

Н. И. Астрахан

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ: ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТ

Литературное произведение рассматривается как художественная модель действительности. Для этой модели характерно не только воспроизведение «оригинала», но и соотнесение его с надлежащим, расширяющее границы реальности, открывающее перспективы ее развития. Концепция художественного моделирования представлена в плане ее генетической взаимосвязи с индуктивной теорией мимесиса (Аристотель) и дедуктивной теорией истинности искусства (Г. В. Ф. Гегель).

Ключевые слова: *литературное произведение, художественная модель, мимесис, субстанциальность, целостность.*

Моделирование может быть рассмотрено как не только общенаучный, но и общекультурный метод [1], применение которого имеет место во всех сферах культурной деятельности человека. Моделирование в искусстве ведет к созданию художественных моделей действительности, которые характеризуются онтологической значимостью и субстанциальностью, являются необходимыми в процессе культурного развития человечества. Методу моделирования уделяется значительное внимание в работах Г. П. Щедровицкого по общей методологии [2] и Ю. А. Гастева по методологии науки [3]. Об искусстве как вторичной моделирующей системе и произведении искусства как художественной модели действительности писал Ю. М. Лотман [4, 5].

В самом широком понимании модель – это «образ (в том числе условный или умозрительный – изображение, описание, схема, чертеж, график, план, карта и т. д.) или прообраз (образец) того или иного объекта или системы объектов („оригинала“ данной модели), использующийся в определенных условиях в качестве их „заместителя“ или „представителя“» [6, с. 399]. В соответствии с этим определением модели можно разделить на две группы: первые воплощают идею «имитации» того, что существует, определенной «натурь», первичной по отношению к модели; вторые, напротив, выступают в роли первичного идеального первообраза относительно объектов, которые станут их реальным воплощением. Если научные модели в соответствии с целью их создания принадлежат к первой или второй группе, произведение искусства парадоксальным образом соединяет признаки обеих групп.

Понятие «модель» в силу своей универсальности может быть соотнесено с укорененным в античном эстетическом мышлении понятием «*technē*», три основных значения которого в греческом языке указывали на ремесло, науку и искусство. Размышляя о возможности перевода на европейские языки понятия «*technē*», А. Ф. Лосев от вариантов «целенаправленная деятельность», «осмысленная дея-

тельность», «идейно осмысленная деятельность» приходит к такому переводу: «Деятельность в соответствии с осуществлением той или иной модели, то есть модельно-порождающая деятельность» [7, с. 399–400]. Опираясь на понятие «*technē*», Аристотель в «*Этике Никомачевой*» сравнивает ремесло, науку и искусство, определяя сущностные отличия «модельно-порождающей деятельности» в каждой из этих взаимосвязанных сфер. Если ремесло сразу отделяется от науки и искусства как прагматически сориентированная деятельность по привычке, которую могут осуществлять и рабы (то есть деятельность по уже существующим моделям), две другие сферы требуют свободной творческой деятельности, что предполагает понимание причин сущего, а незнания о фактическом положении вещей (то есть создания тех или иных научных моделей) и дает ощущение блаженного наслаждения от созерцания сути (в процессе создания художественных моделей). Главное отличие науки от искусства состоит в том, что «наука относится к сущему, искусство же – к становлению» [7, с. 409]. То есть наука занимается реальными вещами, строя по отношению к ним систему доказательств, которые могут иметь характер отрицания или утверждения, а искусство занимается «возможностью», «возможным, „динамическим“ бытием», имеет отношение к сфере „полудействительности и полунеобходимости“ [7, с. 409–410].

Только в контексте общей онтологии Аристотеля может быть понята его эстетика. Это касается и категории «мимесис», которую традиционно переводят как «подражание», воспринимают как определяющую отношение искусства к действительности. Опираясь на «*Поэтику*» и имея в виду всю совокупность эстетических и онтологических идей Аристотеля, А. Ф. Лосев сводит в одну формулу все семантические составляющие понятия «подражание»: «Подражание есть: 1) человеческое творчество; 2) к которому человек склонен по своей природе; 3) которым он специфически отличается от прочих живых существ; 4) в силу которого он приобретает свои первые познания; 5) творчест-

во, доставляющее ему удовольствие; 6) от мыслительно-комбинирующего; 7) обобщающего; 8) созерцания; 9) воспроизведенного предмета; 10) с точки зрения того или другого; 11) нейтрально-бытийного; 12) прообраза» [7, с. 459]. В формуле А. Ф. Лосева акцентируется преобразующее воспроизведение художественного предмета, который в художественном произведении обязательно соотносится с определенным прообразом, принадлежащим к той «нейтрально-бытийственной» сфере, автономность которой не требует ни утверждения, ни отрицания. В таком понимании подражание обращено и к реальному, фактическому миру и к автономной действительности искусства, в которой раскрываются динамические тенденции реальности, ее вероятностно-необходимый потенциал.

