение практичность наших исканий слитности авторского воления. Недаром знатоки поэтического дела, как Т. С. Элиот, Готфрид Бенн или князь Д. С. Мирский, хоть и различными путями, пришли к заключению, что в произведении поэт выражает не самого себя, а лишь то, что ему удалось написать²⁹; следовательно, стихотворение — не транскрипция, не эквивалент, и даже не символизация какого-нибудь переживания. Законченная вещь может принять столь неожиданные обороты, что сам автор может удивиться; вторичные побуждения могут заново вдохновлять художника, менять его замысел, изменять его восприятия, даже его самого, отчуждая его, таким образом, навсегда или временно, от первоначально вдохновлявших его порывов. Постоянным, однако, является факт, что в стратегии создания, заново открывшиеся перспективы составляют по отношению к решению тактических задач, ту-же зависимость прозрения и делания, что была отмечена между первичными и вторичными побудителями. Зависимость эта остается в силе и когда произведение слагается на основании не одного, а целой серии переживаний, и когда совершается ряд формальных и психических метаморфоз в процессе творчества. Как раз о такой множественности приходится говорить в связи с творчеством модернистов. Чудесная же неожиданность исключительно гармоничных пассажей, или наоборот, резкие сдвиги в прочно сцепленной массе приемов, тем ярче выражает силу побуждений, отличающую силлогическую убедительность эмоционально мощной вещи от труда эпитона.

Путей творческой алхимии не перечесть, и вернейшего

из них нельзя назвать. Если рассматривать художественные формы как символы авторских чувств,³⁰ которыми он таким путем общается, то становление форм можно рассматривать как конкретизацию эмоций. Об этом процессе, наблюдение Г. Шенгели пока не нашло опровержений: «... из первобытной хляби материала образная памятьливость» являет в уме конкретные моменты, организуя которые, композиция создает «безупречность лирического силлогизма».³¹ Поэтическое воображение центростремительно; оно сосредотачивает в чувствительности художника обрывки впечатлений с теоретически бесконечно большой окружности информационного материала;³² уплотняясь в идеи и ощущения, этот материал наконец упорядочивается в художественной форме, (новоизобретенной или подсказанной предтечами). В произведениях словесности, наряду с «образной памятьливостью», характерную формирующую роль играет «внутренняя речь», определяемая профессором А. Л. Погодиным как «осознание человека, что звук инстинктивно им произведенный, соответствует известному чувству или представлению его».³³ Внутренняя речь относится к художественной — как первичные побуждения относятся ко вторичным. Инстинктивные вскрикивания или шопоты или напевы преобразуются в осмысленные выражения, структурно расположенные. Последние символизируют первые, поскольку в художественной речи сохраняются или воспроизводятся следы внутренней речи. Следы эти наблюдаются, прежде всего, в ритмике (расположении ударений) и инструментации (расположении фонем) речевого произведения, и в том, что я бы назвал — темпом — динамике и частоте смены пауз и речевых сгустков. Сложность параллельного становления образного ряда и мелодики, в лирическом произведении, оказывается нередко тяжелым бременем для психики поэта; она же ведет его талант к зрелости. Об этом ясно говорит Вячеслав Иванов: «Между найденным образом творческого воплощения и принципом формы внутреннего слова порой вскрывается неожиданная противоположность: морфологический принцип художественного произрастания может вести организм к непонятной ему самому метаморфозе. Линяя, как змея, художник начинает тяготиться прежними оболочками... Он жертвует прежней манерой, часто не исчерпав всех ее возможностей».³⁴ Таким образом, он вынужден подчас отказываться или от применяемой манеры подбора-сцепления образов, или от своего «морфологического принципа» — в зависимости от того, что ему более свойственно: «присматриваться» или «прислушиваться» к сигналам своего переживания. В первом случае, перед поэтом возникают иного рода

