

*В. А. Рабош, А. В. Солдатов*

### СТРУКТУРА МИРОЗДАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И НАУЧНОЙ КАРТИНАХ МИРА

*Анализируется структура и специфика художественной картины мира как модели мироздания, рассматриваются связи и различия, существующие между научной и художественной картинами мира. Представляется классификация различных художественных картин мира и их эволюция в истории культуры. Особое внимание уделено проблеме художественного моделирования в российской и зарубежной литературе.*

**Ключевые слова:** картина мира, мироздание, интерпретация, образ, символ, наука.

*V. Rabosh, A. Soldatov*

### THE STRUCTURE OF THE UNIVERSE IN THE ARTISTIC AND SCIENTIFIC PICTURE OF THE WORLD

*The article analyzes the structure and the specific character of the artistic picture of the world as the models of the universe; the relationships and differences existing between scientific and artistic picture of the world are considered. The classification of various artistic pictures of the world and their evolution in the history of culture are presented. A special attention is drawn to the problem of the artistic modeling in Russian and foreign literature.*

**Keywords:** the picture of the world, the universe, interpretation, image, symbol, science.

Как отмечал А. Эйнштейн, в процессе познания действительности человек стремится создать простую и ясную картину мира для того, чтобы заменить эту действительность созданной картиной. «Этим, — писал он, — занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему» [13, с. 9]. В художественном творчестве мироздание моделируется в форме художественной картины мира. Такая картина, создаваемая писателем, живописцем или режиссером,

всегда соотносится с объективной реальностью, лежащей за пределами их произведений. Это соотносительность обнаруживается не только через восприятие зрителя или слушателя, но и существует внутри самого произведения как отношение созданной художником картины мира к более обширной и не выраженной явно, но присутствующей в художественном подтексте. Художественная картина мира синтезирует в себе все знания художника о мире, но под определенным углом зрения. Эта картина

---

мира, в принципе, иная, чем та, которая создается в научном познании. И наука, и искусство постигают мир, но по-разному. Искусство рассматривает любую проблему, встающую перед человечеством, с точки зрения его интересов. Искусство потому и является формой гуманитарной деятельности, что главный его интерес заключен в познании смысла и целей существования человечества и путей его развития через человека как самопознающую величину. Также необходимо различать художественную картину мира, формирующуюся в индивидуальном сознании художника, и общую художественную картину человеческого мира, непрерывно творимую многими поколениями людей, работающих в разных системах художественного мышления. Эту картину мира можно назвать интегральным результатом целостного отражения мира в сознании творящего человечества.

Рассмотрим связь и различия, существующие между научной и художественной картинами мира.

Прежде всего, искусство само является частью социальной реальности и в то же время ее отражением или, лучше сказать, ее самовыражением, причем оно реализуется в образном эмоциональном виде, предполагающем сопереживание. Отсюда следует первое отличие художественной картины мира от научной, в которой образная (иконическая) модель обязательно сопряжена со знаковой (математической) моделью. Искусство, в отличие от науки, не только не нуждается в переводе его содержания на математический язык, но оно ему и противопоказано, поскольку уничтожает эффект сопереживания. Но, зато, в искусстве наряду с образом может быть использован также иконический символ, причем переход образа в символ придает ему дополнительную смысловую нагрузку, поскольку «содержание подлинного символа через опосредованные смысловые сцепления соотносено с мировой целокупностью,

с полнотой космического и человеческого универсума» [2, с. 361]. Иными словами, символ в рамках художественной картины мира выполняет роль звена, связывающего данное конкретное произведение искусства с универсумом мировой культуры, а через нее, очевидно, и с наукой. Интерпретация художественного символа допускает множество различных образов, и поскольку для одного и того же художественного символа можно использовать различные образы или их совокупность, сама интерпретация не носит однозначного характера. В процессе ее происходит рационализирование символа, и тем самым он приближается к понятию, приобретает абстрактность, но абстрактность особого рода — культурно-психологическую, эмотивно-ценностную. Стремление осмыслить символ еще более лишает его художественного смысла, придавая ему иной, внутренне не присущий смысл, — этнографический, культуроведческий, социально-психологический и т. д.

