

Актуальность мимесиса

В статье рассматривается традиционная для эстетики категория подражания с точки зрения ее типологической эволюции. Согласно развиваемой концепции помимо классического аристотелевского типа мимесиса, ориентированного на познание и воспроизведение бытия, существует т. н. феноменологический, который характеризуется закреплением в художественном произведении рецептивных кодов, при раскрытии которых моделируется сам акт восприятия мира. Такой тип мимесиса ориентирует сознание не на традиционное узнавание мира героев, ситуаций, чувств, а открыто транслирует опыт другого-в-мире и пытается вовлечь в него реципиента в статусе активного субъекта, а не наблюдателя. В искусстве, прежде всего с конца XIX в. разрабатываются приемы суггестивного воздействия, которые направлены на актуализацию и эмоционально-волевою интенсификацию присутствия реципиента в художественных мирах.

Ключевые слова: мимесис; феноменология; бытие-в-мире; суггестия

Anna Shipitsyna

Relevance of the Mimesis

The article examines the category of imitation, traditional for aesthetics from the point of view of its typological evolution. According to the developed concept, in addition to the classical Aristotelian type of mimesis, focused on cognition and reproduction of being, there is a so-called a phenomenological one, which is characterized by the consolidation of receptive codes in a work of art, with the disclosure of which the very act of perceiving the world is modeled. This type of mimesis orients consciousness not to the traditional recognition of the *world* of heroes, situations, feelings, but openly transmit the experience of the *other-in-the-world* and tries to involve the recipient in it

in the status of an active subject, not an observer. In art, first of all, since the end of the 19th century, methods of suggestive influence have been developed, which are aimed at actualizing and emotional and volitional intensification of the recipient's presence in the artistic worlds.

Keywords: mimesis; phenomenology; being-in-the-world; suggestion

История развития эстетической категории мимесиса достаточно обширна, восстановлена во многих научных публикациях и не нуждается в повторном изложении. Следует лишь отметить, что традиционно подражание интерпретируется как воспроизведение действительности средствами художественного творчества. Хотя уже в Античности сфера применения мимесиса не ограничивалась передачей некоего внешнего сходства и подобия в произведении искусства: на мимесисе строится познание и воспитание, а само подражание стремится к воспроизведению не самой эмпирической действительности, а того, что находится «за ней» в области вечности: «Аристотель говорит о подражании действию, однако ни одно действие в эмпирическом порядке вещей само по себе не является законченным, целым, с ясно обозримым началом, серединой и концом. Стало быть, понимать аристотелевское подражание как копирование невозможно» [1, с. 14]. Античная мифология закрепляет архетипические ситуации бытия человека в мире, вечные законы природы и именно мифу подражает античная трагедия как «действию важному и законченному» (Аристотель).

Актуальность мимесиса как познания средствами художественного творчества осознается в эпоху Просвещения Г. Э. Лессингом, Ш. Батё: «Знания, извлеченные гением из недр природы, становятся зародышами [его] художественных творений» [6, с. 381]. Между тем, уже известный просветитель Д. Дидро обнаруживает в некоторых произведениях искусства новый тип миметического изображения, интенсифицирующий эстетическое переживание. Для прояснения своей позиции относительно искусства подражания Дидро ввел понятие иероглифа, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть чувственную образность миметического знака, а с другой – скрытую природу этой чувственности, которая

обнаруживает себя в области человеческого мышления. Наиболее яркие примеры даны Дидро из области поэтического языка:

Et des fleuves français les eaux ensanglantées
Ne portaient que des morts aux mers épouvantées
Окровавленные воды французских рек
Несли лишь мертвецов в объятые ужасом моря

(Вольтер. Генриада, II, 356–357)

Этимологическое родство *portaient* ('несли') с *port* ('гавань') создает иероглиф: страшную картину кровавых тел, которые несут реки вниз по течению, но их количество так велико, что образуются заторы – «плотина из тел». «Многие ли при втором слоге того же слова видят, как масса воды и трупов оседает» [4, с. 65]. Ответим Дидро прямо: «Нет, не многие!» – такой иероглиф обнаруживается внимательным реципиентом, который способен вскрыть образ, буквально «вскочырнув» его острием своего художественного видения.

Иероглиф может сформироваться не только на этимологической основе, но и на базе более традиционных для поэзии средств: звуковых повторов, ассонанса и аллитерации.