картины-метафоры, а во втором — изменяется его «... при-слушивание к звучащей где-то музыке, — к мелодии новых... даже и не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем зачатого, не выношенного, не родившегося слова».³⁵ Оба пути представляются как принципы смежения вторичных побудителей с первичными. Жертвуя одним из этих «принципов» ради его-же обновления, лирик руководится стремлением к большей достоверности передавания состава и видоизменения сложных чувств. Такая эволюция художественной зрелости особенно ярко подчеркивает вознаграждающие свойства, видимые и без того, в отдельных произведениях: — индивидуальность — как новая «весть», авторитетность прояснившего и углубившего сложные соотношения, и решимость подавить соблазны красоты и интересности во имя лирической правдивости. Чуждые такому стремлению, эпигоны, не обнаруживают диктата, по которому применение ими данной формы, данной темы или данного жеста, является безусловной необходимостью достоверного свидетельства.

Эпигоны, как эклектики, находятся под подозрением, что их применения приемов диктуются извне — канонами стилей, некогда успешно служивших символизации определенных эмоций, и ставших, благодаря своей успешности, «классическими». Такими канонами можно, несмотря на их давность, безоговорочно воспользоваться, когда они идеально соответствуют ново-выражаемому настроению (первичным побуждениям) перенимающего их художника.³⁶ Так отличаются, например, стилизации вполне самостоятельных мастеров от трудов эпигонов: последние, замороженные престижем «классических» канонов, импортируют готовые решения пропорций, тем и размеров, без обстоятельного испытания их функциональности на требованиях собственной психики. Такое испытание воспринятых свойств можно рассматривать как процесс отбора и ассимиляции культурного наследия, которому подвержены все, особенно молодые, творческие таланты. Но в процессе этом видны глубоко различные ориентации: ассимиляция нужных материалов из артистического арсенала может подчиниться или принципу отброса «в данный момент неинтересующих» свойств и постоянному сличению воспринимаемых с самобытными фактами собственной взволнованности, или же, как у эпигонов, акт импортирования настолько преобладает над прислушиванием к собственным реакциям, что происходит, как-бы, короткое замыкание: сличаются объективные импортированные элементы, ради их эстетической совместимости, минуя субъективные переживания атро-

фирующей, в творческом смысле, эмоциональной жизни эпитона. Чужие средства, в таком случае, не осваиваются, а присваиваются, и при огромном выборе, решения строятся не на необходимости, а на допустимости того или иного приема. Критериями становятся эффектность и авторитетность прецедентов, мол: «вот это красиво», и «у Пушкина тоже так».

У подозреваемых в эпитонстве, знающих свое дело художников, можно ожидать стилистическое единство, т.е. выдержанность одного, или искусность сочетания нескольких перенятых стилей, логическую последовательности и эстетическую согласованность избранных ими материалов выражения. Поглощенные заботой о, я бы сказал, «горизонтальной» согласованности данных, привлекаемых к будущему произведению, они пренебрегают оглядкой на «вертикальную ось» своей собственной глубины и высоты. Так утрачивается чувствительность к собственным первичным побуждениям, и утрата эта происходит не благодаря свойственному всем мастерам стремлению к формальной безупречности, а из-за переключения внимания исключительно на плоскость «горизонтальных» соображений. В результате, мы не найдем той «духовной связи», что возникает при подчинении осозданному чувству всех встречных восприятий, чувствительности к «внутреннему голосу», диктующему необходимость и неминуемую последовательность артистических ходов, и богоподобной безапелляционности сказанного. Развертывание познаваемых фактов в произведении, его «поступь», не увлечет за собой, и не поразит предчувствуемыми откровениями: не будет «державного шага», сообщающего уже при первом ознакомлении, хватку мощного дарования.