Формы художественной интерпретации могут быть различны. В частности, в литературе эта операция происходит при помощи сопоставления текстов, имеет всегда герменевтический характер и зависит от личности, которая производит данную операцию, от ее культурных, религиозных, моральных и эстетических установок, — словом, от всего комплекса проблем, составляющих культурный уровень данной личности данной эпохи. В качестве примера рассмотрим с этой точки зрения роман Франца Кафки «Замок» [8]. Неполнота, абстрактность символов этого литературного произведения открывает широкий простор для различных его истолкований. Так, по мнению западногерманского критика М. Брода, в основе замысла «Замка» лежат иудаистские религиозные принципы [15, с. 196]. В мытарствах главного героя романа М. Брод видит олицетворение еврейской судьбы: «Это особое чувство еврея, который хочет пустить корни в чужой среде,

---

который всеми силами своей души стремится к тому, чтобы сблизиться с чужими, полностью сравняться с ними, но безуспешно» [15, с. 197]. Этой же точки зрения придерживается и С. С. Аверинцев, который отмечает, «что травестия иудаистского мифа, без сомнения, образует эмоциональный фон творчества Кафки» [1, с. 116].

В противоположность религиозной интерпретации романа «Замок», другой исследователь творчества Ф. Кафки, В. Г. Эмрих, предлагает свое «метафизическое истолкование». По его мнению, главная мысль романа состоит в том, что права на жизнь не существуют, пока человек подчинен жизни, такое право ему дает только смерть [16, с. 315]. Даже замковая бюрократия в интерпретации Эмриха обретает особый «метафизический» смысл. «Бюрократический аппарат, — пишет он, — отражает бесконечные модификации земного бытия, находящегося в прерывном движении. Его структура непрерывно меняется» [16, с. 410].

Возможны и иные интерпретации романа. Скажем, Замок — это символ, подавляющий человека, разрастающаяся до гигантских размеров чиновничья машина. Разветвленная сеть «замковых» бюрократических учреждений опутала буквально всех жителей «деревни», символизирующей собой общество в целом, так что жители данного социального организма живут в страхе перед Заком. Самое страшное в подобной бюрократической системе — это растление сознания, уничтожение человеческого «я», превращение личности в обезличенную козявку [9, с. 122–123]. Словом, сколько читателей, столько и интерпретаций, которые зависят также и от исторического контекста, социально-психологического климата, в котором явилось им то или иное художественное произведение.

Итак, художественные символы, в отличие от научных понятий в принципе, многозначны и, на наш взгляд, чем большую свободу интерпретаций они допускают,

тем больше художественное произведение, в структуру которого они входят, получает общечеловеческое звучание и становится объектом общечеловеческой культуры, а не просто явлением данного временного исторического отрезка. Но, входя в фонд мировой культуры, пережив свое время, эти раритеты утрачивают тонкость аромата породившей их культуры, и если им «повезет» не обратиться в мумифицированные памятники старины, интересные только для специалистов или коллекционеров, становятся воплощениями иных смыслов, первоначально в них не заложенных, а их символизм находит новую, созвучную эпохе интерпретацию, либо вырождается. При этом «потребитель» произведения искусства новой эпохи эту сохраняющуюся сопереживательную силу содержания трансформирует, соотнося с контекстом своей современности, и в этом смысле оно как «предание» «принадлежит тому, к кому оно доходит» [6, с. 534]. Ученый на основании данного памятника может пытаться реконструировать картину мира той или иной эпохи, «зритель» же ищет в произведении искусства себя и свой мир.

Итак, в процессе моделирования действительности любое произведение искусства, если, конечно, оно имеет художественное содержание, несет в себе определенное количество символов, требующих обязательной интерпретации. В этом смысле все художественные произведения имеют, в отличие от научных теорий, условный характер и не обладают точностью в смысле адекватного отражения реальности. Более того, сила их воздействия на общество определяется наличием в их структуре многозначных символов, придающих произведениям искусства общечеловеческий характер, сохранение сопереживательной силы на протяжении многих веков.

Второе существенное отличие художественной картины мира от научной состоит в том, что научная теория — это монологическая форма знания познающего и выска-

---

зывающего субъекта, которому противостоит «безгласная вещь» [2, с. 5]. В искусстве, напротив, форма общения между субъектом, создающим или же потребляющим любое художественное произведение и самим этим произведением, носит диалогический характер, поскольку предмет искусства, будь то роман, поэма или кинолента, — уже не безгласная вещь: она связана с переживанием субъекта. Эту особенность художественной картины мира отмечал в своих работах В. Дильтей, который различал науки о природе (естествознании) и науки о духе [6, с. 43] (в нашем понимании — художественное освоение действительности). Он писал о том, что в первом случае основным методом познания является каузальное объяснение действительности, тогда как основу метода «наук о духе» составляет понимание связанного с осмысленно-значимым переживанием субъекта [6, с. 48].

В случае диалога потребителя искусства с произведением искусства «разговор» ведется, прежде всего, в эмоционально-оценочном аспекте. Потребитель имеет дело с образом, который предполагает прообраз — будет ли это какой-то элемент человеческого мира или отношение к нему, или переживание на почве отношения к миру и к самому себе как к тому, что соотносимо с миром. Но образ есть лишь подобие, он не тождественен тому, что воплотилось в нем, а есть лишь реконструкция, созданная средствами искусства по поводу воссоздаваемого и, может быть, по его образу и подобию [10, с. 116–118]. Глубина, содержательность, оригинальность, драматичность образа выступают формой выражения чувственных представлений художника-творца о человеке и его мире и зависят от его кругозора и талантливости.

