

О МОДЕЛИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

Напомню классическую ситуацию из сферы художественного моделирования. В 1774 году Гёте написал роман «Страдания юного Вертера», в котором помимо, конечно, замечательной сентиментальной истории о страстной любви молодого человека к молодой даме есть такое признание героя: «Я ухожу в себя и открываю целый мир!» [2, с. 18]. Эти слова отражают спонтанный процесс моделирования художественной реальности, Гёте обозначил один из самых значимых путей художественного исследования человека – *путь в себя*. Этот путь по-разному будут эксплуатировать писатели *последетевских* эпох – от романтиков до экзистенциалистов, и не каждый из героев их произведений обретет этот путь, однако оставит свой след в жизни литературы и общества. Гётевский герой, погружаясь в свое Я, открывает читателю и свое Я, и мир, порожденный этим Я: он открывает бесконечные горизонты субъективного мира. Что означает это открытие? Это и углубленный анализ психологических состояний человека, и художественное выражение его внутренних противоречий, позволяющих судить о феноменальной сложности духа человека. В романе Гёте, в контексте времени, поставлен еще раз вопрос, который мучил человека со времени его осмысленного отношения к самому себе: *кто Я?* Мысль Гёте об открытии внутреннего мира, ее фундаментальность для эпохи Просвещения и раннего романтизма, ее актуальность, была по-своему определена Шеллингом и Шлейермахером. Следуя Шеллингу, можно сказать, что, погружаясь во внутренний мир человека, он (человек) сужает пространство внешнего мира и словно забывает об этом мире. Художник, занимаясь такой манипуляцией с человеком, со своим героем, *моделирует* то, что мы называем *личностью*. В сущности, писатель оставляет свои чисто эстетические задачи и вторгается в изучение общества. Он начинает забывать о внутреннем мире человека, его душе, которая, может быть, и составляет его суть. Художник увлекается моделированием реальной действительности, которая окружает человека и в которой он обретается. Вспомним, как *классичен* в этом смысле Даниэль Дефо в своем романе о Робинзоне Крузо. Такой принцип (скорректированный эпохой) станет особенно важным для писателей классического реализма. Своего героя они будут создавать в соответствии с законами общественного развития, они будут художественно исследовать и моделировать законы, которые порождают *личность*.

Шлейермахер же говорит о том, что человек, не найдя особого внимания к себе со стороны окружающих, не найдя должного внимания, погружается в самого себя так, что в конечном счете это свое Я пожирает самого себя. То есть складывается классическая ситуация *энтропии, смерти героя*. Смею напомнить, как классический герой Байрона Чайльд Гарольд, бесконечно переживая свое одиночество, исчезает из последней части поэмы. Он исчерпал свое существование; его страдания, не получившие сострадания, отклика в мире, привели его к символической смерти.

Конечно, трудно представить схематично тот богатейший художественный мир, который моделирует каждый художник. У каждого из них формируется своя теория моделируемого мира и практика его художественного создания. И каждая литературная эпоха рождает писателя, который, словно по каким-то законам высшей силы, аккумулирует ее духовное напряжение и в своем творчестве выражает то, что свойственно гениальному писателю – *встречу* художественных сознаний разных эпох. Не забывая о многих великих, талантливых и гениальных писателях в громаднейшем информационном пространстве от Античности до наших дней, можно вспомнить писателя эпохи Романтизма, который смоделировал такой художественный мир, который и отражает лабиринты духа своей эпохи, и плодотворно погружается в прошлое, и в какой-то степени предугадывает биение художественного мыслительного пространства будущего. Писателя прошлого, книги которого с интересом читают сегодня. Это Э.Т.А. Гофман. Изучая художественный облик и специфику его художественного мышления, эстетические положения, сформулированные им в «Жаке Калло», А.А. Гугнин справедливо замечает, что в этом своеобразном документе Гофман, в сущности, декларирует свою творческую стратегию, что «каждый настоящий художник создает свой собственный мир, живущий по созданным этим художником законам» [3, с. 35].

Мир гофмановского повествования и его героев, по сравнению, например, с раннеромантическим во многом сложнее потому, что в его произведениях утверждается другая структура мышления. Если Новалис в своем романе «Генрих фон Офтердинген» представляет мир, окружающий человека, как отпечаток бесконечного ритмического движения жизни, а человека как некую универсалию, если Ф. Шлегель в «Люцинде» захвачен идеей художественного фиксирования *ускользающего образа*, мысли, и он развертывает, показывает «механизм» этого движения, то Гофман в «Серрапионовых братьях» показывает мир объективной реальности и реальности «другого» мира, существующего параллельно, симультанно с первым. У Гофмана мир в привычном для нас понимании расширяет свои границы за счет того, что в пространство этого мира включается пространство мира «другого».