Ассимиляция чужой лиры может служить отличным предлогом и источником для творческих побуждений любого мастера. Но приобщение к чужой музе, поглощает эпитонов непомерно. Вместе со взаимодействием сложного технического аппарата образцов, они перенимают также и подлежащие этим механизмам чужие переживания. Отождествляясь с последними, эпитоны могут вполне искренне вдохновляться. В этом смысле они — идеальная публика. Но как создатели, они проявляют в своих первичных побуждениях главную, на мой взгляд, примету эпитонства: характерную смесь изоциренности и наивности. В то время как они могут на деле изоциренно доказать свое владение техническими нормами мастеров, а следовательно, еще до «деланья» представить ценность разных сцеплений, они принимают просто на веру, и отражают на веру, чужие ощущения.³⁷ Именно у осведомленных авторов,

странно выступает это легкомысленное представление, что заимствованные духовные ситуации, становящиеся граффити-ными, могут вполне соответствовать всяким новым, захватившим их внимание, событиям-поводам. Эмоциональная заряженность ими самими пережитых событий, таким образом, разряжается. Автоматически, вместо показа их квинт-эссенции, события становятся платформой для загрузки символами внешне похожих фактов, но совершенно иных переживаний. Так, обескровливая события своей личной жизни, эпигоны выветривают так же и эмоциональную значимость и интеллектуальную напряженность перенимаемых средств, становящихся в их руках «автоматизирующимися» клише.

Вышесказанное, конечно, не отрицает у эпигонов возможности иметь собственные переживания; эпитон, как и всякий человек, может влюбиться, обрадоваться или удивиться, получая этим поводы для самовысказывания. Однако вольно, или невольно, в его творчестве не активируется та важнейшая часть творческой энергии, которая возводит любое, даже незначительное событие («Когда б вы знали, из какого сора . . .»), в степень переживания, ощущение-идеи, и окончательно сконцентрировав, — в степень символа; не вырабатывается эмоциональное семя, необходимое при зачатии самобытного искусства.

О возникновении этого чуда из чудес — символа — следует сделать короткое отступление. Необходимая для всякого общения и восприятия разнообразнейшая символизация насквозь пронизывает наш быт, не говоря уже об искусстве, включая искусство эпигонов. Разница между символами искусства и, например, науки особенно ярко сказывается в функциях условности: значение символов научных или бытовых, скажем, уличного движения — вполне подчинены условности установленной пользующимися ими; меняя условности, можно менять и значения таких символов. Произведение же искусства, являя всевозможными путями образ субъективных актов художника, стоит перед нами как неизменяемая метафора, понимание которой не нуждается в переводе или в «сравнении идеи». Поэтому С. Лангер предлагает называть произведение искусства «метафорическим символом».³⁸ «Условности искусства определяют средства, которыми создается символ (в данном жанре, стиле и т.д.), но не его семантическую функцию».³⁹ Значение художественного символа всегда уникально, ибо независимо от описываемого обстоятельства, он возникает благодаря неповторимому составу и интенсивности чувства. Заимствовать его, переносить в другой контекст, нельзя без нарушения его семантической функции.⁴⁰ Ввиду беспредельной

разнообразности символов и их функций, и особенно, ввиду их способности поражать чувства (быть может и не аналогичные) у воспринимающих, возможны подчас, и успешные фальсификации, или мистификации «метафорических символов». Я добавил здесь прилагательное для того, чтобы нагляднее отличать этот общий продукт эмоциональной концентрации, которому соответствует произведение в целом, и который, в то же время является зачаточным ядром будущей вещи — от попутно возникающих художественных деталей, тоже символов, но роли которых подчинены раскрыванию или развертыванию главного свойства, которое автор поставил себе задачей выразить.

