

Санкт-Петербургский государственный университет
Философский факультет СПбГУ
Санкт-Петербургское философское общество

Центр современной философии и культуры
Республиканского гуманитарного института СПбГУ
(Центр «СОФИК»)

Дни Петербургской Философии 2003

Материалы Международных конференций

Метафизика искусства

**Мировая и петербургская традиции
реалистической философии**

Санкт-Петербург
2004

В. Н. Калюжный
(Харьков, Украина)

«Искусство как модель» в концепции Ю. М. Лотмана

Феномен искусства, порой уходящий в тень проблем культуры, тем не менее, является для Ю.М. Лотмана (ЮМА) весьма принципиальным. Без четкого представления о природе искусства невозможно адекватное постижение литературы. Помогает ли концепт *модели* разобраться в специфике *искусства*? Ведь они противоположны по многим параметрам. Модель вспомогательна, это — инструмент, средство; произведение искусства — самоцель (Модель — рабочая лошадка; произведение искусства — крылатый конь). Срок жизни любой модели ограничен (сделал свое дело, — уходи); искусство же, как известно, вечно. С моделью работают; художественным произведением наслаждаются. В искусстве человек не столько познает, сколько постигает.

Да и что такое «модель»: принадлежность «птичьего языка», «литературно-инженерного жаргона»? Вспоминая о тартуско-московской школе, М.А. Гаспаров признавался: «Вообще же язык давался с трудом. Слово "модель" я еще долго переводил в уме как "схема" или "образец"». ⁵ Рассмотрим трактовку проблемы 'искусство и модель' и ее эволюцию на материалах как двух первых структуралистских книг ЮМА ⁶, так и изданий, характеризующих зрелый период его творчества ⁷.

Особое внимание уделено модели в опубликованной в 1964 г. книге «Лекции по структуральной поэтике». ⁸ В начале первого раздела «Специфика искусства (постановка проблемы)» ЮМА подчеркивает, что он исходит из двух положений «материалистической эстетики», которые «настолько очевидны и общеприняты, что могут показаться тривиальными». Для рассматриваемого вопроса важен первый постулат: «Искусство познает жизнь, пользуясь средствами ее отображения», ставящий вопрос о «произведении искусства как своеобразной модели действительности». ⁹

Поначалу этот тезис существует в условной модальности: «Если нам удастся доказать правомерность взгляда на произведении искусства как на модель действительности <...>». ¹⁰

⁵ Гаспаров М.А. Взгляд из угла // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 301.

⁶ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

⁷ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996; Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992; Лотман Ю.М. О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 432 — 438.

⁸ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике.

⁹ Там же. С. 29.

¹⁰ Там же. С. 30.

Согласно ЮМЛ, искусство отличается от познания тем, что «пользуется не анализом и умозаключением, а *воссоздает* окружающую человека действительность второй раз» своими средствами.¹¹

Искусство занимается, по ЮМЛ, «придачей <подходящему материалу> структуры, воссоздающей структуру изображаемых явлений жизни». ¹² Любопытно, как «воссоздание действительности», быть может, произвольно, подменяется «воссозданием структуры».

Структура, прежде всего, это система отношений.¹³ Система же отношений — «понятие невещественное», откуда получается, что «структура произведения» — «система отношений более высокого уровня». ¹⁴ Все сказанное гораздо больше похоже на высшую математику, чем на традиционно понимаемое искусство. Как бы спохватываясь, ЮМЛ упоминает о «сложном выразительном целом», но в чем выразительность *модели (структуры)* он так и не объясняет. Мостиком между двумя ключевыми понятиями выступает соображение, что главным свойством *модели* является наличие у нее определенной *структуры*, подобной структуре исходного объекта (системы).¹⁵

Специальный раздел «Искусство и проблема модели» начинается с категоричного вывода: «Все сказанное позволяет рассматривать произведение искусства как своеобразную модель, а художественное творчество — как одну из разновидностей моделирования действительности». ¹⁶ Однако приведенные доводы не отличаются убедительностью и сводятся к манипулированию идеологическими штампами.