По мысли А. Ф. Лосева, окончательное толкование аристотелевской категории «мимесис» остается недоступным вследствие наличия многовековых семантических наслоений. Так, уже в эпоху эллинизма у Цицерона появляется различие «между реальной моделью художника и идеей прекрасного предмета в его сознании» [7, с. 469]. С одной стороны, это различие генетически восходит к концепции Аристотеля, видевшего прообраз, с которым соотносится художественный образ, в нейтрально-бытийной сфере возможного по вероятности или необходимости. С другой – перебрасывает мост в будущее, когда все большее значение в процессе художественного творчества станет приобретать фантазия, в классический период плохо согласовывающаяся с наличными условиями восприятия произведения искусства, которые требовали правдоподобия.

В таком контексте становится возможным соотношение античного понятия «мимесис» с понятием «моделирование». В системе философских представлений Аристотеля художественное произведение может быть охарактеризовано как своеобразная модель универсума, с художественным произведением и соотносимого в аспекте упорядоченной гармоничности, целенаправленности без цели (самодостаточности), оформленной «эйдосами» материальности, значимости творческой (человеческой и божественной, космически-разумной) субъективности. «...объективное бытие для Аристотеля на первом плане, а субъективные формы подражания – безусловно на втором плане и являются лишь определенного рода приближением к охвату абсолютной действительности в целом» [7, с. 462]. В этом можно увидеть проявление определенной пассивности античного субъекта, соответствующей начальной стадии развития философии личности в европейской культуре. Концепция подражания уже содержит принципиально важную для сегодняшних представлений о моделировании идею

аналогии, философская основа которой есть понятие о всеединстве бытия.

Полемизируя с Аристотелем, Г. В. Ф. Гегель утверждает, что, пытаясь подражать природе, искусство напоминает червяка, соревнующегося со слонем [8, с. 49]. Сравнение червяка со слонем является не только эмоциональным и образным утверждением предпочтительности изоморфной модели перед гомоморфной (если согласиться с возможностью такого анахроничного комментария). Для Г. В. Ф. Гегеля сущность искусства не сводится к воссозданию через подражание очевидного в действительности. По точному определению М. Лифшица, основой философии искусства Гегеля является понятие истины, утверждение, что «красота есть истина, истина в форме созерцания, в образах наших чувств, в формах самой жизни» [9, с. 100]. Истина в искусстве не должна восприниматься как подчиненная истине в науке, в частности, той позитивистской модели научности, которая соответствует критериям объективности естественных наук, «она предполагает другое, более широкое понимание истины, включающее в себя истинность научного знания в качестве одного из ее моментов» [9, с. 102].

Гегелевское понимание истинности основывается на представлении о соответствии (*Uebereinstimmung*) явления собственному понятию, глубинной согласованности его с самим собой, со своим надлежащим измерением. Если такое соответствие, такая согласованность реальности со своим понятием отсутствуют полностью, то существование оказывается невозможным: явление распадается, прекращает существовать. В отличие от И. Канта, который считал истинность или неистинность прежде всего фактами человеческого сознания, следствием корректных или некорректных суждений, Г. В. Ф. Гегель связывает истину с реальностью. Утверждая, что «прекрасное в искусстве есть чувственное осознание истины, Гегель имеет в виду не простую правильность сознания художника, изображающего свой предмет с той или иной степенью формального мастерства, а живое чувство реальности, дающее нам радостное удовлетворение по поводу того, что в этой реальности присутствует истина как самооправдание, норма, переход из реального в идеальное» [9, с. 105].

Особенный пафос рассуждений М. Лифшица о современном значении эстетики Гегеля обусловлен остро осознаваемой автором необходимостью констатации того факта, что искусство XX века, в частности авангардное и модернистское, утратило способность видеть истинное в реальности, увлеклось воссозданием неистинного, ведущего к катастрофическим последствиям вплоть до небытия.