Для русской литературы всегда было важным смоделировать такое духовное пространство своего героя, которое бы показало и глубину внутреннего мира, и его живой интерес к социуму, и его национальную неповторимость, смоделировать то состояние *русской души*, феномен которой пытаются понять не только иноземцы, но и сами русские.

Проблема *русской души* привлекает к себе исследователей не столько своей загадочностью, как иногда ее представляют, сколько тем, что она необыкновенно многомерна и процессуальна. Она чрезвычайно интересна в своем диахроническом и синхроническом выражениях. Ведь каждая эпоха в своем развитии дает представление о духовном напряжении, каждый период жизни русского общества помнит архетип национального сознания и по-своему эксплуатирует его в контексте современности. Сама проблема зародилась в сознании русского человека, когда он сам себя стал *мыслить русским* человеком. Это не означает, что он полагал себя *сверхособенным* человеком, но он понимал свою принадлежность к Родине, своему родовому пространству, своим родовым нормам и обязательствам. Когда автор «Слова» восклицает: «О Руская земле! уже за шеломянемь еси!», это означает не символическое погружение в другой мир, который можно воспринимать абстрактно, а *реальное* ощущение себя в *чужом* мире, в котором (в границах которого) происходит осознание себя частицей этнос-единства. Путешествие в мир другой, познание *иномирия* способствует пробуждению ностальгического чувства по своему миру. В самоидентификации заключается великий процесс одухотворения личности, человека. Осмысление себя частью Целого (частью культуры) означает *мировоззренческий эгоцентризм* (Я познаю мир, я сообщаю себе то, что я увидел, узнал, с чем познакомился, что теперь, сейчас переживаю). Жизнь человека, героя литературного произведения – это бесконечное путешествие в чужой (окружающий его) мир и свой собственный. В чужом мире он (человек, герой) взрослеет мировоззренчески. Он сталкивается с обществом, его законами. Может быть, он даже духовно взрослеет, но все-таки настоящая духовная зрелость творится самим человеком, его колоссальной работой над собой, совершенством внутреннего мира, его красоты. Все-таки зеркалом духовного прозрения и зрелости является собственный мир человека. Однако возникает вопрос: каковы же параметры этого духовного совершенства? Все зависит от самого человека, его воли к духовному совершенству. Совершая путь в чужой мир, человек (герой произведения) попадает, условно говоря, в *экзотический* мир. Он живет законами этого мира, но постоянно мучается миром, который вынужден покинуть, покидать. Это *эйдетический* мир. У Бунина есть стихотворение «Ночлег», которое написано вдали от родины (пометка: Индийский океан), где достаточно четко обозначено стремление человека вернуться *домой, в родовую среду*. И показано это духовное родство с родиной, миропонимание чужого мира с позиций своего «родового гнезда».

А ранним утром, белым и росистым,  
Взмахни крылом, среди листвы шурша,  
И растворись, исчезни в небе чистом –  
Вернись на родину, душа! [1, с. 116].

*Экзотическое* пространство для писателя, героя литературного произведения – это пространство вне-его-Бытия. Оно абстрагируется, идеализируется. Оно представляется как нечто существующее, но нереальное. Оно всегда амбивалентно: в нем соединяются крайности бытийного мира и противоположности представлений. Оно *конечно* по отношению к миру (собственному) (бытийному) поэта и *бесконечно* в его фантазиях. Это мир *возможного* и бесконечных ожиданий. В «Грозе» Островского *внебытийный* мир Кабанихи – это мир слухов и представлений. Это темное экзотическое пространство моделируется для усиления страха перед жизнью, для оправдания темного алогизма этого мира. Это пространство *трансцендуального* мира, в котором возможен расцвет бездуховности. Вспомним А.П. Чехова 1890-х годов. Эти годы заставляют Чехова-художника обратиться с вопросом к интеллигенту, задуматься над тем духовным брожением, которое так ярко характеризует атмосферу российской жизни конца XIX столетия. В эти годы писатель не только задается вопросом об отношении интеллигенции к жизни, но уже со всей очевидностью утверждает в своих произведениях, что интеллигенция гибнет под напором пошлости жизни, от духовного разобщения людей. Появляется ряд произведений, герои которых страшатся «обыденщины», смеются над ней, презирают ее и в то же время сами попадают в ее тиски. «Мне страшна главным образом *обыденщина* (*курсив мой*. – В. Г.), от которой никто из нас не может спрятаться», – заявляет Дмитрий Петрович Силин, герой рассказа «Страх» [4, с. 164].