ЮМЛ солидарен с А.А. Зиновьевым и И.И. Ревзиным в том, что «в качестве модели объекта рассматривается любой другой имитирующий его объект, служащий своего рода заместителем его в процессе исследования». ¹⁷ Однако статья уважаемых авторов, откуда взята цитата, — «Логическая модель как средство научного исследования» — далековата от проблем искусства. Тем не менее, ЮМЛ ассимилирует их мысль: «Художественная литература имитирует реальность <...>». ¹⁸

В конце книги делается попытка уточнения: «для построения модели достаточно и необходимо иметь: 1) перечень элементов для данного уровня структуры и 2) формализованные правила построения структуры». ¹⁹ И все же остается много вопросов. Что, собственно, моделируется, где выделяются элементы, откуда берутся правила, и, вообще, как связана *структура с моделью*?

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 42.

¹³ Там же. С. 18.

¹⁴ Там же. С. 42.

¹⁵ Там же. С. 29.

¹⁶ Там же. С. 46.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 78.

¹⁹ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 219.

Первая глава «Некоторые вопросы общей теории искусства» книги Лотман Ю.М. «Лекции по структуральной поэтике» содержит раздел «Проблема сходства искусства и жизни в свете структурного подхода»²⁰. Специфика этого фрагмента такова, что слово «модель» в нем не фигурирует (это притом, что в главе в целом данный термин является центральным). В качестве утешительного приза выступает разве что «научный макет»²¹. Секрет, однако, в том, что этот текст был опубликован в качестве самостоятельной статьи в 1962 г., когда ЮМЛ уже начал осваивать понятие структуры, а «модель» еще не попала в его поле зрения.

Не удивительно, что принципиальный для ЮМЛ тезис – создание модели есть акт установления сходства – формулируется за пределами главы.²² Позже он отметил и обратную сторону этого феномена: ситуация, когда актеры «искусственно имитируют сходство с обычной жизнью, была для Толстого зримым воплощением сумасшествия».²³

Исповедуемый подход «сразу же вводит в искусство, как и во всякий моделирующий процесс, понятие уровня абстракции».²⁴ И это только на пользу: «более отвлеченное изображение объекта», «создающее гомоморфную модель более высокого уровня абстракции, конечно, не означает понижения ее познавательной ценности».²⁵

Художественное моделирование оказывается предпочтительнее научного: «возможности научного моделирования ограничены уровнем специальных знаний», тогда как «моделирование в искусстве не знает подобных ограничений».²⁶ ЮМЛ представляет, что для «научно-познавательных моделей» характерна «отграниченность от обычного, практического».²⁷ На самом же для произведений искусства деле «отграниченность» от утилитарного куда больше.

ЮМЛ выделяет десять моментов, определяющих «специфику искусства как модели».²⁸ Попытаемся их кратко резюмировать и прокомментировать. Обращение к указанным позициям оправдано тем, что на их базе сформирована словарная статья «Модель в искусстве»²⁹, не сопровождающаяся (в соответствии с общей концепцией издания) какими бы то ни было пояснениями.

1. Художник моделирует целостность воспроизводимого объекта. Однако в чем состоит «целостность», остается неясным.

²⁰ Там же. С. 32 – 41.

²¹ Там же. С. 37.

²² Там же. С. 217.

²³ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С. 71.

²⁴ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 46.

²⁵ Там же. С. 46 – 47.

²⁶ Там же. С. 47.

²⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 79.

²⁸ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 48 – 53.

²⁹ Материалы к словарю терминов тартуско-московской семиотической школы. Тарту, 1999. С. 155 – 157.

В книге «Структура художественного текста» акцент делается на другом: художественная модель воспроизводит уже неисчерпаемость действительности «в любой конечной интерпретации». ³⁰ Кроме того, не противоречит ли «целостности» «принцип многоплановости» как «одно из наиболее глубоких отличий структуры искусства от всех других моделирующих систем» ³¹ ?

2. «В ходе художественного воссоздания модели объекту приписывается определенная структура». Неясно, откуда берется приписываемая структура? Как впервые возникла «воссоздаваемая модель»?

Данный тезис существенно корректируется следующим.