Современное искусство, объявив все истины относительными, сосредоточившись на отрицании и распаде, перестало быть радостным, следовательно, стало терять качество искусства как такового. «Жизнь серьезна, а искусство радостно», – утверждал Ф. Шиллер, и эта его мысль была подхвачена Г. В. Ф. Гегелем [8, с. 166], поскольку совпадала с его собственным представлением об искусстве, видением искусства как художественно прекрасного, идеала, в котором соответствие чувственной формы воплощенной в ней идее предполагает отказ от всего случайного, ошибочного, лишённого признаков субстанциальности. Возможно, утрата современным искусством атрибутивных для него, по мысли Гегеля, характеристик на глубинном уровне соответствует изменениям, которые происходят в самой реальности, которая на наших глазах и не без нашего участия все больше теряет потенциал «классического развития» [9, с. 105]. Назначение искусства в классическом, гегелевском понимании этого слова, которое актуализирует М. Лифшиц, состоит в раскрытии этого потенциала путем художественного созерцания и выражения истинного в художественном произведении с учетом того, что «только истинный смысл нуждается в прекрасных формах искусства, а отклонение от истины губит его» [9, с. 106]. В этом отношении художественная практика «неклассического» искусства XX в. акцентирует проблему ответственности художника и искусства за то, что происходит, не только в эстетической реальности, но и в действительности, так как другого будущего, кроме намеченного искусством, у человечества нет [10].

Проблема ответственности художника – это по существу проблема соответствия. Если истина, как считает Г. В. Ф. Гегель, является атрибутом бытия, отклонение от нее в процессе творчества – не просто ошибка воли и сознания, а свидетельство упадка творческой силы художника, «вольного или невольного выражения ложности самого объективного смысла искусства, его несоответствия своему понятию, низости его, которая состоит в том, что предмет предстает перед художником со стороны своей мелкой единичности, лишённой глубокой связи существующего и потому граничащей с полным распадом, небытием» [9, с. 107]. Истинности бытия должны соответствовать истинность искусства, истинность художественного произведения, которая может быть обеспечена только субстанциальным отношением художника к действительности. Именно эта «субстанциальность» как чувство причастности к всеобщей связи истинного бытия дает художнику необходимую мощь и силу.

Противоречие между субъективным и объективным в процессе художественного творчества

имеет, по Г. В. Ф. Гегелю, диалектический характер. К сожалению, современные концепции художественного творчества далеко ушли от гегелевской эстетики. Проблема качества художественного произведения, то есть его истинности, в которой взаимно отражаются, сходятся истинность бытия (его соответствие собственному понятию, собственному надлежащему) и истинность личности художника (который именно в процессе художественного творчества приближается к своему истинному Я благодаря обеспеченному творческим усилием открытию субстанциальной связи со всем существующим), сегодня вообще не воспринимается как проблема.

Тенденция к нивелированию художественного творчества проявляется в развитии массовой культуры, которая позиционирует себя как равноправная часть общекультурного процесса, обращенная к широкой аудитории [11]. Но произведения массовой культуры по существу являются псевдопроизведениями, поскольку возникают не вследствие творчества – создания нового, ранее не существовавшего, а в результате повторения уже известного, одобренного, знакомого реципиенту. Массовая культура не требует больших усилий ни от автора, ни от реципиента, не подталкивает их к личностному развитию, росту, которые для любой личности оказываются сложными, болезненными процессами, не приближает субъекта к его должному, истинному Я. Познание истины и выражение ее в адекватной художественной форме, создание художественной формы, несущей в себе новое понимание постоянно изменяющейся, всякий раз новой действительности, не входят в цели массовой культуры, мотивированной прагматически. Массовая культура, таким образом, направлена на нивелирование не только художественного творчества и художественного произведения, превращающегося в фальсификацию, симулякр, но и личности, отклоняющейся от своего надлежащего, что в масштабах всего человечества приводит к масштабным же последствиям.

Создание литературного произведения – событие, приближающее автора как биографическую личность к полноте личностного воплощения, невозможной вне этого создания. Автор не может быть отождествлен с биографической личностью, биографическая и эстетическая событийность только частично пересекаются, но именно в пространстве этого пересечения раскрывает себя сущность литературного творчества. То есть литературное произведение отражает не только всю полноту действительного бытия как его своеобразная модель на уровне события, о котором повествуется, но и моделирует полноту личностного бытия на уровне события повествования. В процессе со-

здания литературного произведения художник, преодолевая, по Г. В. Ф. Гегелю, противоречие между объективностью и субъективностью, ощущает свою связь со всем и всеми как гармонию общего бытия, воплощая эту заново обретенную благодаря индивидуальному творческому усилию гармоничность в феномен стиля, который обеспечивает целостность литературного произведения [12].