Soupire, étend les bras, ferme l'oeil et s'endort
Вздыхает, раскидывает руки, закрывает глаза и засыпает

(Буало. Аналой II, 164)

Благодаря звучанию фразы «*étend les bras*»: длинноте и подъему звучания первой ее части и, напротив, краткости и снижению звучания второй – происходит оживление фразовой конструкции, мы буквально видим «длинноту и усталость рук» [4, с. 65], возможно, и всплеск рук: «...эти раскинутые руки так мягко падают в конце первого полустишия». А дальше – движение век отходящего ко сну человека (*ferme l'oeil*) и сопение, которое слышится через форму окончания (*et s'endort*). Причем два последних действия слиты в произношении, что позволяет говорить о них как

относящихся к одному порядку засыпания: «Поэт выразил скорость, с которой они обычно следуют один за другим» [4, с. 66].

Тема иероглифа становится в какой-то степени традиционной для французской философской мысли. В «Грамматологии» Ж. Деррида основными «фигурантами» лингвистического дела, помимо Аристотеля, Г.-Ф.-В. Гегеля и М. Хайдеггера, становятся Ж.-Ж. Руссо и Ф. де Соссюр. Хотя европейская философия с легкой руки классика Гегеля ставит фонетическое письмо идеалистически выше иероглифического, потому как слух более оторван от чувственности, нежели зрение (иероглиф – знак, ориентированный прежде всего на зрительное восприятие). Та же логика прослеживалась у Гегеля и применительно к видам искусства: музыка и поэзия – высшие формы, на которые способен творческий Дух, в отличие от скульптуры, архитектуры и живописи. Но если разбирать не ранее пиктографическое и идеографическое письмо, а более позднюю иероглифическую традицию изображения идей, уходящую в сторону от миметической визуальности к духовной «условности», вряд ли иероглиф можно рассматривать как примитивный письменный знак. Кроме того, если в иероглифе идея оказывается запечатлена более полно и завершено, то в фонетическом письме она формулируется постепенно во времени. Можно сказать, что, напротив, иероглиф более приближен идее, нежели фонема.

Когда Дидро размышляет о иероглифичности поэтической речи, несомненно он пытается указать на способность искусства выразить идеальный план бытия (познание), но кроме этого он акцентирует внимание на способности искусства восстановить живую жизнь в пространстве человеческого мышле-чувствования, и именно этот тип поэтической образности (поэтического мимесиса) оказывается совершенно не изученным, обойденным традицией. Дидро – фигура, положившая во многом начало новому направлению в исследовании природы художественной подражательности. Он открывает в классической поэзии особые миметические знаки-иероглифы, которые: а) не всегда являются очевидными и нуждаются в дешифровке; б) избыточны в образно-семантическом плане.

Обращаясь к проблематике мимесиса, следует вспомнить явление мимикрии в животном мире, которое также трактуется как подражание. Этот феномен впервые рассмотрел Р. Кайуа в своем энтомологическом сочинении «Мимикрия и легендарная психастения», в котором в том числе пришел к метафизическому выводу: мимикрия – парадоксальный способ спасения через смерть индивидуальности. В классическом сочинении В. Я. Проппа «Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне)» описывается пример «магической мимикрии» в обряде инициации юношей: требовалось всего лишь сдержать смех, в то время как корчившаяся старуха пыталась всеми силами его вызвать. Смех во всех первобытных культурах трактовался как символ жизни и всего живого, следовательно, чтобы пройти испытание, от юношей требовалось уподобиться смерти. Когда в искусстве мимесис доходит до крайних форм натурализма, не представляет ли он угрозу самому искусству подобно тому, как мимикрия уничтожает индивидуальное в животном мире и культуре¹, способствуя их омертвлению?

Немецкий филолог Э. Ауэрбах впервые заметил качественно новое состояние миметического отношения, появившееся в литературе рубежа веков: «Один (мимесис) – описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человеческого проблемного. Второй – выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования» [2, с. 44]. В то же время современный эстетик концептуализирует рецептивную парадигму авангардного искусства как «холодного искусства», потому как оно не стремится быть понятным и удобным для восприятия, тем самым как бы устанавливая эстетическую дистанцию: «холод этой дистанции подчас рифмуется с бесчувственностью и непониманием, зачастую переживаемыми посетителями арт-пространств» [6, с. 200]. Можно