3. Модель в искусстве не воспроизводит подлинную структуру объекта и ограничивается «иной <нетождественной — В.К.> структурой, которая считается аналогичной моделью истинной».

4. Вопреки только что сказанному, «структура модели» «воспринимается как тождественная структуре объекта». Помимо этого, «раскрывается и структура сознания автора, и созданная этим сознанием структура мира».

5. «Произведение искусства является одновременно моделью двух объектов — явления действительности и личности автора». «Двойная задача» «одновременного моделирования и объекта и субъекта» приписывается в дальнейшем не только произведению, но и «языку искусства». ³² Есть и третья задача — «моделирование отношения личности и мира». ³³

6. Не только «автор формирует модель по структуре своего сознания, но и модель, соотнесенная с объектом действительности, навязывает свою структуру авторскому самосознанию». С этим тезисом никогда бы не согласился, к примеру, В. Набоков.

7. «Художник доносит свою моделирующую систему до сознания аудитории», навязывает ей «свою структуру сознания». Заметим, что со временем данное положение легло в основу статьи 1977 г. «Текст и структура аудитории», отчасти отраженную в. ³⁴

8. Этот пункт открывается афоризмом: «Модель — не идея, а структура — воплощенная идея». Первая часть тривиальна, вторая сомнительна — что может выразить система умозрительных отношений, абстрактных связей (кроме факта своего наличия)?

Сказанное как будто противоречит «включенности художественной модели в определенную идеологическую структуру».

Под иным углом к этой проблематике ЮМЛ возвращается в третьем разделе второй главы. Невозможна идея, «оторванная от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения». Идея «выражается во всей художественной структуре». Наконец, «идея в

³⁰ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 333.

³¹ Там же. С. 92.

³² Там же. С. 27.

³³ Там же. С. 320.

³⁴ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. С. 86 — 95.

искусстве — всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности». ³⁵ Последняя мысль, похоже, окончательно замыкает логический круг.

9. «Произведение искусства, являясь моделью определенного объекта, всегда остается воспроизведением единичного, но помещаемого в нашем сознании в ряд не конкретно-индивидуальных, а обобщенно-абстрактных понятий». В идеале художник «осознает, что предметом изображения являются не отдельные вещи, а система отношений изображаемых явлений между собой и автора к их совокупности». Это снова возвращает нас к изображению «незримой» структуры. При этом ЮМА говорит об «изображении» как «зримой модели *отношения*».

10. Как следствие, «модель в искусстве отличается обязательным качеством наглядности». Необходимость нелогических форм постижения истины в художественных моделях заставляет ЮМА подчеркивать и роль интуиции. ³⁶

В завершение раздела «Искусство и проблема модели» с «проблемой искусство — модель» связываются «художественные эмоции». Но осознавая, что перед ним «не реальность, а ее аналог, модель», человек испытывает особые эмоции «в акте познания». ³⁷

Мы видим, что перечисленные положения не столько относятся к заявленной проблеме, сколько намечают соображения, развернувшиеся в дальнейших работах автора.

ЮМА также весьма интриговала «проблема построения порождающих моделей» поэтического текста ³⁸, возникшая по аналогии с «порождающими грамматиками» в лингвистике. Однако заслуживающая внимания «модель генерирования художественного текста» появилась лишь в конце 60-х гг. в работах А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова. Первоначальная эйфория ЮМА по этому поводу сменилась скепсисом. ³⁹

При переработке книги «Лекции по структуральной поэтике» в монографию «Структура художественного текста» разделы, специально посвященные модели, были сняты, хотя «модельная» идеология во многом сохранилась. Первенство перешло к языку (коду) и информации. В центре внимания оказались моделирующие свойства вербальных образований: «всякая коммуникативная система может выполнять моделирующую функцию». Заметим, что моделирующая функция кода должна отличаться от подобной функции искусства.

По мнению ЮМА моделирующую роль играют не только «знаки-имена», но и «знаки-связки»: «они воспроизводят концепцию связей в обозначаемом объекте». ⁴⁰ С этим согласиться трудно. Одиночный знак

³⁵ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 87.

³⁶ Там же. С. 53–55.

³⁷ Там же. С. 57.