Потребитель произведения искусства, в свою очередь, должен обладать тремя качествами.

Во-первых, он должен быть посвящен в тайны образно-символического строя соот-

ветствующего вида искусства, приобщен к нему. Живопись ацтеков, театр Кабуки или индуистские драматические танцевальные действия останутся столь же немыми для него, как «говорящие дощечки ронгоронго» с острова Пасхи, если он в определенной мере не приобщен к ним. Во-вторых, его жизненный опыт должен быть достаточно богат, чтобы иметь точки совпадения с воспроизводимым, а воспроизводимое должно быть достаточно талантливо поданным, чтобы вызвать сопереживание. Мера сопереживания — величина непостоянная. В детстве мы живо сопереживаем мухе-цокотухе, но нас мало трогают душевные метания Пьера Безухова. В бурные эпохи социальных перемен острое переживание вызывают и самые бездарные «агитки», если они отвечают настрою толпы. Самый глубокий знаток-эстет, взирая на икону в музее, не переживает никогда того, что переживает перед ней верующий в церкви. В-третьих, потребитель имеет дело с произведением искусства не как с вещью, а как с овеществленным голосом автора, обращенным к нему, раскрывающим мысли и чувства творца произведения по поводу изображаемого им. Только самый низший уровень культурного потребления предполагает безразличие к создателю и к его мыслям. Более высокий уровень означает проникновение, приобщение, согласие, спор, в конечном счете — сотворчество, мысленную переинтерпретацию, борьбу с «текстом» и в то же время следование ему.

Диалоговость социогуманитарного познания имеет несколько иную природу. Ученый, исследуя памятник, исходит не из него, а из собственной теории или гипотезы, сопряженной с определенной научной картиной мира. Он «задает вопросы» памятнику с точки зрения возможного опровержения или доказательства каких-то догадок или ищет уточнений в отношении неясностей, «белых пятен» в его теории. При этом гипотетический «заполнитель»

---

пробелов находится в соответствии с этой теорией. Поэтому любое социогуманитарное знание воссоздает предмет не в его собственном контексте, а в контексте современного ему видения этого предмета, в контексте вопросов, поставленных современной эпохой и культурой, а не той, паттерном которой является памятник.

Обратимся теперь непосредственно к анализу структуры художественной картины мира.

Как писал М. М. Бахтин, «три области человеческой культуры — наука, искусство и жизнь — обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству» [2, с. 5]. Правда, в этом единстве заключается определенная противоречивость, поскольку искусство и жизнь — не одно и то же, и лишь мера ответственности соединяет человека в жизни и художника, творящего в искусстве, в одно целое. Для личности главная функция мироздания в искусстве — это понимание своего мира как мира других людей, живущих или живших в нем, т. е. переживание в своем собственном «я» мира Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и др. В силу этого обстоятельства функция объединения различных художественных начал является одной из главных функций мироздания в искусстве, причем модель художественного мироздания строит, с одной стороны, художник-творец, создающий произведения искусства, а с другой — читатель, посетитель музея или кинотеатра, т. е. личность, потребляющая данное произведение. И далеко не всегда эти модели художественного мироздания совпадают.

Но возникает вопрос: если восприятие искусства столь личностно, что же объединяет множество образов мироздания и помогает найти в них инвариантные моменты. По нашему мнению, это, прежде всего, пространственно-временная упорядоченность, которая присутствует во всех без исключения видах и типах искусства. С помощью категорий пространства и време-

ни в рамках картины человека и его мира соединяется множество художественных образцов мироздания; виды, стили и направления, выделяемые в искусстве. Эти категории позволяют также классифицировать и различные художественные картины мира.

Оценим временное и пространственное упорядочение в структуре художественной картины мира. Временной аспект искусства связан, в основном, с ритмом повествования. Ритм, в свою очередь, зависит от формы выражения в словесном творчестве (в исповеди, в автобиографии, в биографии, в семейной хронике и т. д.), в сценическом искусстве (в драме, в комедии, в мелодраме) и т. д. Временной ритм определяется задачами творчества, выбор его — это личное волеизъявление автора; но художник вынужден подчиняться принятым в самом начале онтологическим законам бытия своего произведения. Ритм позволяет в онтологическом плане связывать в единое целое образ мироздания, заключенный в рамки той или иной художественной картины [9, с. 118–120].