Особая значимость искусства проявляет себя в том, что подделка в нем практически невозможна: падение в область «риторики» лишает произведение бытия, не позволяет ему состояться. В этом смысле искусство оказывается образцом и ориентиром для других сфер деятельности, в которых момент фальсификации не так очевиден. Особая жизнеспособность искусства, бытийный потенциал художественных произведений, их открытость к жизни связаны с органичностью искусства, его глубинным соответствием природе (в широком понимании слова). Загадка этого соответствия, оставаясь неразгаданной, требует обязательной привязки эстетических концепций к онтологическим.

В контексте этих проблем взгляд на художественное произведение как своеобразную модель действительности может оказаться не только продуктивным, но и необходимым. Художественное произведение объективно может быть истолковано как художественная модель всеобщего, совокупного бытия, которая воссоздает его сущностные, наиболее значимые аспекты: сложное взаимодействие материального и духовного, созерцательно данного и сущностно-неявного, взаимосвязь всех элементов в целостном единстве, временные и пространственные характеристики, способность к становлению и развитию, индивидуальность и единичность, вбирающие в себе всеобщность и множественность, субъективность и объективность в их диалектической взаимосвязи. Очевидно, что в художественном произведении бытие представлено с точки зрения человека с учетом факта человеческого присутствия, участия во всеобщем бытии. Собственно, художественное творчество и призвано дать всестороннюю оценку этому присутствию, стать объективированным (понятие В. Дильтея) свидетельством о феномене человека. Если понятие «художественное произведение» акцентирует прежде всего процесс творчества, родственность которого с творчеством в мире природы всегда была предметом внимания субъектов

эстетической мысли, понятие «художественная модель» обращено к познавательным возможностям искусства, проблеме характера осуществляемых в процессе художественного творчества аналогий и их правомерности.

Художественная модель, в отличие от научной, направлена не на конкретный объект, не на фрагмент действительности, а на действительность в ее совокупности, целостности, полноте. «Понятно, что произведение совсем не рассказывает о полноте бытия, – отмечает М. М. Гиршман, – а воссоздает ее в своем внутреннем ладе, проясняя смысловые устои бытийной целостности: первоначальное единство, развивающуюся отдельность, глубинную нераздельность и неслиянность всех явлений, сторон и сфер бытия: мира, общества и личности, вселенной и человечества, народа и природы, я и другого» [12, с. 465].

Художественная модель не может быть изоморфной (такого рода «клонирование» не имеет с искусством, не терпящим тавтологии, ничего общего), это гомоморфная модель-знак, а характер трансформации (пересоздания) действительности как объекта исследования в процессе художественного моделирования раскрывает сущность эстетического. Могут быть выделены разнообразные аспекты этого пересоздания: художник осуществляет отбор и ограничение, опуская определенные подробности, которыми богата жизнь, а на другие обращая особое внимание, поскольку эстетическое видение и слушание «качественно расширено: оно замечает незамеченное, то, что обычно ускользает от чувств» [13, с. 79]; художник за внешним и случайным видит скрытое сущностное, умея заставить его проявиться сквозь конкретно-наглядное изображаемое; художник избегает готовых, мертвых формул и выводов и в то же время способен сделать изображаемое живым и красноречивым, насыщенным этически ценностным смыслом. Выделенные в разных эстетических концепциях аспекты художественного моделирования оставляют тайну искусства нераскрытой, намекая на возможность выделения других аспектов. Это ощущение постоянно актуальной тайны свидетельствует, что само искусство очерчивает зону актуального развития человека, то будущее, в том числе и художественное, к которому может привести реализация заложенных в настоящем возможностей.

