

УДК 130.2

ВОПРОС О МИМЕЗИСЕ В СВЕТЕ ТЕОРИИ МЕТАФОРЫ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В.Б. Малышев

ФГБОУ ВО «Самарской государственной технической университет»,
г. Самара

DOI: 10.26456/vtphilos/2020.3.122

В статье производится анализ соотношения понятийного поля метафоры и мимезиса в контексте проблемы языка в его истоке. Метафора и мимезис как два вида моделирования реальности культуры могут быть соотнесены в плоскости языковой репрезентации мира. Танец языка – вершина эволюции миметического, а метафора – ключ к пониманию механизма мимезиса в искусстве и культуре. Метафора — это некий более тонкий механизм репрезентации мира посредством языка, высшая точка эволюции миметического (И.-Г. Гердер, Ф. Ницше). Через мимезис в искусстве происходит воссоздание мира. Метафора также соотносит одну вещь с другой через мнимое подобие, через его утверждение, затем отрицание, затем через синтез и создание новой реальности. Метафора не столько создает систему подобий, сколько уничтожает саму возможность существования старых подобий в системе различий. Это еще один пункт, в котором метафора и мимезис сходятся, ибо их предназначение создавать новую реальность культуры.

Ключевые слова: мимезис, метафора, культура, тождество, подобие, различие, язык.

В настоящее время особую актуальность представляет комплексное изучение метафоры не только в границах филологических штудий, не только для выверки правомерности ее применения в научных исследованиях в целом, но и в рамках философии культуры и эстетики. Особенно, на наш взгляд, продуктивным было бы изучение эвристических возможностей метафоры на фоне рассмотрения эволюции мимезиса в искусстве и культуре. Метафора и мимезис как два вида моделирования реальности культуры могут быть соотнесены в плоскости языковой репрезентации мира.

В философии со времен Аристотеля принято видеть в метафоре только лишь «скрытое уподобление». Возможен некий тонкий изоморфизм. Феноменология «уподобления» в контексте теории метафоры сродни феноменологии «подражания», «мимезиса» в эстетической мысли. В этой связи совершенно неслучайно в концепции Х. Ортеги-и-Гассета, одной из самых «внятных» концепций метафоры, природа эстетической реальности и природа метафоры соотносятся [14]. И если искусство создает свою особую реальность, отличную от константной и обыденной, то и метафора есть окно для иного, особого видения эстетического объекта.

Подход с использованием теории метафоры и исторической семантики можно охарактеризовать как инструменталистский. Здесь мы располагаем целым спектром концепций метафоры, пригодных в том числе и для описания реальности искусства в его эпохальных срезам. Мы не вправе говорить, плоха или хороша метафора, нас интересует, насколько эвристически продуктивным будет описание реальности культуры в различных исторических проекциях. Несомненно, что одного инструментализма недостаточно для изучения реальности культуры и искусства. В частности, в кросскультурных исследованиях, культурологии в целом и эстетике важнее сама изучаемая реальность, а не методология ее изучения. Важно понять, что метафора не отрицает понятие, она восполняет его, она обогащает базовую оппозицию интеллигибельного и чувственно-воспринимаемого. В связи с этим большое значение для понимания места и роли метафоры в исследованиях фактов культуры имеют историческая семантика и теория метафоры (Ф.Р. Анкерсмит, М. Блэк, Х. Ортега-и-Гассет, П. Рикер, Х. Уайт и др.).

