



ФИЛОЛОГИЯ

АУТЕНТИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ КАК ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ

© Н. Т. Рымарь

**Рымарь
Николай Тимофеевич**
доктор филологических наук,
профессор
профессор кафедры русской
и зарубежной литературы
Самарский
государственный университет

В статье предлагаются новый способ и новый путь решения проблемы аутентичности художественного высказывания. Показано, что анализ данной проблемы должен выполняться на основе понимания творческого акта художника как эстетического события, все трое участников которого — автор, герой и читатель — находятся в ситуации активного и глубокого взаимодействия.

Ключевые слова: аутентичность, художественное высказывание, эстетическое событие, автор, герой, читатель, художественный язык, язык мимезиса, традиционализм, эпоха модерна.

Выдвижение проблемы аутентичности художественного высказывания на первый план в XX веке обусловлено, как известно, ситуацией кризиса европейской культуры — кризиса ценностных систем, формировавшихся в течение нескольких веков и включающих в себя наследие тысячелетий развития европейской культуры. Характерной чертой духовной ситуации XX века является переживание утопичности традиционных гуманистических представлений о мире и человеке, о социальных и нравственных возможностях личности, о социальном прогрессе и истории, снова и снова обнаруживается противоречивость и рассогласованность основополагающих ценностных ориентаций европейской культуры. Конфликт между сознанием и жизнью, языком и опытом реальности, идеологическим обеспечением человеческого бытия и реальной жизненной практикой ведет к кризису художественных форм, связанных с традиционными ценностями,

формами восприятия действительности, что и порождает проблему аутентичности, истинности высказывания¹.

Представляется, что решение проблемы аутентичности высказывания требует учета прежде всего этого обстоятельства, а именно учета той проблемной для художника ситуации, когда для него становится проблемой сама возможность высказывания как творческого акта, когда под вопросом оказывается эстетическое событие как условие осуществления миметического акта. Связь проблемы высказывания, эстетического события и миметического акта обусловлена тем, что миметический акт предполагает возможность пользоваться существующими художественными языками как различными языками мимезиса, связанными с различными формами восприятия и понимания действительности, что, в свою очередь, предполагает опору художника на сознание читателя как пространства, в котором хранятся кодовые системы, обеспечивающие возможность эстетической коммуникации².

Сама проблема аутентичности художественного высказывания в первом приближении может быть охарактеризована как проблема того, каким образом и при каких условиях высказывание, изображение может обладать непосредственной убедительностью, ощущаться как истинное, свободное от фальши, дурной подражательности. Очевидно, что дело здесь в позиции художника: насколько она опирается на ценности, которые можно считать фундаментальными, незабываемыми, лежащими в основе человеческого и личностного бытия. Но при этом для культуры Нового времени не менее важно, что эта позиция художника должна носить личный характер, она должна быть обусловлена его личной позицией, личным жизненным опытом, в определенной степени близким многим другим людям.

Однако для решения вопроса об условиях аутентичности художественного высказывания в предложенном выше смысле важно не только то, что принадлежит области индивидуального переживания и поведения писателя, но и те структуры жизненного поведения человека, в которых проявляется нечто существенное для целой эпохи культуры и потому вызывает понимание читателя, его внутренний отклик, связанные с тем, что в этих структурах он узнает свои собственные проблемы. И здесь необходимо учитывать, что проблема аутентичности художественного высказывания является проблемой собственно эстетической — проблемой отношений и взаимоотношений искусства и действительности. Творческое поведение художника поэтому есть по сути своей явление общественное, так что, если даже художник не принимает во внимание

¹ См. о содержании терминов «аутентичность» и «изображение» в аспектах истории понятий и проблемы: *Kalisch E. Aspekte einer Begriff- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung // Inszenierung von Authentizität. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug. Tübingen, 2000; Schlich J. Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte. Tübingen, 2002. S. 1—24; Authentisch/ Authentizität /Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Band 7. Supplemente. Register. Stuttgart, Weimar, 2005. S. 40—43.*

² О проблеме языка мимезиса в этом аспекте см.: *Рымарь Н. Т. Творческий потенциал мимезиса и «немиметических» форм в искусстве // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/антимиметическое. Самара, 2013. С. 5—21.*

читателя, «пишет не для читателя», он пользуется заданными культурой и свойственными сознанию читателя языками, которые он перерабатывает в своем творческом акте, тем самым вступая во взаимодействие и со структурами сознания, носителем которых является читатель — так же как и сам автор.

Определенная форма контакта с читателем и опоры на его опыт — по-видимому, необходимое условие достижения аутентичности высказывания. Однако дело не в том, что произведение должно быть «понятно читателю». Контакт с читателем должен носить объективный характер, связанный, например, с какими-то фундаментальными для человеческого общества ценностями. Так, в XVIII веке, в период кризиса традиционалистского, сословного общества, культура и искусство, чтобы добиться аутентичного восприятия человека, стремились опереться на определенные антропологические основания человека — на то, что называлось природой человека, будь то концепт «естественного человека», «разум» или «чувство». Такого рода подходы довольно долгое время казались убедительными, однако непостоянными: то разум рассматривался как истинная основа человеческого, то этот разум, на который возлагались столь большие надежды, подвергался критике как продукт «неестественного» общества, цивилизации, портящей людей, и его место занимало чувство, которое казалось более прочным основанием поиска незыблемой истины, следуя которой можно давать уверенную оценку всему.

