

**МАТЕРИАЛЫ III ВСЕРОССИЙСКОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ  
«КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ»,  
ПОСВЯЩЕННОЙ ПАМЯТИ Ю.В. ПЕТРОВА**

---

---

**СЕКЦИЯ «ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ»  
(ТОМСК, 14–15 МАЯ 2012 г.)**

УДК 130.2

**Е.В. Барнашова**

**ВАРИАЦИИ МИМЕСИСА В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ XIX в.**

*Расцвет реализма в литературе и искусстве XIX в. был подготовлен развитием миметических тенденций в предшествующие эпохи. Формирование классической модели реализма сопровождалось напряженными поисками способов художественного отражения жизни. Разные интерпретации в понимании главного эстетического постулата о «правде жизни» в искусстве породили разнообразие форм мимесиса. Этот опыт оказался продуктивным для дальнейшей судьбы реализма, определил его гибкость и жизнестойкость в борьбе с модернизмом.*

Ключевые слова: мимесис, реализм, художественные процессы, XIX в.

Проблема мимесиса (греч. mimesis, лат. imitatio – подражание жизни в искусстве) ставится со времен Античности. Как правило, она актуализируется в те эпохи, когда углубляются материалистические тенденции в мировоззрении, а соответственно, реалистические – в художественном творчестве. Это греко-римская Античность, Возрождение, эпоха Просвещения, но особую остроту вопрос обретает в XIX в., когда искусство осуществляет масштабный, решительный прорыв к правде жизни и формируется реалистическое направление, представляющее, после заката романтизма, магистральную линию художественного развития столетия.

Еще с античных времен наметились различные интерпретации мимесиса в искусстве. Полярные точки в этом разнообразии восходят к платоновской и аристотелевской концепциям. Первая – подражание жизни в ее готовых формах, их копирование. Вторая – подражание жизни в ее способности творить, т.е. способность художника усвоить творческий метод самой природы. В первом случае речь идет о, так сказать, пассивном варианте мимесиса, во втором – об активном. За ними стоят различные модальности в позиции «чело-

век – природа», разные представления об отношении человека с Богом (богами), о роли художника, творца и назначении искусства в целом.

Но между этими двумя крайними позициями широким спектром рассывается разнообразие значений мимесиса. Ведь, например, так называемое пассивное подражание может быть не только статичным копированием застывших форм жизни, но и динамичным – подражанием действию. Оба варианта встречаются еще в обрядовой практике первобытной культуры, где были синкретично слиты культовые, воспитательные и эстетические аспекты. Первобытный человек вторил природе, сотворившей горы, пещеры, холмы, когда создавал мегалиты (дольмены, менгиры, кромлехи), рукотворные курганы из земли или небольших камней (обо и проч.). Но подражание природе – это также и миметические танцы, пение, сценки, воспроизводящие повадки животных, птиц, нападение хищников на жертвы, эпизоды борьбы. Первобытные люди, создававшие их, не осознавали себя субъектами творчества, обособленными (отдельными) от природы. Они как бы продолжали ее творчество, границы между культурным и природным четко не определились. Мимесис был неосознанный. Собственно, не было мимесиса как художественной задачи (в понимании современной эстетики), поскольку в синкретичном единстве первобытной культуры не было автономно определившихся сфер, в том числе искусства.

Осознание мимесиса происходит в Античности, но и тогда не все воспринимали его как чисто художественную задачу. Представление о человеке как субъекте творчества формируется при явном признании подавляющего превосходства природы и богов-творцов над человеком. Человек всему должен учиться у природы. Поэтому эстетический аспект не всегда выявлен и подчас поглощается практическим аспектом подражания. Например, земледелию люди учатся, наблюдая за дикими растениями (о чем подробно писал Лукреций в поэтическом трактате «О природе вещей»), строительные приемы осваивают, подражая животным, пению учатся у цикад или птиц (например, греческая «теретисма» – пение, подражающее стрекоту цикад) и т.д. Польский философ Владислав Татаркевич обращает внимание на то, что такого рода интерпретация мимесиса – «практическая» – характерна для античных философов-материалистов, выделяя линию Демокрита – Лукреция [1. С. 284]. В античной Греции понятие «искусство» не имело четкого терминологического определения, нередко обозначаясь словом «технэ», т.е. мастерство, искусность, умелая техника, причем, в любой области – в строительстве, кораблестроении, гончарном деле, ваянии статуй, танцах, написании стихов. Специфика искусства только начинала осознаваться и осмысляться. Круг явлений, относящихся к собственно художественному творчеству, более или менее очерчивался благодаря определению «мусические (музыкальные) занятия» – те, которым покровительствуют музы. Но в число муз входили и богиня истории Клио, и богиня астрономии Урания, четкого отграничения искусства от других сфер деятельности не было.