Пространственную составляющую картины мира рассмотрим на примере литературного воспроизведения мироздания, поскольку здесь она проявляется наиболее ярко. Каждый литературный герой, анализируя свое положение в мире или рассуждая о судьбе другого персонажа, имеет свой собственный аспект видения мира. Он понимает этот мир с несколько иной точки зрения, нежели другие герои повествования, и поэтому видит дальше и глубже, что обуславливает единственность и независимость любого героя в создаваемом автором мире [2, с. 23].

Классический пример такого избыточного знания о мире — это информация, которой располагал граф Монте-Кристо (в одноименном романе А. Дюма), по сравнению с другими персонажами. Такой избыток в той или иной мере существует у каждого героя литературного или, допустим,

---

драматического произведения по отношению к другим персонажам, и поэтому одна из главных задач автора — суммировать в пространстве все эти миры, имеющиеся у главных героев повествования, и построить общую картину мироздания — авторскую, которая, однако, в явном виде не представлена и требует своего декодирования читателем.

Обратимся к классификации картин мира, построенных в различных жанрах искусства. М. С. Каган в своей монографии «Морфология искусства» в качестве одного из основных критериев классификации выделяет онтологический, связанный с разделением искусства на пространственные, временные и пространственно-временные формы [7, с. 272]. К первому виду искусства относятся живопись, скульптура и архитектура, ко второму — музыка, к третьему — наиболее универсальному и демократическому — литература, кино и театр. Данная классификация, как указывает М. С. Каган, является наиболее фундаментальной, поскольку, во-первых, основывается на исторически сложившемся различии между «мусическим» и «техническим» искусствами, и, во-вторых, учитывает то обстоятельство, что любое произведение искусства создается и существует прежде всего как некая материальная конструкция, состоящая из звуков, объемов, цветочных пятен, слов, движений, как предмет, имеющий пространственную, временную или пространственно-временную характеристики [7, с. 270].

В создании художественной картины мира важную роль наряду с искусством играют такие формы общественного сознания, как наука, философия и культура, понимаемая в самом широком смысле этого слова, поскольку развитие искусства определяется не только духовным аспектом культуры на том или ином этапе развития общества, но и ее материальной составляющей, это очень важно, к примеру, для архитектуры. Из области науки в художе-

ственную картину мира поступают новые идеи и образы. Несомненно, что существует также взаимообмен между художественной картиной мира и культурой, поскольку именно искусство воплощает, формирует, распространяет фундаментальные идеи и принципы культуры. Такого рода взаимный обмен между наукой, культурой, искусством, философией и картиной мира наиболее интенсивен в периоды создания новых художественных видений мироздания, например, при переходе от синкретизма первобытной культуры к античному искусству в Древней Греции или в эпоху перехода от реализма к символизму и модернизму и т. д. То, что такие переходы можно наблюдать в определенные годы в большинстве видов искусства одновременно, лишней раз доказывает существование общехудожественной картины мира, определяющей развитие отдельных картин.

Возникает, однако, вопрос, имеет ли место в таком процессе упорядоченная смена картин, аналогичная смене картин мира в науке, или, иначе говоря, можно ли сказать, что всякая новая художественная эпоха создает более адекватное видение человека и мира, чем предыдущая. Как известно, на этот вопрос существует множество ответов, начиная с мнения, что непревзойденной вершиной является античное искусство (с вариантами, согласно которым эту вершину составляет искусство Возрождения или Киевской Руси), и кончая концепцией культурно-исторического релятивизма, отрицающего прогресс в искусстве. В самом деле, едва ли кто станет настаивать на том, что авангардистская живопись более адекватно отображает внешний мир, чем натуралистическая, или что кубизм более точен, чем маньеризм. Каждая эпоха воссоздает реальность, чувственно-данную или воображаемую (но всегда — переживаемую), по своим законам и в разных аспектах (всегда способных вызывать соперничество). Означает ли это, что формируемая картина мироздания лишена преем-

---

ственности, обогащения, развития? Думается, — нет. Во-первых, расширяются возможности выражения внутреннего мира человека, глубин его психики. Так, различные формы ареализма в конечном счете отображают патологические глубины сознания, особые, понятийно-невыразимые эмотивные состояния человека. Во-вторых, расширяется круг возможностей эстетического удовлетворения человека. Достаточно вспомнить идеи Матисса о превращении линий и цветности в самостоятельный вид эстетического наслаждения. В-третьих, на базе новой техники расширяется арсенал средств, направленных на удовлетворение эстетических потребностей, возникают новые формы искусства — телепеса, телешоу, киноискусство, стереоизображение, художественная фотография, электромузыкальные инструменты и т. д. В-четвертых, новые виды искусства и его формы и методы не отменяют прежние и не лишают нас способности наслаждаться ими, а составляют вместе с ними более богатое красками полотно, отображающее внутренний и внешний мир человека. Новая частная художественная картина мироздания обогащает совокупную картину, создаваемую на протяжении веков и тысячелетий человечеством.