В эти годы появляется рассказ Чехова «После театра», в котором на малом повествовательном пространстве моделируется особый мир молодой девушки, в жизни которой почти ничего не произошло, быть может, кроме того, что она вернулась из театра, где давали «Евгения Онегина» и страстно захотела стать такой, как Татьяна. Она хотела быть такой же, как Татьяна, чтоб ее любили, чтоб она страдала. Кажется, что А.П. Чехов готов предложить читателю один из вариантов *трансцендуального* мира, раскрыть один из путей *омещивания* среднего интеллигента, как вдруг – катастрофическая фраза: «Господи! Господи! Господи!» Фраза «Господи!..» – это коммуникативный разрыв с миром пошлости и обыденщины.

Она сигнализирует о нарастании мощного чувства, эмоционального взрыва, о возвращении героини в тот мир, в котором она жила до театра. Теперь он для нее своего рода *экзотика*. Он *вспоминаемый* мир. Такое движение мысли в какой-то степени дает представление о *русской духовности*, о ее сложном процессе, об ее алогичном рационализме. После театра Надя возвращается к жизни *до театра* и, наверное, в этом ее трагедия. Она понимает, что *до театра* – это серые будни, после театра – сплошные иллюзии. И все-таки ее эйдетицизм теперь окрашен светом нравственного преображения, духовного прозрения.

В стихотворениях Бунина эмигрантского периода «русские ночи» – это *эйдетическое экзотическое* пространство, это *возвращение* в родовое лоно памяти. Мир меняется, но ядро воспоминаний – Родина – как некая экзотика. Теперь уже «чужая», но одновременно неотделимая от памяти поэта. Можно говорить о том, что мышление Бунина, со временем, с развитием творчества и с течением жизни, завершает своеобразный ментальный круг. Его *возвращение* на Родину определяется тем, что в эмиграции Бунин преодолевает свой *мировоззренческий эгоцентризм* и развивает «плюральное сознание» или выходит на *теоцентризм*. В знаменитом стихотворении «Ледяная ночь, мистраль...» *Я* и *Бог* – как две онтологические оппозиции. *Я* – это стремление к коммуникации, создание коммуникативного канала на фоне ледяного пространства. *Бог* – это отсутствие коммуникации. В стихотворении демонстрируется, условно говоря, хронотопический разрез *экзотического*. *Ледяная ночь* – это: сейчас, здесь, а в большей степени *Там, далеко*. В конечном счете: *Вокруг, Нигде* и на краю *Ничто*. Ассоциаций много, но совершенно очевидно то, что *ледяная* – это слово, вынесенное из подсознания, хранилось в памяти. Это слово стало началом повествования, размышления, ассоциаций о себе и Боге, о *Я* и *Вселенной*. Вектор мысли лирического героя Бунина неустойчив, он словно пульсирует: *Я-Мир-Вселенная – Бог*. Однако этот вектор имеет совершенно четкое направление: преодоление близости *Ничто*, преодоление разрыва с Богом, потому что именно отсутствие Бога и являет *Ничто*. Стихотворение Бунина подобно молитве, в которую погружается лирический герой. Он теряет связь с миром («никого в подлунной нет...»), но присутствие Бога позволяет ему обрести духовную поддержку и ощутить полноту Бытия (Лейбниц).

Сюжет этого стихотворения чрезвычайно интересен не потому, что здесь изображается эйдетическое экзотическое пространство, и не потому, что здесь изобразительные перспективы достаточно выразительны, и не потому, что автор мыслит космическими картинами, а потому, что кинетическим стержнем является *диалогическая симультанность оппозиций*: *Бог* (как присутствующее Бытие) и человек. И.А. Бунин в этом коротком стихотворении выразил необыкновенное психологическое напряжение человека, его стремление к осознанию своей *одухотворенности* Его *присутствием*.

Пути и принципы моделирования художественного мира, конечно, самые разные. Об этом и сигнализируют наши попытки осмысления некоторых художественных ситуаций в произведениях Гёте, Гофмана, Чехова, Бунина. Только следует заметить, что моделирование в художественных текстах существенно отличается от моделирования в точных науках, где моделируются системы, структуры. Писатель моделирует пространство духа человека, уникальное само по себе и не подвластное точным законам, законам механики.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин, И.А. Собрание сочинений. В 4 т. / И.А. Бунин. – Т. 1. – М.: Правда, 1988.
2. Гёте, И.В. Страдания юного Вертера / И.В. Гёте; издание подготовил Г.В. Стадников. – Санкт-Петербург: Наука, 1999.
3. Гугнин, А.А. Фантастическая реальность Э.Т.А. Гофмана / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы: Сб. статей под ред. А.А. Гугнина. – Вып. 10. – М., 2001.
4. Чехов, А.П. Собрание сочинений. В 8 т. / А.П. Чехов. – Т. 5. – М., 1970.