Начиная с Сократа, а затем у Платона и Аристотеля разработка понятия мимесиса поднимается на новый уровень, поскольку осуществляется прорыв в сферу эстетического, и мимесис начинает рассматриваться в соотношении с искусством. Для Платона подражание искусства внешним формам мира, ви-

димым вещам представлялось бессмысленным и непродуктивным. Такое искусство (реалистическое) всего лишь подражание подражанию, копирование мира вещей, вторичного по отношению к миру идей. Аристотель признавал эстетическую ценность реального мира вещей, видел смысл в подражании им искусства, кроме того, подражание понимал более сложно, включая в свою концепцию большую творческую активность художника и разнообразие форм мимесиса. Это может быть подражание жизни реальной, возможной и должной («изображать вещи, как они есть», «как о них говорят и думают» и «какими они должны быть»). Художник (скульптор, поэт и т.д.) не ограничивается пассивным копированием, он может подчеркнуть в них красоту или безобразие, выделить типические, наиболее существенные черты, отбросив случайное. Поэтому поэзия философичнее, чем история, которая фиксирует только конкретные факты [2. С. 35–36].

Мимесис в художественной практике Античности проявился в очевидно выраженных реалистических тенденциях, стремлении художников, скульпторов, поэтов представить чувственно воспринимаемый мир. Материалистические представления, ощущение телесности мира проступили в ярко развивающемся пластическом искусстве, которое умело правдиво подражать внешним формам жизни, особенно человека, его внешнему виду, пропорциям тела, позам. Чувства и отношения, разнообразие движений, манер поведения и состояний отражались в миметических танцах, драме и поэзии. Даже литература, начиная с Гомера, тяготела к пластической выразительности, иллюзии зримой телесности образов (узнаваемости внешнего мира).

Осмысление проблемы мимесиса в античной философии, а затем и в эстетике последующих эпох способствовало выявлению природы эстетического восприятия и специфики искусства. Позднее, в эпоху Возрождения, именно способность человека эстетически переосмыслить действительность, а значит, постигать и творить гармонию, позволит развить учение о мимесисе и акцентировать в нем представление об активной творческой роли художника, соперничающего с природой, и в определенной мере уподобляющегося Высшему Творцу (Леонардо да Винчи, Л.Б. Альберти, Т. Тассо). [3. С. 44].

Искусство Ренессанса, ярко проявляя реалистическую тенденцию, училось у Природы создавать, творить гармонию, это было не столько подражание внешним формам жизни, сколько стремление овладеть ее творческим методом. Подражание перерастало в воспроизведение и сотворение (демиургию). Однако это возвышение человека-творца не означало отказа от приоритета природы. Снимая категоричность средневековой антитезы Божественного и земного, Ренессанс предлагает пантеистическую интерпретацию природы. Природа, в которой разлито Божественное начало, исполнена гармонии, она выше человека, при всех его способностях. У природы надо учиться, ее с жадным интересом познавали, изучали, наделяя искусство познавательными функциями. Леонардо да Винчи называл свое творчество «наукой живописи» и учил начинающих художников всматриваться в природные формы, линии и краски во всех их оттенках. «Мимесис побеждает демиургию» [3. С. 43].

При всем возвышении художника-творца культура Возрождения не знала такого самомнения человека искусства по отношению к Nature, как эпоха классицизма. Много рассуждая о «подражании» и внешне следуя за античными доктринами, авторы классицистических «поэтик» (Н. Буало, Ш. Баттё) ставили искусство выше «сырой» природы, к которой надо подходить выборочно, подражая только изящной природе или отлившимся в идеальные формы образцам такого подражания, которые находили в искусстве Античности. В классицизме присутствует как бы менторский оттенок в подходе человека к природе, она лишается репрезентативности, к ней можно обращаться, выбирая желаемое, или не обращаться вообще, переключившись на культурные образцы. Культура, сделанное, отшлифованное человеком (как существом разумным), – выше природы. Именно эта модальность делает классицистические рассуждения о подражании природе исключением в истории разработки проблемы мимесиса, выдает ослабление миметических интенций в искусстве.