Возникновение «метафорических символов» в уме художника, при всей разнообразности, может быть представлено в обобщенном виде. Современные опыты в области психологии восприятий, исходящие из Gestalt Theory⁴¹ могут послужить моделью для аналогии между сложным ощущением и восприятием, например, зрительным: Р. Арнгейм находит что «восприятие заключается в формировании воспринимательных понятий (perceptual concepts)⁴²». Эти концепты составляют в уме общие черты (кстати, объективные),⁴³ характеризующие суть воспринимаемого предмета. Со временем, в эти концепты вмещаются частные подразделения.⁴⁴ Аналогично, можно рассматривать и процесс сложного переживания, как стратифицированное движение разнородных восприятий. То, что происходит с переживающим, усваивается им благодаря преобладанию доминирующих ощущений. Когда ощущение выкристаллизовывается в определенный концепт, воображение составляет этому «безымянному» явлению мимический эквивалент. Будь это гримаса, звук, образ или жест, или длинная фраза, подражающий отклик сложившемуся ощущению — это и есть его символ, как мы назвали, метафорический. Этот символ передаст то свойство данной реальности, которое было обнаружено самым сложным из имеющихся аппаратов — чувствительностью художника⁴⁵. Подлинное произведение искусства не знает другой задачи, как вполне развить этот символ-метафору. В этом же смысле, отождествляющий подлинное искусство с символистическим, В. Иванов сказал то-же, что находят современные исследователи психологии творчества: «Если метафора заключается не в одном определенном предложении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим».⁴⁶ Можно оспаривать метафизические крайности «теургической» теории Иванова, но его убеждение, что именно целое произведение символизирует духовное переживание, и таким образом направляет нас к более

важной реальности, *realiora* совпадает со мнением С. Лангер, принадлежащей к совершенно другой философской традиции: «Единственная удовлетворительная символическая проекция наших прозрений в чувство (включая чувство рациональной мысли, которое дискурсивная запись и рациональный порядок вынуждены опустить), это художественное выражение». ⁴⁷ Так, выражая синтез «стратифицированного движения восприятий», при очевидной психологической многосложности художественного произведения, мало воспетая роль композиции как раз и заключается в чередовании элементов интенсифицирующих и разрешающих эстетическое напряжение в порядке, подобном динамике выражаемого чувства. Причем, ядро произведения (будь то «напевшаяся первая строка», «идея-фикс», «лирическая тема», «ключевой образ», «конструирующий прием» или основной метафорический символ), предоставляется «назвать» основное свойство или род движения данного чувства, в то время как всем другим элементам произведения предназначено характеризовать свойство этого чувства с нужных углов зрения, и передать его диалектику. ⁴⁸ Таким образом, мы получаем в удачно сплоченном художественном объекте реальность движущегося переживания.

Отличая вышеописанную динамику от иллюзии подвижности создаваемой пестротой впечатлений при «чтении» произведения сомнительного искусства, можно отличить не только самобытные произведения от эпигонских, но вообще, «настоящие» вещи от бряцающего кимвала вещей-каталогов событий, идей, или технических изобретений, так часто встречающихся у авторов, чрезмерно ориентирующихся на злободневность, тенденциозность или формализм. Достаточно вспомнить Пушкина, Мицкевича и Хлебникова, чтобы увидеть, что опасность заключается не в самих этих областях, могущих, как любой предмет, служить источником вдохновения, а в недомыслии, что искусство передает, по мере сил, само событие, идею или ремесленный трюк, минуя горнило авторской на них реакции. Невольно, и в такие произведения проникают эмоции художника, его напряженность; но попадая в произведение случайно, они диалектически бессвязны. Вместо усиления и разряжения напряжений, получаются, в таких вещах, пробелы и несообразности «вольтажа». Этот недостаток обнаруживается и у эпигонов. Разновидности следствия случайно совпадающей эмоциональности характеризуются их причинами; можно различить три рода эпигонов: а.) — перенимающих свойства одного мастера или традиции, б.) — эклектиков, и в.) — увлекающихся новейшей модой. У первых — наибольшие шансы сохранить вышеназванное единство. У

вторых — вынужденная возможность индивидуального выбора композиционных решений. У третьих — наибольшая возможность случайной оригинальности. Все три разновидности эпигонов не владеют проникающей в их труды эмоциональной субстанцией, вернее — развитие ее выражения дробится на изолированные, взаимно не оплодотворяющие перенятые ассоциации-ощущения, которые сами по себе, в отдельности, также не являют морфологического произростания в произведении. Вероятность формальных совпадений, благодаря которым иллюзия какого-нибудь чувства может получить развитие, конечно не исключается, но вместе с такой вероятностью увеличивается и та вероятность, что прогрессия такого чувства не зависит от воления автора, и возможность непрерывности эмоционального пульса в таких вещах почти исчезает.