выявить условную точку отсчета того переломного момента в эволюции мимесиса, когда он перестает быть сугубо подражательным, а вместе с тем само произведение начинает утрачивать смысловую «ясность и отчетливость» – вторая половина XIX в. Вместе с тем, произведение начинает восприниматься по-гераклитовски («гераклитовская структура эстетической сферы», по О. Бэккеру, т.е. рецептивный опыт участников эстетической коммуникации становится глубоко индивидуализированным, неповторимым. Более того, «холодность» искусства, напротив, провоцирует на еще большую вовлеченность зрителя в процесс дешифровки художественного текста, образность которого завуалирована в теле иероглифа. Этот эффект в искусстве можно сравнить с действием приема «остранение» (В. Шкловский), суггестивное действие которого отметил К. Г. Исупов применительно к прозе Достоевского: «Герой не только играет свою или чужую роли, но „остраняет“ их, создавая ценностно-ролевое поле. В этом поле и находится читатель, вольный соглашаться или не соглашаться с (само)мнением героя. Ценностное присутствие читателя в тексте повышает не условность, а безусловность происходящего, оно, это активное присутствие, глубоко осерьезнивает его и делает невозможной позицию равнодушного созерцания» [7, с. 83]. Этим же приемом «остранения» впоследствии воспользуется Б. Брехт при создании «эпического театра», воспитавшего соучастно-творческий тип личности зрителя. Иероглифичность нового искусства не обладает достаточной коммуникабельностью, но продолжает оставаться в пространстве диалога, в центре которого – онтология Чужого. Искусство «трогает», но не так, как искусство классическое, в котором узнаешь «себя» и «свое», «историческое», «общественное»: «Искусство – и эстетическое вообще – чуждо жизни и все же раскрывает феномен жизни в его „гипер-онтологической“ бездонности. Оно, стало быть, является «вознесенным», беспечным, и ему не страшны ни смерть, ни вина» [2, с. 132]. Сила искусства нового мимесиса – в способности вызывать, выражаясь формулами О. Беккера, «феноменальный интерес», «взбудоражить» и создать «до-эстетическое напряжение», «аистхетический» интерес к опре-

деленным «непосредственно-наглядным» образам или моментам образов в средах цвета, пространственности, ритма и мелодии [2, с. 95]. Так как этот тип мимесиса в научной литературе не имеет общепотребительного определения, мы, вслед за В. Подорогой, можем обозначить его как «внутрипроизведенческий» тип, или собственная коммуникативная стратегия текста, «присваивающая» мир лишь в той степени, «в какой способна воссоздать» [8, с. 11]². В то же время, ориентируясь на исследования Дидро, можно обозначить этот тип мимесиса как иероглифический, либо феноменологический, так как подобная образность предлагает реципиенту новый тип восприятия, который сопряжен с большими интеллектуально-эстетическими усилиями и требует от него феноменологического включения, присутствия и открытости опыту бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заняв точку зрения, согласно которой мимесис-мимикрия в искусстве возможен, мы заранее отбрасываем рассуждения иного рода, например: «Литература – вымысел не потому, что она по каким-то соображениям отказывается признать действительность, но потому, что не существует априорной уверенности, что язык функционирует по принципам, тождественным или хотя бы близким к тем, что лежат в основе действительности. Поэтому невозможна априорная уверенность в том, что литература может дать нам знание о чем-либо, кроме собственного языка» [цит. по 2, с. 38]. Конечно, этот тезис можно было бы распространить на всю сферу художественного, но не будем этого делать, так как повторимся, что принимаем возможность натуралистического мимесиса как априорный факт.

² Всего В. Подорога выделяет 3 типа мимесиса: внешний, или классический, действующий по отношению к действительности, воспроизводящий ее; внутрипроизведенческий; межпроизведенческий, что на языке филологии также носит название интертекстуальный.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Альмова Е.* Миметическое начало поэтического искусства // Античный мимесис : сборник статей, посвященный памяти профессора Константина Андреевича Сергеева. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2008. С. 8–29.

2. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М. : Прогресс, 1976.
3. *Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М, Ришир М.* Феноменология и эстетика. М. : Рипол-классик : Панглосс, 2019.
4. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М. : Художественная литература, 1980.
5. *Игнатьев Д.Ю.* «Холодное искусство» в контексте «гипернормализации» массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1 (106). С. 199–203.
6. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964.
7. *Исупов К. Г.* Ментальные ландшафты в творчестве Достоевского. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2021.
8. *Подорога В. А.* Мимесис : материалы по аналитической антропологии: в 2 т. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М. : Культурная революция : Логос : Logos-altera, 2006.