Реалистические же тенденции, питаемые пробуждением материалистического интереса к реальной жизни, всегда подразумевают признание ее онтологически более значимой, нежели искусство. Так происходит в эпоху Просвещения, когда вновь аксиомой становится необходимость следовать за натурой, и разговор перетекает в русло методологических и формальных поисков, т.е. переключается на вопрос, *как* той или иной природе подражать в разных видах искусства. Лессинг в «Лаокооне» ставит проблему дистанции между искусством и действительностью и заключает, что в наибольшей степени она может сокращаться в литературе, нежели в пластических искусствах с их наглядностью, делающей неприятными для зрителя слишком подробные, натуралистические изображения темных сторон жизни (уродства, ужаса, страданий и т.д.).

Этот многовековой опыт мимесиса в искусстве и его осмысления подготовил расцвет реалистического направления в художественной культуре XIX в. Оно сформировалось в 30–40-е гг., программно заявило о себе в середине столетия, прежде всего во Франции, где в 50-е гг. Курбе организовывает выставку «Реализм», Дюранти выпускает журнал «Реализм», а Шанфлёр – сборник статей под тем же названием. Впрочем, художественная практика, как всегда, опережала теорию. До утверждения термина новое направление в литературе и искусстве определялось по-разному: «реальная поэзия», «натуральная школа», «натурализм», «фламандская живопись» и даже «дагерротипная литература». Эта вариативность определений отражала незавершенность эстетических концептов и непроявленность художественных принципов. Даже когда закрепляется термин «реализм», значение его для современников не было однозначным, т.к. «не являются однозначными ни понятие *согласованности* с действительностью, ни понятие самой *действительности*» [1. С. 306]. Очевидной была установка на правду жизни, понимаемую довольно обобщенно, без четких представлений и нюансировки. Прояснения и уточнения осуществлялись по мере обретения художественного опыта. Это походило на мощный поток, который захватил художественное творчество в постромантический период и в котором сливались разнообразные миметические устремления искусства.

Нельзя забывать, что и романтизм XIX в. осуществил свой прорыв к правде жизни, разрушив нормативность и риторическую скованность классицизма. Провозгласив творческую свободу, торжество индивидуального стиля над традицией и нормой, смешение эстетических критериев, жанров и стилей, романтизм добился главного – большей естественности, особенно в изображении чувств. Устремление к жизненности, правдивости, совсем не чуждое романтикам, проступало программно в эстетических постулатах романтической эпохи. Это и размышления Ф. Шлегеля о «новом безграничном реализме», «гармонично сочетающем в себе идеальное и реальное», и Ф. Шеллинга о «поэтическом реализме». В. Гюго говорит об отражении жизни в искусстве и, предвосхищая эстетику реалистов, вводит метафору зеркала, правда, как истинный романтик, он тяготеет к «выпуклому зеркалу» (допускающему яркие краски, контрасты, гиперболы).

Но, конечно, именно в эпоху становления и расцвета реалистического направления проблема отражения жизни в искусстве становится по-настоящему центральной в художественной культуре XIX столетия. Правда, формирующаяся тогда эстетика реализма (в работах Стендаля, Бальзака, Флобера, Белинского, Чернышевского) оперировала не только термином «подражание», но и «отражение действительности», ее «познание» и «художественное воспроизведения» – все это разные аспекты главного эстетического принципа эпохи – требования «правды жизни» в искусстве (Белинский так и определял гоголевское направление в литературе – «поэзия правды»). При всей очевидности и простоте этот принцип интерпретировался теоретически и в художественной практике весьма разнообразно, «правда» понималась по-разному, что и порождало вариативность мимесиса.

XIX в. традиционно ассоциируется у нас с классической моделью реализма. Казалось бы, она хорошо изучена, но, как представляется, сегодня требует более углубленного изучения и более нюансированной разработки с учетом опыта развития реализма в XX столетии. Ее традиционные характеристики – известная формула «типические характеры в типических обстоятельствах», концепция социального детерминизма (человек как продукт социальной среды). Свою среду, действительно, ярко презентуют герои романов Бальзака, Флобера, Диккенса, Теккерея, в социально-бытовой контекст погружены персонажи графических и живописных произведений Домье, Курбе, Милле. Но помимо социальной типизации, эпоха предложила много оттенков в понимании мимесиса и широкий диапазон его проявлений в художественной практике. Искусство как бы стремилось опробовать разные формы мимесиса. Исследовало разные дистанции приближения к действительности, меру доскональности и подробности в ее отражении, различные позиции автора, проблемы отбора жизненного материала (натуры), его переосмысления, оценки, преломления «через темперамент» художника (Золя), возможности достижения документальности, иллюзии реальности.