Не претендуя на дескриптивную точность, отметим, что для целей нашего исследования удобна схема базовых направлений понимания метафоры, предложенная еще М. Блэком. По М. Блэку, существуют, по крайней мере, три концепции метафоры [1] (хотя к третьему десятилетию XXI в. становится ясно, что их больше). *Первая* точка зрения на природу метафоры – субституциональная. Здесь метафору исследователь рассматривает именно как «переносное» слово, которое замещает некое прямое значение, или, формально, некое метафорическое выражение является субститутом, заместителем некоторого другого. *Вторая* концепция понимания метафоры – сравнительная или компаративистская, рассматривает метафору именно как скрытое уподобление, сжатое сравнение. Ее можно рассматривать в качестве разновидности первой. Третья точка зрения на метафору – теория интеракции. Согласно данной концепции, дело не в том, какой термин замещает другой (субституция), не в том, что два явления сравниваются (скрытое уподобление), а в том, как две семантические единицы взаимодействуют, это «фокус» метафоры (или «цель») и ее внешняя «рамка». Между фокусом и рамкой метафоры как раз и происходит взаимодействие. Последняя линия изучения метафоры трансформируется в так называемую когнитивную теорию метафоры, фундаментально обоснованную в работах Дж. Лакоффа и М. Джонсона. Как заявляют авторы, «метафора не только в словах» [8, с. 27]. Метафоре подлежат многие процессы человеческого мышления: «Суть метафоры – это понимание и переживание сущности (thing) одного вида в терминах сущности другого вида [8, с. 27]. Русский перевод усиливает смысловые горизонты понимания метафоры. Во-первых, если «вещь» понимать по-кантовски, то интеракция «сущностей» выглядит настолько глубокой, насколько это только возможно в искусстве, но не в жизни. Во-вторых, дело именно в процессах, а не «вещах». Дж. Лакофф и М. Джонсон, по сути, повторяют то, что задолго до них уже

было высказано Х. Ортега-и-Гассетом в работах «Две главные метафоры» и «Эссе на эстетические темы вместо предисловия» [10; 11]. По малому счету метафора – изначальный эвристический способ найти имя для нового понятия. Но в более широком смысле большинство понятий и сами способы задания понятийной сетки мировосприятия по природе своей метафоричны. Метафора – некий первичный способ моделирования реальности. Та же функция первичного моделирования образов сущего в искусстве осуществляется в процессе подражания, мимезиса.

Мы много уже сказали о метафоре, но смысл нашего исследования в пересечении двух установок восприятия и моделирования реальности. Наиболее интересной для нас становится методология, основанная на пересечении тропологических и эстетических презумпций. Такие разнопорядковые явления, как метафора и мимезис пересекаются на территории эстетического видения мира, выступая как базовые способы моделирования первичной реальности. И если мимезис изначально есть представление действительности посредством искусства (танец, театр, скульптура и т. д.), то метафора – это некий более тонкий механизм репрезентации мира посредством языка, который, как мы покажем далее, есть высшая точка эволюции миметического (И.-Г. Гердер, Ф. Ницше).

Основной *гипотезой* нашего исследования представляется следующее положение. Рассмотрение иллюзорности представления о метафоре как о некоем простом уподоблении будет наиболее продуктивным, если соотнести его с таким эстетическим феноменом, как мимезис на фоне бытия языка, особенно, если мы сумеем продемонстрировать трансформацию понимания миметического в истории искусства. Репрезентация сущего через систему подобий является лишь внешней стороной глубинных процессов, где, по нашему предположению, существует система онтологических различий.

Эволюционно человеку изначально свойственно иметь образы в сознании и соотносить их между собой. Проще всего это сделать на основе сходства (акт метафоры) или смежности (акт метонимии).

Мимезис, одна из важнейших категорий эстетики, происходит от греч. μιμησις – подражать, воспроизводить, представлять. Это слово имеет древнее ритуальное происхождение, термин появился в связи с особым рода ритуальными танцами в Древней Греции, исполняемыми во время празднеств, посвященных богу Дионису. Однокоренное с «мимезис» древнегреческое *mimesthai* значило «представлять посредством танца» [3]. В священном ритуальном действе танец совмещался с системой жестов, ритмом, словами и мелодией – здесь мимезис – это подражание, но подражание актера, а не «копировщика» [12, с. 15]. Вследствие изложенного мимезис можно понимать скорее как творческое моделирование реальности (что, собственно, и происходит в искусстве), чем некий лишенный элементов творчества грубый реализм, хотя, конечно, такие мыслители, как В. Белинский или В. Беньямин, с этим вряд ли бы согласились. В современную эпоху, когда

происходит копирование элементов реальности, ее симуляции, выражения «творец» и «создатель» все больше расходятся по смыслу.

В «Руководстве по археологии искусства» Карла Отфрида Мюллера, профессора Геттингенского университета, вышедшем в 1830 г., само искусство определяется как представление, «мимезис». Поэтому помимо понимания искусства как подражания природе, которое мы находим у античных мыслителей или, значительно позднее, у Гете, можно также понять мимезис как представление или выражение средствами искусства внутренних состояний и переживаний человека.