В структуру всякой художественной картины мира, по нашему мнению, входят два важнейших элемента — специфический художественный образ мироздания и каноны, которым должны соответствовать произведения, соотносящиеся с данным художественным подходом к воссозданию мироздания в его человеческом измерении (реализм, авангардизм; неонатурализм, романтизм и т. д.). Эти каноны, в отличие от методологических регуляторов в науке, могут варьироваться даже в пределах одного художественного метода. Сравним, например, творчество двух таких крупнейших русских писателей-реалистов, как Ф. М. Достоевский и А. П. Чехов. Создавая свою художественную картину мира, Достоев-

ский опирался на глубочайшее изучение жизненных фактов, причем не только типичных, что было характерно для предшествующей русской реалистической традиции, но и нетипичных. Именно эти нетипичные для того времени тенденции и конфликты становились для писателя главными в системе мироздания, потерявшей свое равновесие, в системе жизни, находящейся в переходном состоянии, в которой все подошло к грани, все противоречия обострены. Ф. М. Достоевский поэтому создает в своих романах чрезвычайно подвижную систему временных отношений, прошлое и будущее подключаются к настоящему и как бы просвечиваются сквозь него.

У А. П. Чехова, напротив, картина жизни чрезвычайно сложна в своей обыденной рутинной простоте, драма таится под покровом привычной повседневности. Организмы чеховских пьес сложны и многомерны, хотя они рассматривают главное, ничем, кажется, не омраченное течение жизни. Художественная картина строится полифонически, по принципу параллельно развивающихся рядов действий, связанных между собой единством высвечивающейся глубокой драматической коллизии. В центре как будто тривиально-простой бытовой картины мира вырисовывается проблема бытия, тема грядущего обновления жизни.

Перечисленные выше черты процесса художественного творчества, на наш взгляд, наиболее ярко проявляются в таком виде искусства, как литература. Возьмем в качестве образца творчество известного современного итальянского ученого и писателя Умберто Эко. В своей статье «Заметки на полях "Имени розы"» он пишет: «...для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях». И далее: «Задача сводится к сотворению мира. Слова придут сами собой» [14, с. 93]. Интересно, что, по мнению У. Эко, в поэзии, в противоположность прозе «Verna

---

tene, res sequentur» («Имей слова, вещи придут» (лат.). — *Авт.*) [14, с. 93]. Видимо, это связано с тем историческим фактом, что поэзия старше прозы и вытекает из синкретизма древнего искусства, который выражался в слитности словесных, музыкальных и танцевальных выразительных средств. Стихи напоминают движения в танце, которые отличаются от других движений своеобразным ритмом, определяющим структуру поэтической реальности [11, с. 114–116].

У. Эко вспоминал, что значительную часть времени написания романа «Имя розы» он потратил на сотворение образа будущего мира (т. е. художественного образа мироздания), причем не только его «географии», но и пространственно-временных характеристик: «Если у меня герои начинают беседовать по пути из трапезной на церковный двор — я слежу за ними по плану и когда вижу, что они уже пришли, обрываю разговор». Значительное внимание У. Эко уделяет онтологической структуре своего мироздания и законам его функционирования. «Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира, — пишет он, — должны соблюдаться законы, устанавливаемые в самом начале» [14, с. 93].

Возникает вопрос: чем определяется развитие литературного сюжета во времени, меняющимися авторскими намерениями или исходными художественными принципами? Итальянский писатель отвечает на этот вопрос следующим образом: «И прошу не путать мои слова (о структуре романа «Имя розы». — *Авт.*) с идеалистической болтовней о том, что персонажи-де живут самостоятельной жизнью, а автор сомнамбулически протоколирует все, что они творят... Речь идет о другом. Персонажи обязаны подчиняться законам мира, в котором они живут» (заметим в скобках: как и ученый, строящий свои теории в рамках той или иной онтологической модели).

Иначе говоря, «писатель — пленник собственных предпосылок» [14, с. 94].

В более широком плане эту же проблему анализировал известный литературовед М. М. Бахтин, который указывал на важнейший аспект моделирования мироздания в искусстве — временную упорядоченность, ритм повествования художественного произведения. Он писал, что ритм (временная упорядоченность) определяется задачами повествования, «принятие его — это свободное волеизъявление автора художественного произведения, но затем уже повествователь вынужден подчиниться принятым в самом начале законам функционирования того мира, которые он создал» [2, с. 89].