³⁸ Там же. С. 218–230.

³⁹ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. С. 99–104.

⁴⁰ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 22.

вообще ничего не моделирует, а лишь указывает. Одни и те же «знаки-связки» могут использоваться для описания самых разных отношений.

Над естественным языком в теории ЮМЛ надстраиваются «вторичные системы»⁴¹ («язык художественного текста», «художественный язык произведения»). Эти «вторичные» языки нигде конкретно не описываются, примеры их не приводятся. Но это не мешает автору утверждать, что подобный язык «является определенной художественной моделью мира <...>», «воспроизводит модель мира в ее самых общих очертаниях».⁴² «Моделью универсума» оказывается не только код, но и сам текст.⁴³ Подчеркнем различие между «художественной моделью мира» и просто «моделью мира», которое ЮМЛ как будто не замечает.

На еще более высоком уровне должен находиться «язык искусства» («язык литературы») как таковой. Он «моделирует наиболее общие аспекты картины мира — ее структурные принципы <...>».⁴⁴ Но как это конкретно осуществляется, остается тайной.

Задача «словесного искусства» состоит в построении «словесной художественной модели, как в изобразительных искусствах, по иконическому принципу».⁴⁵ Соответствующие знаки «моделируют свое содержание».⁴⁶ Однако дискретные словесные знаки, имеющие условную природу, кардинально отличаются от континуальных иконических знаков (что многократно подчеркивал ЮМЛ). Поэтому указанная задача кажется неразрешимой.

Преодоление пропасти между несоизмеримыми кодами возможно лишь с привлечением образа, туго входившего в инструментарий ЮМЛ по природе своей несемантичности: «Словесный образ виртуален <...> Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее как пучок возможностей».⁴⁷ Эволюция взглядов ЮМЛ прослеживается и в следующем суждении: «Пушкинская смысловая парадигма образуется не словами, образами-моделями, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие».⁴⁸ Возникает «гибкая модель, которую способно построить подлинное искусство».⁴⁹

Как связаны все эти многочисленные модели, создаваемые разного рода языками и текстами? «Художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления — ху-

⁴¹ Там же. С. 30.

⁴² Там же. С. 26.

⁴³ Там же. С. 286.

⁴⁴ Там же. С. 28.

⁴⁵ Там же. С. 72.

⁴⁶ Там же. С. 31.

⁴⁷ Лотман Ю.М. О природе искусства. С. 433.

⁴⁸ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. С. 116.

⁴⁹ Там же. С. 121.

дожественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях <...>.⁵⁰ Чем же в таком случае полученная модель универсума отличается от научной модели, остается неясным.

Среди широкого спектра моделей поведения выделяется *игра*. Она позволяет моделировать ситуации, включение в которые индивидуума опасно или невозможно.⁵¹ Игровая модель «включает человека в два типа поведения — практическое и условное».⁵² «Игровые модели по сравнению с соответствующими им логико-научными» воспринимаются Лотманом как «семантически богатые, особо значительные».⁵³ В последнем положении, прежде всего, не ясно, о какого рода «соответствии» идет речь. Между двумя классами моделей нет никакой естественной связи.

Искусство сродни «игровым моделям». «Игровой принцип становится основой семантической организации».⁵⁴ Но не вполне понятно, почему «определение значения художественной модели возможно лишь в порядке перекодировки ее на язык нехудожественных моделирующих систем»⁵⁵, которое как будто лишает художественные модели самостоятельности.

Но искусство, разумеется, не сводится к игре. Уточняя это положение, ЮМЛ утверждает: «художественные модели представляют собой <...> соединение научной и игровой модели».⁵⁶ Но это также является перегибом, но только в другую сторону.

Со временем приоритеты, привязанности у ЮМЛ менялись. Пришло увлечение Пригожиным, взрывами, бифуркациями, историей. В последней книги ЮМЛ «Культура и взрыв» «исходной точкой оказывается не единичная модель, а семиотическое пространство».⁵⁷ Соответственно, «искусство осознает себя, завоевав право быть свободным от смысла и любых внешних задач».⁵⁸ Тем самым оно как бы эмансипируется и от моделирующих функций.