Какой бы задачей композиция не руководилась — постепенным выявлением ощущения, диалектикой уже вначале определенного чувства, гармоническим или дисгармоническим сопоставлением нескольких одновременно протекающих чувств,⁴⁹ подбирая темы, образы, созвучия и все прочие приемы данного искусства — динамика композиции определяет жизненность и самостоятельность произведения, независимо от его живописности и музыкальности. Основной порок эпигонства — утрата эмоциональной динамики, т.е. фактор, который в стратегии композиции объединяет первичные и вторичные побуждения и который нередко скрывается за маскирующим его фактом объективности произведения, как самодавлеющего существа. Из этого факта следует, что эффект произведения, его смысл или внушительность может быть больше, чем сам автор предполагал; что законы художественного развития создают приращения всевозможных новых побуждений так что, наконец «стихотворение может являть весьма различные значения для разных читателей, и все эти значения могут отличаться от того, что казалось автору».⁵⁰ Но тут как раз следует подчеркнуть, что такое приращение или размножение значимости возможно именно благодаря эмоциональной заряженности; логический аргумент или формальная аранжировка являют всегда тот же самый интеллектуальный результат. Сила чувства отражается в динамике композиции. Индивидуальные реакции воспринимателей произведения искусства не могут быть предсказаны автором, но весь потенциал внушительности произведения, и увеличения этой внушительности заложен в его динамике. И как раз, при объективной обособленности произведения, не «важность описуемого события», и не эстетическая складность допускают и создают условия

возносящие памятники искусства выше «Александрийского столпа», а пробужденные в них чувства. Поэтому, вряд ли приходится кому-либо наблюдать приращение значимости в трудах эпигонов.

Производя подробные метрические сличения «Памятников» Пушкина и Брюсова, Г. Шенгели «кончал следующими словами долженствовавшими еще раз провозгласить обособленность в русской поэзии и неповторимость по своему высокому мастерству и поэтическому совершенству «Памятника» Пушкина и 'вторичный', подражательный и рассудочный характер «Памятника» такого мастера как Брюсов: «И чем более стихотворение является созданным в результате подлинного воодушевления, тем оно более стройно и логично, ибо внутренние законы психической жизни не знают погрешностей. Рассудок же неминуемо вносит дисгармонию в строй стихотворения, ибо чужд «духу музыки», рождающему напевные строки». Так, при внимательном разборе формы произведения, обнаруживается стратегия автора, служащая двойной задаче: скомпоновать вещь, и быть проводником движущихся ощущений. Стратегия эпигонов не выполняет второй функции. В невыполнении первой функции обычно виновата «любительщина», часто избыточная силой и искренностью чувства. Не имеем ли мы дело с синтезом, часто упускаемом в нынешней критике, а именно фактом, что самобытные произведения мастеров всегда являют композицию, способную проектировать энтузиазм и непосредственность свойственные именно любителям, не утрачивая этого свойства при использовании даже наисложнейших приемов.

ПРИМЕЧАНИЯ: (продолжение)

- 28 Spender, Stephen; «Organic, Orchidaceous, Intellectualized» in *The Struggle of the Modern*, (U. of Cal. Press, Berkeley and L. A., 1965) p. 54, esp.
- 29 Eliot, T. S. *Selected Essays, 1917-1932* (New York, 1932), pp. 8, 10, 11. Benn Gottfried: «Chopin» *Statische Gedichte* (Frankfurt, 1955), Mirsky, D. S.: *A History of Russian Literature*, (Vintage Libr., N. Y., co 1958), pp. 144-145.
См. также: T. S. Eliot: «*The Sacred Wood*, Introduction to», (N.Y. 1928) p. X.
- 30 Langer, S. Op. cit., p. 40.
- 31 Шенгелен, там же.
- 32 Spender, Op. cit. p. 55.