При рассмотрении временной упорядоченности литературного произведения отчетливо видна связь онтологии и эстетики, ибо любой персонаж живет во вполне определенных временных границах (рождение — смерть) и осознать бесконечность окружающего его мира (онтология) может только через осознание своей связи с другими людьми, населяющими данное произведение (эстетика). Помыслить мироздание после смерти, конечно, можно, но пережить его эмоционально, без осознания своей связи с другими персонажами, нельзя. Следовательно, художественное мироздание является связанным не только в онтологическом, но и в эстетическом плане.

В истории литературы специфика мироздания в художественной форме наиболее полно сконструирована в выдающемся литературном памятнике средневековья, в «Божественной комедии» [5] Данте Алигьери (1256–1321). Данте подробно описывает свое воображаемое путешествие по внеземному миру, совершенному под руководством давно умершего римского поэта Вергилия. Автор рисует грандиозную картину мироздания, согласно взглядам и представлениям своего времени. Не будем останавливаться на размышлении автора о судьбах человеческого бытия, а непосредственно



---

перейдем к анализу структуры его картины мироздания.

Путешествие Данте начинается с осмотра ада, который в «Божественной комедии» изображается как подземная воронкообразная пропасть, простирающаяся до центра Земли. Склоны пропасти опоясаны кольцеобразными уступами — знаменитыми Дантовыми кругами ада. Всего этих кругов девять. Восемь из них связаны с тем или иным персонажем или реалией античной мифологии (Лимб, Минос, Цербер, Стигийское болото, Минотавр, Злые Щели, Коцит). В первом, самом ближнем к Земле, Лимбе, пребывают души младенцев, умерших некрещеными, а также добродетельные мужи древности (в том числе Адам и ветхозаветные праведники), жившие до появления Христа и потому оставшиеся во мраке язычества. Из всех адских мук их страдания наиболее легкие. Человеческие грехи, за которые на том свете полагается наказание, Данте распределил по прочим кругам ада, в их числе: сладострастие, чревоугодие, скупость, расточительство, гневливость, ересь, различные виды насилия и т. д. Восьмой круг ада, в свою очередь, делится на десять рвов, где мучаются мздоимцы, лицемеры, прорицатели, воры, лукавые, фальшивомонетчики и им подобные. Самый нижний, девятый, круг, именуемый Коцитом по расположенному там ледяному озеру, состоит из четырех поясов, там помещаются предатели всех сортов (например, библейский братоубийца — Каин). Еще ниже находятся три пасти Люцифера, терзающие самых гнусных из грешников — Иуду, предавшего Христа, и Брута с Кассием, убивших Юлия Цезаря, т. е. покусившихся на установленную самим Богом царскую власть.

В Южном полушарии Земли посреди Океана, прямо над адом, возвышается чистилище, имеющее вид огромной горы с усеченной вершиной, на которой помещается земной рай (согласно библейской легенде, сад Эдема, где первоначально жили

прародители человечества — Адам и Ева, находился на Земле). Нижняя часть этой горы образует предчистилище, а верхняя, как и ад, разделена на ярусы. Отвлекаясь от церковно-догматического аспекта учения о чистилище, следует специально отметить, что в космологии Данте оно занимает посредствующую позицию между адом и раем, придавая Вселенной дополнительную завершенность и гармоничность, типологически соответствуя «краю света» среднего мира.

Наконец, в небесной выси Данте располагает рай. Здесь важно отметить, что структура верхнего мира в «Божественной комедии» соответствует популярной в средневековые концепции небесных сфер. Дантов рай делится на этажи: первый, самый нижний, — это небо Луны, за ним следуют небеса прочих светил — Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера и Сатурна. Далее помещается восьмое, звездное, небо, а еще выше — хрустальное небо, именуемое Перводвигателем, ибо оно приводит в движение все другие небеса. Превыше же всего — десятое небо, Эмпирей (от греч. «пламенный»), пребывающее вечно неподвижным и служащее обителью Бога.

Но это внешняя канва повествования. Произведение Данте — не мистично, а насквозь пронизано живым дыханием земного человеческого мира, его нормами, идеалами, заботами, полно размышлений самого мирского характера, реальной борьбы добра и зла. В то же время «Божественная комедия» — своеобразное продолжение литературной традиции, идущей из глубины веков. Вспомним древнеегипетские сказания, поэмы Гесиода, Гомера, Вергилия.