Особый интерес представляет глава «Феномен искусства». В начале упоминается «трансформация, которую переживает реальный момент взрыва», пропускаемая «через отборную решетку моделирующего сознания».⁵⁹ В конце вместо эсхатологического мифа автор предлагает модель, где «непредсказуемость вневременного взрыва постоянно трансформируется в сознании людей <...>».⁶⁰ В подобных пассажах прежних безобидных моделей не узнать.

⁵⁰ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 26.

⁵¹ Там же. С. 80—81.

⁵² Там же. С. 84.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 86.

⁵⁵ Там же. С. 89.

⁵⁶ Там же. С. 90—91.

⁵⁷ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С. 267.

⁵⁸ Там же. С. 222.

⁵⁹ Там же. С. 232.

⁶⁰ Там же. С. 246.

Зато в этой работе искусство связывается со свободой: «Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы». ⁶¹ Мы видим, что прежняя идея «воссоздания» дополняется новым качеством «действительности». Главнейшим свойством искусства провозглашается «мысленный эксперимент». ⁶²

В старые мехи вливается новое вино: «Искусство является средством познания и, в первую очередь, познания человека». Суть в том, что «искусство переносит человека в мир свободы и этим самым раскрывает возможности его поступков» ⁶³, «искусство как результат взрыва всегда создает изначально непредсказуемый текст» ⁶⁴.

Для нашей темы весьма существенна одна из последних публикаций «О природе искусства». ⁶⁵ Здесь мы улавливаем новые нотки, например: «искусство — всегда возможность пережить непережитое, вернуться назад, переиграть и переделать заново». ⁶⁶

В то же время не забыто и старое: «Искусство — модель жизни. И разница между ними велика». ⁶⁷ Хотя слово «модель» здесь не несет концептуальной нагрузки. Фактически автор хотел сказать: «искусство — не более чем модель жизни».

А какова судьба бывшего положения: «Искусство — средство познания жизни» ⁶⁸? Теперь возникают иные акценты: «Искусство — форма мышления, без которого человеческого сознания (лучше не *сознания*, а *мозга* — В.К.) не существует, как не существует сознания с одним полушарием». ⁶⁹ Здесь подразумевается правое полушарие, отвечающее за образное восприятие.

Известно, что ЮМЛ не жаловал тезис «искусство как прием», у адептов которого художественный текст оказывался «раздробленным на определенную номенклатуру приемов, оторванных от целей творчества, эстетического мышления, истории литературы или очень примитивно с ними связанных». ⁷⁰ Ну а если не прием, так что же? Вот и приходилось «соглашаться на медаль» (модель).

Ранний «модельный» дискурс ЮМЛ понятийно чрезвычайно перегружен. Многие наукообразные конструкции с трудом поддаются расшифровке. Лишенные же терминологического антуража его построения подозрительно напоминали (ленинскую) теорию отражения. Не

⁶¹ Там же. С. 233.

⁶² Там же. С. 235.

⁶³ Там же. С. 236.

⁶⁴ Там же. С. 240.

⁶⁵ Лотман Ю.М. О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

⁶⁶ Там же. С. 433.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 32.

⁶⁹ Там же. С. 432.

⁷⁰ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 205.

возможно избавиться от ощущения, что под искусством он все время подразумевал реалистическое искусство. Обладающий развитым творческим воображением, он как будто не замечал немиметической литературы. Однако, в конечном счете, полюса изменились на противоположные: Из ясной модели искусство превратилось в «наиболее развитое пространство условной реальности».⁷¹

В своей философской эволюции ЮМЛ прошел путь от отвержения «целесообразности без цели»⁷² к принятию «трансцендентального единства самосознания».⁷³ Парадоксальным образом, позитивистски ориентированное понятие модели оказалось у ЮМЛ довольно таки метафизическим (мифоподобным) образованием. А ведь, как он сам замечал, «метафоризм, когда он выступает под маской моделей и научных определений, особенно коварен».⁷⁴

⁷¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С. 62.

⁷² Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 205.

⁷³ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С. 7-9.

⁷⁴ Там же. С. 34.