- 33 Погодин, А. Л. **Язык как творчество, том IV Вопросы теории и психологии творчества** (Харьков, 1913), стр. 29.
- 34 Иванов, Вячеслав «Манера, лицо и стиль», **Труды и дни** №№ 4-5, 1913, стр. 2-3.
- 35 Там же, стр. 2.
- 36 Волошин, Макс.: «Архаизм в русской живописи», **Аполлон** № 1, 1909, стр. 43.
- 37 Мандельштам, «Утро акмеизма», стр. 366-367: «принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно...»
- 38 Langer, *Mind*: ... p. 104.
- 39 *Ibid.*, p. 105.
- 40 Arnheim, *Op. cit.*, p. viii.
- 41 See Ellis, Willis D. (ed.) **A Source Book of Gestalt Psychology** (New York, 1939), esp. pp. 109-122 and 210-216.
- 42 Arnheim, p. 159.
- 43 Там же: «This objective element in experience justifies attempts to distinguish between adequate and inadequate conceptions of reality». p. viii.
- 44 Gibson, James J. **The Perception of the Visual World** (Boston, 1950), p. 129:
 «The progress of learning is from indefinite to definite, not from sensation to perception. We do not learn to have percepts but to differentiate them». Quoted in Gombrich, p. 28. Gombrich writes: «This response (to environment, D.M.), it is becoming clear, will be vague and general at first and gradually will become more articulate and differentiated». *Ibid.*
- 45 Ярким примером формирования самобытного отклика художника на сложившееся в нем ощущение при восприятии чужого произведения, может служить окончание раннего стихотворения Осипа Мандельштама — «Notre Dame»:
 «Но чем внимательней, твердяня Notre Dame
 Я изучал твои чудовищные ребра —
 Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
 И я, когда-нибудь, прекрасное создам... (1913)
- Концепт «тяжести недоброй», возникший из множества субъективнейших ассоциаций, плотно утверждается в сознании поэта как субстанция, из которой, еще неизвестно когда, но безусловно и непременно будет произрастать искусство. Ощущение это настолько сильно, что как концепт, оно же служит основой для целого манифеста новой поэтической школы (см. «Утро акмеизма») или спустя семь лет, обрастая рядом дополняющих образов и сопрягаясь с сетью образов «нежности», станет символом или приметой осознания любви. (См. «Сестры, тяжесть и нежность», 1920).
- 46 Иванов, В. «О секте и догмате», **Труды и дни**, № 1, 1912, стр. 9.
 Сравни С. Лангер:
 «It is, however, not a simple metaphor, but a highly elaborated one, even though it may seem the simplest of compositions; for its elements are articulated to various degrees, their sense is one thing in one of their internal relations and something else in another». *Mind*..., p. 105.
- 47 Langer, *Mind*..., pp. 103-104.
- 48 Экономность искусства строго ограничивает жанровые размеры в прямом соответствии со сложностью выявляемого ощущения-чувства. Так, для «Войны и мира» Толстому понадобился опыт всех его предыдущих рассказов, тем, ситуаций, образов и углов зрения, чтобы

обозначить подвижное и многоярусное мироощущение с необходимого числа сторон, в то время как на лету уловленные ощущения подчас вполне выявляются в одной, или нескольких лирических строках. Ясность — идеал всех стилей. Несовсем ясные чувства нуждаются в большем количестве формальных штрихов, которые упорядочиваются в соответствии с ощущением: нагромождаясь в сложные узлы, или растягиваясь в прозрачные долги.

- 49 См. Иванов: «О лирической теме», **Труды и дни**, № 6, 1912, стр. 14-15.
50 T. S. Eliot: «The Music of Poetry», **On Poets and Poetry** (N. Y., 1957), p. 23.
51 Цитировано из Алексеев, М. П. **Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг»**, (Ленинград, 1967), стр. 266.