Согласно В. Татаркевичу, исторически существовало четыре типа подражания как мимезиса: первичное (ритуальное), подражание способу действия природы (Демокрит), копирование природы (Платон), творческое воспроизведение (Аристотель) [12].

В параграфе 778 «Размышлений к антропологии» основоположник современной эстетики Иммануил Кант указывает, что подражание примерам служит путеводной нитью даже для гениев человечества. Это происходит в силу закона непрерывности. Человек, подражающий значительным явлениям природы, шедеврам мирового искусства, следует простому закону непрерывности. Настоящим искусство делается не в силу некоего «обезьянничанья», как обычно поступает посредственный актер, а в силу того, что в искусстве мы обречены «стоять на плечах гигантов». Кант отмечает, что не существовало ни одного великого мастера, который был бы чужд подражанию. Однако во что превращается мимезис в своем глубинном аспекте как некий «священный акт» искусства? Не есть ли это ритуальный переход к запределью, переход в лучший мир? Мы полагаем, что эстетическая реальность есть такой лучший мир в принципе, *ab ovo*. Однако высшая ступень – не подражание, а творение. Гением, по Канту, называют не того мастера, который просто подражает, а «того, который создает свое творение первоначально» [7, с. 254].

Известно, что Леонардо да Винчи отрицательно относился к художникам, «бессмысленно срисовывающим» очертания предметов, *imitare* для него понятие негативное. Леонардо, как никто, отчетливо ставит перед художником задачу «преодоления видимости»: «Внутренняя структура вещей, их анатомия, их “арматура” всегда особая сущность, не связанная с видимым и уже потому иллюзорным подобием [6, с. 68–69]. В этой фразе вся суть того, что объединяет метафору и мимезис в их глубинной сущности.

Напомним, что И.-В. Гете рассматривал творчество как подражание природе. Он писал по этому поводу следующее: «Главное требование, предъявляемое художнику, всегда следующее: чтобы он придерживался природы, изучал ее, подражал ей, чтобы он производил нечто похожее на ее явления» [5, с. 25].

Самое возвышенное понимание подражания находим мы в трудах И.-Г. Гердера, которое можно назвать культурантропологическим. И.-

Г. Гердер пишет следующее: «В человеке, даже и в обезьяне, живет странный инстинкт подражательства, не подсказанного разумным рассуждением, а непосредственно производимого органической симпатией... Таковы и сыновья природы – дикие народы... подлинный образ мысли их выражен в танцах, играх, шутках, беседах. Фантазия их, подражая, накапливала свои образы; эти образы – типы, которыми владеют как особым своим достоянием, память их и язык, поэтому мысли их без труда переходят в действие и усваиваются живой традицией... Но сколь бы выразительной ни была их мимика, человек еще не пришел бы благодаря ей к отличительной особенности своего рода, к самому искусному и сложному, что есть у него, – к разуму. Человек становится разумным благодаря языку» [4, с. 234]. Гердер отталкивается от идеи подражания как закона природы, по которому все в ней развивается, в отличие от Платона, который считал подражание жалкой тенью мира идей. Наивысшим уровнем мимезиса Гердер считает язык. Гердер предвосхитил тщетность трудовой теории происхождения человека, «лишь язык превратил человека в человека» – считал великий гуманист эпохи Просвещения. Однако понимание феномена языка Гердером весьма своеобразно. Язык для Гердера важнейший, но не единственный элемент человеческого мира – вершина архитектоники миметических комплексов природы. Язык, понимаемый фонетически, как система звуков, которые мы можем выразить письмом, крайне несовершенен: «Сплошные несовершенства заключены в единственно доступном нам средстве передавать мысли, и все же все наше развитие, вся наша культура привязаны к этой цепи, и мы не можем избежать ее» [4, с. 237]. Язык обретает смысл лишь как часть театра, создаваемого разумом, как некая суммарная вибрация человеческого мира, вместе с музыкой, ритмом, цветом. «То же можно сказать и о языке сердца, и этот язык говорит немного, но и этого немногого довольно, и наш человеческий язык создан, скорее, для сердца, чем для разума. Рассудку помогут жест, движение, сам предмет, но чувства сердца так и остались бы скрыты, если бы мелодический поток речи не перенес их на своих коротких волнах в сердце другого человека [4, с. 239].