Особой формой художественного преодоления отчужденности научно-теоретических концепций Вселенной от человеческой проблематики выступает научная фантастика. Автор образно заселяет абстрактно-математические миры теоретика, позволяя разглядеть их глазами человека,

---

вкладывает в руки героя новейшие достижения техники, ставит его в экстремальные условия и заставляет решать нравственные проблемы. В принципе, почти ничем от научной фантастики не отличается и исторический роман — в нем также в экзотические условия теоретико-исторической реконструкции помещаются люди, решающие проблемы, созвучные современности. Прошлое, как и в научной фантастике, герменевтически переистолковывается, видится сквозь «телескоп» фантазии, установленный в настоящем, оснащенный «фильтрами», которые писатель заимствует у своего времени. «Шуаны» О. де Бальзака, «Боги жаждут» А. Франса, «Девяносто третий год» В. Гюго посвящены одной эпохе, но дают три совершенно разных ее картины. Тем не менее и в научной фантастике, и в историческом романе слишком большая доза авторского потенциала воображения тратится на реконструкцию, которая все равно остается далекой от научной строгости, вызывая досадливые нарекания специалистов. В конечном счете, формируется особый жанр, кажется, не получивший еще специального обозначения, совмещающий изощренный опыт изящной словесности с наивной простотой мифологии древних. Истоки его теряются где-то в XVII в., уходя корнями, однако, еще дальше, в средневековый рыцарский роман. Собственная история этого жанра может быть начата «Фаустом» Гете и достигает вершины в романах О. Хаксли, А. Франса, Л. Мештерхази, М. Булгакова, А. Ефремова и др. Для него характерна параллельность исторического и мифологического времен, совместных в точках Чуда, и достройка обыденного представления о мироздании осовремененной паранаукой и мифологией. Это позволяет в заостренной форме ставить нравственные проблемы современности, помещая обычных людей в не ведающие нравственных компромиссов сказочные условия. В качестве примера такого рода романа, непосредственно затрагивающего про-

блему художественного сотворения мироздания, выделим «Мастера и Маргариту» М. Булгакова.

Произведение М. Булгакова достаточно глубоко изучено литературной критикой, и мы обратимся лишь к аспектам, связанным со структурой ирреального мироздания в романе. Действие этого произведения происходит как бы в трех пространственно-временных сферах, объединенных общим началом, которое можно назвать эстетической установкой писателя. Эти три сферы конструируемого мира функционируют по своим собственным законам, в то же время соприкасаясь друг с другом. Первая из них — это Москва 20–30-х годов XX в., где живет Мастер и окружающие его персонажи и куда «прибывает» в точку Чуда Воланд со своей свитой. Вторая сфера описывает древнюю Иудею, в которой тиранствует мнимо всевластный прокуратор Пилат и разворачивается драма Иешуа Га-Ноцри, Пилата и Иуды. Этот мир исторически достоверен в деталях, правдоподобен и в то же время сочинен Мастером, но, сотворенный им, он обретает свойства реального в мифологическом смысле, т. е. вечного, неизменного («рукописи не горят») [3, с. 684], не нуждающегося в иных критериях своего существования, кроме веры в то, что он есть. Третья сфера носит чисто ирреальный, мифологический, демонический характер и не имеет ни пространственных, ни временных пределов, ибо само небытие есть часть бытия этого мира. Между тремя сферами нет непроходимой грани. Мир Мастера и Маргариты и мир Христа и Пилата связаны не только тем, что второй создан обитателем первого, который, в свою очередь, судим и спасен волей второго. В обоих мирах действуют одни и те же законы человеческого бытия и общечеловеческие моральные ценности. Понятия добра и зла вечны и неизменны, что позволяет по единой мерке судить и Пилата, и Иуду, и буфетчика, торгующего «рыбкой второй свежести». Все три сферы как бы

взаимопроникают друг в друга, погружены друг в друга и в то же время разделены бесконечностью, в которую в конце романа уходят Мастер и его подруга. В конечном счете мироздание романа — художественная реконструкция не космологии, а человеческого мира, противопоставление его абсурдности и мелочной жестокости вечным ценностям.

Анализ построения моделей мироздания в искусстве привел нас к следующим выводам.

*Во-первых*, даже в пределах одного литературного произведения таких моделей может быть множество. Но чтобы получить статус явления искусства, любое художественное произведение должно быть, по меньшей мере, единым. Это единство достигается за счет авторской позиции.

*Во-вторых*, объединяющим началом в произведении служат художественное пространство и время, которые, как и в мифопоэтических сказаниях, способны расщепляться на различные времена и пространства (миры отдельных героев, миры различных эпох, мифологическое и историческое время и т. п.).

*В-третьих*, вся структура художественного воссоздания Космоса подчинена задаче раскрытия его внутреннего мира, его

мироощущения, обуславливающего его нравственные решения и установки. В силу этого мироздание в художественном оформлении не тождественно научному представлению и, возможно, даже антагонистично ему. Именно в силу этого картина мироздания в художественной литературе способна допускать самые большие отклонения от научной картины мира и от научности вообще, если это способствует углублению раскрытия внутреннего мира человека в его реальном отношении к окружающему миру [12, с. 33–35].