Это могли быть такие формы мимесиса, которые ассоциируются с платоновским представлением о копировании внешних форм жизни. Такого рода «подражание» представлено в ярко проступившей в XIX в. натуралистической тенденции в литературе и искусстве. Причем здесь тоже возможны разные вариации. Мимесис мог пониматься как простейшее натуралистическое

копирование жизни. А оно, в свою очередь, могло представлять в различных ипостасях в зависимости от дистанции, устанавливаемой между искусством и реальной действительностью как предметом художественного отражения. Копирование могло быть бескрылым бытописанием (часто в нравоописательных очерках) – натурализм как «поверхностный реализм». Это могло быть также всматривание в детали и их подробное описание. В том и в другом случае автор воспринимает произведение как снимок с натуры («дагерротип»), даже документ. Братья Гонкуры говорили о «человеческих документах», накоплении наблюдений, «рассмотрении в лорнет» [4. С. 92]. Зарисовки, сценки с натуры были особенно широко представлены в бытовых жанрах и карикатурах в графике или в малых прозаических жанрах в литературе – рассказах, очерках, в которых подобная «описательная» задача определяла основное содержание.

Впрочем, эти уроки впитывал и реализм. Опыт детализации, подробного воспроизведения внешних форм социального и природного бытия использовался достаточно широко и в реалистических произведениях, которые в целом ставили более масштабные задачи, предлагая емкое художественное обобщение жизненного материала. Добросовестные подробные описания внешнего вида персонажа (его черт лица, фигуры, характерных поз), фрагментов разговорной речи, предметно-вещной среды, городских и природных пейзажей, в которых он пребывает, – вся эта эмпирическая стихия захлестнула искусство и литературу эпохи утверждения реализма. В литературе именно эта стихия описаний подчас делает несколько тяжеловесным (излишне наглядным) реалистический текст XIX в. для современного искушенного читателя, способного довольствоваться намеком, легким штрихом, чтобы выстраивались образы и ряды ассоциаций.

Правдивое отражение жизни в искусстве могло интерпретироваться и как унаследованная у романтиков правда чувств. Но она поднималась на новый уровень, получала развитие, обоснование в социальном детерминизме. Изображаемые чувства правдивы, если автором учитывается их обусловленность социальной средой, которая сформировала их носителя. Причем эта среда с непреодолимой объективной закономерностью определяет не только содержание этих чувств, но и формы, которые они обретают и в которых выражаются. Возбужденное тщеславие и амбиции Жюльена Сореля предельно гипертрофированы, достигают накала страстей, как и должно быть у выходца из простой семьи, получившего дразнящий шанс пробиться «наверх», появившийся в буржуазную эпоху у представителей «низов». В то же время чувства его могут обретать сложный, утонченный характер (который подчеркивается подробным, нюансированным анализом) как у человека образованного и вращавшегося в «приличных кругах». Этот сложный симбиоз переживаний Сореля, обусловленный динамикой социального статуса, неприемлем ни для его родной семьи, ни для представителей аристократического общества, к которому он приблизился. Ни те, ни другие не понимают его в полной мере. Социальная реальность проникает во внутренний мир человека. Известный исследователь миметических традиций в литературе Э. Ауэрбах именно в этом видел новаторские принципы художественного отражения в романе «Красное и черное» Стендаля: «...характеры, поступки и отношения дейст-

вующих лиц теснейшим образом связаны с историческими обстоятельствами; политические и социальные предпосылки реалистически точно вплетаются в действие, как ни в одном романе, ни в одном литературном произведении прошлого» [5. С. 453].

Кроме того, правда чувств понималась и как искренность, правдивость автора, не желающего что-либо исказить в представляемом предмете. «Я признаю только искренность в искусстве», – замечал один из первых теоретиков реализма Шанфлёр [4. С. 69]. Происходила актуализация чувственно-го восприятия как основного и самого достоверного источника «правды». Сенсуализм, как одна из характерных тенденций в культуре XIX в., проступал в научно-философском и в художественном постижении действительности. Он представлен в позитивистской гносеологии, особенно во второй половине столетия (Мах. Авенариус). Своеобразное преломление находит и в художественной практике эпохи, отражаясь по-разному в натурализме и импрессионизме. Появляется стремление художника (писателя) изображать именно то, что он видит, чувствует, осязает, хотя мотивации и формы воплощения могут отличаться.