Великий бунтарь европейской культуры Фридрих Ницше продолжает ту же линию понимания мимезиса через язык, то, что мы рассматривали, говоря об античности и цитируя И.-Г. Гердера. В книге «Так говорил Заратустра» Ницше раскрывает смысл мимезиса как «сборки», монтажа мировосприятия: «Как приятно, что есть слова и звуки: не есть ли слова и звуки радуга и призрачные мосты, перекинутые через все, что разъединено навеки» [9]. В данном фрагменте Ницше демонстрирует эстетическое наслаждение от высших форм мимезиса, присущих человеку, в момент соединения музыкальных и словесных поэтических кодов, как, например, мы это наблюдаем в оперном искусстве, музыкальном театре, кино. Но миметическое действие связано также и с пластическими искусствами: «говоря, танцует человек над всеми вещами». Вспомним, что в

Дельфийских гимнах и у Пиндара слово «мимезис» означало танец [12, с. 15]. И так, *танец языка* есть не что иное, как *мимезис*.

Музыка, поэзия, танец сливаются в сознании Заратустры на пути вечности. *Нет ничего вне нас*, понимает Заратустра, но не в случае искусства, не в момент восприятия волшебных звуков музыки, которая заставляет наше «Я» замолчать. Искусство – *ключ к другой стороне бытия*. Это мир, где наше маленькое «я» входит в резонанс с другими «я». И когда происходит единение различных «точечных» инстанций, внешне метафорически это напоминает ансамбль, хор, взаимодействие сущих.

Особым образом понимает подражание Поль Валери, который в своих публицистических произведениях говорит, что «художнику необходимо подражать самому себе» [2]. Имеется в виду то, что художник должен сохранить в себе свое «наилучшее состояние», избегая превратностей судьбы, отрицательных переживаний и состояний, непостоянства мысли и настроения. Однако внутри нас есть и осадок «неподражаемого», которому не в состоянии подражать ни я сам, ни другие. И это совершенно отдельная тема.

Однако в рассуждении о мимезисе в творчестве великих художников есть одно большое «но». Художники не столько подражают реальности, сколько *творят* ее. Эта мысль проста, но как ни парадоксально, проблема в эстетической мысли раскрыта недостаточно.

Великий художник необходимо призван создавать новую реальность. Он словно открывает чудесные двери в новый мир, волшебные порталы в иную реальность. Кисть Рембрандта или Рафаэля способна превратить обыденное в чудесное, малое в великое, слабое в величественное. Микеланджело и Бернини превращают мрамор в осязаемую телесность, мертвое в живое, человеческое в божественное, конечное в бессмертное. Музыка Баха и Моцарта уводит сознание слушающего в иную, божественную реальность, наполняя душу ощущением чистого счастья или неземного восторга.

Однако бессмысленно ждать от искусства только позитивного подобия миру явленных вещей. Крупный художник своим творчеством разрывает ткань привычных представлений о мире. Поздний Рембрандт или Уильям Тернер в своем творчестве выходят на уровень отображения хаотической стихии мира, негации, «отвратительной нелепости». Например, такие работы, как «Заговор Клавдия Цивилиса» Рембрандта, «Невольничий корабль» У. Тернера, «Башмаки» Ван Гога, «Герника» Пабло Пикассо у большинства зрителей вызывают не только восхищение и трепет, но и когнитивный диссонанс, отвержение, эмоциональное отторжение... Неудивительно, что именно эти неожиданные для своей эпохи шедевры становятся предметом бесконечных споров в кругу искусствоведов.

Сегодня, в эпоху, когда эстетика прошла долгий путь развития и ушла от понимания мимезиса как простого воспроизведения тождественного, подобного, опираясь на то, о чем мы говорили как высших

формах мимезиса, мы полагаем, что существуют уровни репрезентации, снимающие вопрос о подобии. Если на примере великих произведений искусства вопрос о мимезисе становится весьма прозрачным, то методологической параллелью, наглядно демонстрирующей возможность снятия дискурса подобия, является апофатика метафоры (др.-греч. *ἀποφατικός* «отрицательный»). Метафора не столько создает систему подобий, сколько уничтожает саму возможность существования старых подобий в системе различий. Согласно базовым идеям Х. Ортеги-и-Гассета, метафора – утверждение вначале и отрицание впоследствии. Метафора – чистое различие. Вспомним то, как М. Хайдеггер снимает вопрос о языке как «инструменте», «выражении», некоей системе подобий. В существе языка, о котором мы говорили выше как вершине миметического, царствует различие, а не подобие» «Различие тишит вещи как вещи в мире», «щель различия сияет чистым светом» [13].