*В-четвертых*, наука, формирующаяся на уровне знания, представление о мироздании, и литература, раскрывающая мир во мнении человека, взаимно дополняют друг друга, но не сливаются, имея совершенно разные целевые установки. Объединяющим началом того и другого выступает культура эпохи и живые люди, носители знаний и мнений, мыслящие и переживающие существа.

Центральной идеей художественной конструкции мироздания является авторское истолкование отношения человека к окружающему его миру (его Космосу), а центральной проблемой — принятие или непринятие этого, истолкованного определенным образом, мира.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* О современной буржуазной эстетике. М., 1972. Вып. 3.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного образа. М., 1979.
3. *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. М.: Альфа-книга, 2013.
4. *Гадамер Х. Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
5. *Данте Алигьери.* Божественная комедия // Библиотека всемирной литературы. М., 1967. Сер. 1. Т. 28.
6. *Дильтей В.* Типы мировоззрений и обнаружение их в метафизических системах // Новые идеи в философии. СПб., 1912. № 1.
7. *Каган М. С.* Морфология искусства. Л., 1972.
8. *Кафка Ф.* Замок. СПб.: ИГ Лениздат, 2013.
9. *Назирова А. Э., Солдатов А. В.* Наука в контексте культуры // Теория и практика сервиса. 2012. № 3 (13).
10. *Рабош В. А.* Синергетика устойчивости: философский анализ. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2007.
11. *Рабош В. А.* Генезис представлений об устойчивом развитии в социально-научном знании Нового времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. СПб., Сер. 2008. Вып. 2.

- 
12. *Солдатов А. В.* Взаимоотношение художественной и научной картин мира // *Философия науки: перспективы развития.* СПб., 2010.
  13. *Солдатов А. В.* Наука и религия: проблемы диалога // *Философия науки: перспективы развития.* СПб., 2011.
  14. *Солдатов А. В.* Развитие идеи множественности миров в европейской философии и богословии XVII–XIX веков // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена.* 2012. № 146.
  15. *Эйнштейн А.* Физика и реальность. М., 1965.
  16. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // *Иностранная литература.* 1988. № 10.
  17. *Brod M.* Franz Kafka. Frankfurt am Main, 1963.
  18. *Emrich W.* Kafka. Frankfurt am Main, 1965.

## REFERENCES

1. *Averintsev S. S.* O sovremennoj burzhuaznoj estetike. M., 1972. Vyp. 3.
2. *Bahtin M. M.* Estetika slovesnogo obraza. M., 1979.
3. *Bulgakov M.* Master i Margarita. M.: Al'fa-kniga, 2013.
4. *Gadamer H. G.* Istina i metod. Osnovy filosofskoj germenевtiki. M., 1988.
5. *Dante Alig'eri.* Bozhestvennaja komedija // *Biblioteka vseмирnoj literatury.* Ser. 1. T. 28. M., 1967.
6. *Dil'tej V.* Tipy mirovozzrenij i obnaruzhenie ih v metafizicheskih sistemah // *Novye idei v filosofii.* SPb., 1912. № 1.
7. *Kagan M. S.* Morfologija iskusstva. L., 1972.
8. *Kafka F.* Zamok. Izd-vo: IG Lenizdat, 2013.
9. *Nazirov A. E., Soldatov A. V.* Nauka v kontekste kul'tury // *Teorija i praktika servisa.* 2012. № 3 (13).
10. *Rabosh V. A.* Sinergetika ustojchivosti: filosofskij analiz. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2007.
11. *Rabosh V. A.* Genezis predstavlenij ob ustojchivom razvitii v sotsial'no-nauchnom znanii Novogo vremeni // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta.* SPb., Ser. 2008. Vyp. 2.
12. *Soldatov A. V.* Vzaimootnoshenie hudozhestvennoj i nauchnoj kartin mira // *Filosofija nauki: perspektivy razvitija.* SPb., 2010.
13. *Soldatov A. V.* Nauka i religija: problemy dialoga // *Filosofija nauki: perspektivy razvitija.* SPb., 2011.
14. *Soldatov A. V.* Razvitie idei mnozhestvennosti mirov v evropejskoj filosofii i bogoslovii XVII–XIX vekov // *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gertsena.* 2012. № 146.
15. *Jejnshtejн A.* Fizika i real'nost'. M., 1965.
16. *Jeko U.* Zаметки на poljah «Imeni rozy» // *Inostrannaja literatura.* 1988. № 10.
17. *Brod M.* Franz Kafka. Frankfurt am Main, 1963.
18. *Emrich W.* Kafka. Frankfurt am Main, 1965.