Одним из важнейших в художественной культуре XIX в. был вопрос о мере и глубине проникновения в отражаемый предмет. Должна ли реальность предстать в искусстве только в ее внешних, чувственно воспринимаемых формах или в глубинной логике развития? Эта дихотомия традиционно определяет границу между натурализмом и реализмом. Казалось бы, очевидным является соотнесение натуралистической линии в искусстве с платоновской интерпретацией мимесиса, а реалистической – с аристотелевской. На самом деле отношения здесь сложнее, и позиции разнообразнее. Наиболее репрезентативная натуралистическая эстетика – теоретическая программа Э. Золя, которую он стремится реализовать в своем художественном творчестве, – выстраивается на идее постижения, исследования внутренних объективных законов социального бытия, психики и поведения человека. Таким образом, речь идет не о поверхностности, а о проникновении вглубь. Только тенденция к научности проявлена более очевидно и ярко, нежели в реализме. Позитивистский страх субъективных преломлений, а значит, возможных искажений действительности в искусстве традиционно связывают с натурализмом. Но тенденция к научности и беспристрастности проступает и в творчестве реалистов. Флобер утверждал, что «большое искусство должно быть научным и безличным» [4. С. 16]. Стремление к использованию новейших достижений научной мысли присуще не только главе натуралистической школы Золя (концепция «экспериментального романа»), но и одному из родоначальников реалистического направления О. Бальзаку, которого Золя считал своим учителем. Натурализм, доводя до крайности эту тенденцию, приходит к очевидной, а иногда и программно маркированной наукообразности.

Материалистическое мировоззрение эпохи и научный прогресс делали актуальными слово и понятие «натура». Мимесис нередко концептуализировался в формуле «подражания натуре», достаточно широкой и размытой по значению и в этой своей неопределенности приложимой и к реализму и к натурализму. Натура – это не только природа, но и жизнь, и реальная действительность, понимаемая материалистически, в которую включены биологиче-

ское и социальное, причем последнее в эпоху утверждения реализма преобладает. Но между ними сложные отношения, они переплетаются. Вроде бы побеждает социальное, но биологическое проникает в него – это и позитивистские уподобления общества с биологическим организмом, и попытки осуществить социальную типизацию по аналогии с типами животных (физиологические очерки), и выявление биологических начал в человеке (наследственность, инстинкты). Такое перетекание социального в биологическое, переходя срединную границу, превышая некую меру, уводит от реализма к натурализму.

Различные интерпретации «искусства правды», порождающие разнообразие миметических отражений в художественной практике, по сути, вращались вокруг ключевого вопроса эстетики, сформулированного Чернышевским в его диссертации, – «об отношении искусства к действительности». Напряженные поиски ответа на него способствовали кристаллизации той самой классической формулы реализма, которая предполагает некое найденное равновесие – диалектическое единство типизации и индивидуализации, внешнего правдоподобия и глубинной логики жизни, объективной действительности и субъективного авторского восприятия, авторитета реальной натуры и обязательного переосмысления жизненного материала с позиций эстетического идеала.

Эти художественные практики, измерение возможностей, форм и границ мимесиса, осуществлявшиеся в XIX в., в эпоху утверждения классических моделей реализма, важно учитывать в исследовании его дальнейшей судьбы. Опыт оказался продуктивным для художественных процессов современности. Гибкость и многовариантность мимесиса обусловили жизнестойкость реализма, позволили ему выстоять в XX в. в напряженной борьбе с модернизмом, обнаружить способность изменяться, мимикрировать, обновляться и порождать все новые варианты. Ему удавалось, избегая упреков в бесполезном подражании, маскировать и видоизменять мимесис, обогащая его классические формы, например, за счет включения мифологизма, притчевости, ассоциативности, использования импрессионистических приемов, поэтики кинематографа и проч. Собственно, драматический конфликт между реализмом и модернизмом и вырос из спора о мимесисе как основной задаче искусства. Проблема особенно интересна в свете новейших процессов в культуре, связанных со стремительно развивающимися современными технологиями, рождающими новые, экспериментальные формы искусства.

#### *Литература*

1. *Татаркевич В.* История шести понятий. М. : Дом интеллектуальной книги, 2002. 376 с.
2. *Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб. : Азбука, 2000. 348 с.
3. *Дубова О.Б.* Мимесис и пойсис : Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М. : Памятники исторической мысли, 2001. 271 с.
4. *Литературные манифесты французских реалистов.* Л., 1935.
5. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / пер. с нем. М. : Прогресс, 1976. 558 с.