Итак, подводя итоги, отметим, что в миметическом действе человек имитирует явления природы, схемы поведения, система подобий в мире искусства соотносится с системой подобий в действительном мире. Тем самым через мимезис в искусстве происходит воссоздание мира. Метафора также соотносит одну вещь с другой через мнимое подобие, через его утверждение, затем отрицание, затем через синтез и создание новой реальности. По сути, метафора создает новую реальность культуры. В конечном пункте своего осуществления как мимезис, так и метафора замыкаются в одном измерении – измерении языка как различия. Это различие способно как создавать новую реальность, так и производить деструкцию старой. Эстетическая реальность – особая сфера проявления чистого различия как той просветляющей середины бытия, в рамках которой человеческое сознание, вырвавшись на свободу, способно творить новые миры, миры искусства. Таким образом, происходит пересечение двух установок восприятия и моделирования реальности – тропологической (метафора) и миметической (искусство) – в истоке возникновения языка, который есть скорее чистое различие, чем система подобий.

Список литературы

1. Блэк М. Метафора // Теория метафоры: сб. М.: Прогресс, 1990. С. 153–172.
2. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 507 с.
3. Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. 456 с.
4. Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 703 с.
5. Гете И.-В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. 623 с.
6. Дубова О.Б. Мимесис и пойнэсис. Античная концепция подражания и зарождение европейской теории художественного творчества. М.: Памятники исторической мысли, 2001. 271 с.

7. Кант И. Собр. соч.: в 8 т. М.: Чоро., 1994. Т. 7. 495 с.
8. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: ЛКИ, 2008. 256 с.
9. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: Эксмо, 2010. 416 с.
10. Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры // *Бесхребетная Испания: сб.* М.: АСТ; Ермак, 2003. С. 217–237.
11. Ортега-и-Гассет Х. Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры.* М.: Искусство, 1991. С. 93–112.
12. Татаркевич В. *Античная эстетика.* М.: Искусство, 1977. 327 с.
13. Хайдеггер М. *Язык* / пер. с нем. Б.В. Маркова. СПб.: Эйдос, 1991. 22 с.
14. Харман Г. *Эстетика как космология // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности: материалы межд. науч.-практ. форума (Самара, 2017/2018) / СГИК; под ред. В.И. Ионесова. Самара: СГИК; М.: Согласие, 2019. Т. 1. С. 335–367.*

THE QUESTION OF MIMESIS IN THE LIGHT OF METAPHOR THEORY: TO THE PROBLEM STATEMENT

V.B. Malyshev

Samara State Technical University, Samara

The article analyzes the relationship between the conceptual field of metaphor and mimesis in the context of the problem of language at its source. Metaphor and mimesis as two types of modeling the reality of culture can be correlated in the plane of language representation of the world. The dance of language is the pinnacle of mimetic evolution, and metaphor is the key to understanding the mechanism of mimesis in art and culture. Metaphor is a more subtle mechanism for representing the world through language, the highest point in the evolution of the mimetic (I.-G. Herder, F. Nietzsche). Through mimesis, the world is recreated in art. Metaphor also relates one thing to another through an imaginary similarity, through its affirmation, then negation, then through the synthesis and creation of a new reality. The metaphor does not so much create a system of similarities as it destroys the very possibility of the existence of old similarities in the system of differences. This is another point where metaphor and mimesis converge, for their purpose is to create a new reality of culture.

Keywords: *mimesis, metaphor, culture, identity, similarity, difference, language.*

Об авторе:

МАЛЫШЕВ Владислав Борисович – доктор философских наук, профессор ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», г. Самара, E-mail: vlmalyshev@yandex.ru

Author information:

MALYSHEV Vladislav Borisovich – PhD, Professor of the Samara State Technical University, Samara. E-mail: rector@samgtu.ru