Список литературы

1. Порозов Р. Ю. Моделирование как культурологическая проблема // Вестн. Томского гос. ун-та. 2014. № 387. С. 105–113.
2. Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М.: Школа культурной политики, 1995. 800 с.
3. Гастев Ю. А. Гомоморфизмы и модели. Логико-алгебраические аспекты моделирования. М.: Наука, 1975. 152 с.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 2000. С. 14–287.
5. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 2000. С. 387–399.
6. Гастев Ю. А. Модель // Большая советская энциклопедия: В 30 т. Т. 16. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 399–400.
7. Лосев А. Ф. Учение Аристотеля об искусстве // История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Харьков: Фолио; М.: Изд-во АСТ, 2000. С. 399–658.
8. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 312 с.
9. Лифшиц М. Эстетика Гегеля и современность // Вопросы философии. 2001. № 11. С. 98–122.
10. Бродский И. Нобелевская лекция. 1987 // Стихотворения. Таллинн: Александра, 1991. С. 5–18.
11. Андрусів С. Цитування в інтертекстуальній грі літератури з масовою культурою // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2009. № 12. С. 3–7.
12. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Языки славянских культур, 2007. 560 с.
13. Гартман Н. Эстетика / пер. с нем. Т. С. Батищевой, А. В. Дерюгиной, Е. В. Касьяновой, М. К. Мамардашвили. К.: Ника-центр, 2004. 640 с.

Астрахан Н. И., кандидат филологических наук, доцент.

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко.

Ул. Большая Бердичевская, 40, Житомир, Украина, 10008.

E-mail: astrakhann@rambler.ru

Материал поступил в редакцию 16.08.2014.

N. I. Astrahan

ART MODELING: ASPECTS OF THE THEORY OF LITERATURE

The literary work is considered as artistic model of reality in the article. This model can be characterized by the reproduction of the “original” and its correlation with the proper extending the boundaries of reality, opening prospects of its development. The concept of art modeling is presented in terms of their genetic relationship with inductive theory of mimesis (Aristotle) and deductive theory of the truth of art (G. V. F. Hegel). This concept allows us to characterize the modeling in the art in comparison with the modeling in science and practice, and to define the boundaries of aesthetic, leading to the destruction of works of art as integrity, reflecting the integrity of the world and man. Look at literary work as the homomorphic model of the sign, which reflects the essence of the aesthetic attitude to reality, creates prerequisites for the study of the specificity of the theoretical literature modeling literary works as combines the features of artistic and scientific modeling.

Key words: *literary work, artistic model, mimesis, substantiality, integrity.*

References

1. Porozov R. Yu. Modeling as a cultural problem. *Vestnik of Tomsk State University*, 2014, no. 387, pp. 105–113 (in Russian).
2. Shchedrovitskiy G. P. *Selected works*. Moscow, Shkola Kulturnoy Politiki Publ., 1995. 800 p. (in Russian).
3. Gastev Yu. A. *Homomorphisms and models. Logic-algebraic aspects of modeling*. Moscow, Nauka Publ., 1975. 152 p. (in Russian).
4. Lotman Yu. M. *The Structure of the artistic text. About the art*. St. Petersburg, Iskusstvo–SPB Publ., 2000. Pp. 14–287 (in Russian).
5. Lotman Yu. M. Abstracts to the problem of “Art in a series of modeling systems”. *About the art*. St. Petersburg, Iskusstvo–SPB Publ., 2000. Pp. 387–399 (in Russian).
6. Gastev Yu. A. Model. *The Great Soviet encyclopedia*: 30 vol. Vol 16. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1974. Pp. 399–400 (in Russian).
7. Losev A. F. *Aristotle's Doctrine about the art. The History of classical aesthetics. Aristotle and late classic*. Kharkov, Folio Publ.; Moscow, Izdatelstvo AST Publ., 2000. Pp. 399–658 (in Russian).
8. Hegel G. V. F. *Aesthetics*: 4 vol. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 312 p. (in Russian).
9. Lifshits M. Hegel's aesthetics and the present. *Questions of philosophy*, 2001, no. 11, pp. 98–122 (in Russian).
10. Brodskiy I. *Nobel lecture*. 1987. Poems. Tallinn, Aleksandra Publ., 1991. Pp. 5–18 (in Russian).
11. Andrusiv S. Citation in intertextual game literature with mass culture. *Scientific Herald of Volyn national University named after Lesya Ukrainka. Philological Sciences. Literary criticism*, 2009, no. 12, pp. 3–7. (in Ukrainian).
12. Girshman M. M. *The Literary work: Theory of artistic integrity*. Moscow, Yazyki slavyanskih kultur Publ., 2007. 560 p. (in Russian).

13. Gartmann N. *Aesthetics*; [per. s nem. T. S. Batischevoy, A. V. Deryuginoy, E. V. Kasyanovoy, M. K. Mamardashvilij]. Kiev, Nika-tsentr Publ., 2004. 640 p. (in Russian).

Zhytomyr State University named after Ivan Franko.

Ul. Bolshaya Berdichevskaya, 40, Zhytomyr, Ukraine, 10008.

E-mail: astrakhann@rambler.ru