До тех пор, пока антропологическая природа человека связывалась с этическими постулатами общества, которые выдвигало Третье сословие, категории чувства и разума обладали аутентичностью, опора на способность разума или на чувство позволяла художнику или мыслителю быть убедительным. Однако уже в период «Бури и натиска», а особенно в последнее десятилетие XVIII в., эти категории перестают выступать в качестве абсолютных ценностей — уже у Гете и Шиллера периода веймарского классицизма и в романтической культуре, которая тяготела к эстетической оценке личности, а этические вопросы все больше подчиняла творческой воле отдельной личности, воле Провидения, идеализировала отдельные формы коллективной жизни, например, прошлое или деревню.

Специфика понимания творческой деятельности художника в плане проблемы достижения эффекта аутентичности художественного высказывания связана с тем, что речь должна идти здесь прежде всего о существенных проблемах, затрагивающих какие-то основы бытия личности определенной эпохи культуры, — проблемах, которые требуют своего решения, даже не будучи осознаваемыми конкретной личностью. Это проблемы, которые в той или иной степени тревожат не только субъекта творчества, но и читателя, они так или иначе касаются (или должны касаться) положения человека и личности в современном мире, возможных — или невозможных — способов реакции на эти проблемы, способов их понимания, оценки и решения. Искусство оказывается в таком случае именно творческой деятельностью — интенсивным переживанием, постижением проблемы человека и личности и творческой работой, направленной на поиски способов ее разрешения. При этом разрешение проблемы не должно пониматься плоско, как изображение события разрешения всех конфликтов (хотя и это может иметь место в искусстве).

Но этого недостаточно. В ситуации, когда те или иные представления об общезначимой истине оказываются непрочными, оспариваемыми и поэтому могут показаться уже неубедительными, творческий субъект должен найти серьезные эстетические подкрепления, которые могли бы оказать ему поддержку, — тут речь должна идти о характере творческого акта художника и специфике языка его искусства.

Поэтому важно, чтобы художественное высказывание не носило клишированного характера, не было искусственным, «вымученным», а с известной долей непосредственности выражало реальный опыт и реальную творческую волю человека, когда человек является реальным субъектом своего высказывания, выступает как его подлинный автор, то есть субъект, который вкладывает в используемые им слова личный смысл. Это значит, что художник в какой-то форме присутствует в тексте, в структуре художественного образа, определяет структуру, цель и смысл своего высказывания так, что этот его смысл может быть ощутим уже на уровне художественного языка. Для искусства важна определенная перформативность высказывания (изображения), более того, самого языка художника: его способность создавать, являть реальность, его непосредственная убедительность, переживаемая читателем как жизненность, неискусственность, «подлинность», органичность (в том числе и в том случае, когда текст переживается как сконструированный, «сделанный», иронический). «Подлинность» как одна из ценностей культуры XX века является реакцией на ощущение несамостоятельности и безличности индивидуального существования, ощущения того, что личность живет «не своей жизнью», что человек не может отделить то, что является его индивидуальностью и что для него «органично», от того, что в нем, в его сознании является порождением культуры или определенной идеологии, владеющей его сознанием и волей.

Ощущение «неподлинности» существования может быть результатом цивилизационно, культурно, идеологически (и т. п.) опосредовано отношениями человека и мира, что неизбежно для человеческого существования, но обычно не осознается людьми. Чувство «неистинности», «неподлинности» бытия, порожденное различными формами отчуждения (отчуждение сознания от жизни, отчуждение воли от поступка, утрата личностной самостоятельности, «растворение в массе», отчуждение внутри личностного бытия — отчуждение друг от друга разных аспектов человеческого я, отчуждение я от другого, препятствующее возможности понимания как другого, так и самого себя, и т. д.), в той или иной форме становится в XX веке прямой проблематикой и литературного творчества, и проблемой философии, например, Ясперса и Хайдеггера.

Поэтому искусство начинает искать пути создания эффекта непосредственности высказывания, когда «изображенное изображается как неизображенное», так что читатель забывает о том, что в высказывании используются какие-то изобразительные средства³. Но в то же самое время в современном искусстве, в котором господствует критическое и остро рефлексивное

³ См.: *Strub Ch. Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität // Authentizität als Darstellung*. Hrsg. von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger. Hildesheim, 1997. S. 9, 13.

отношение к традиции, «готовым» художественным формам, сюжетам и т. д., постоянно возникает проблема субъекта и автономности личности, возможности индивидуальности в ситуации осознания «искусственного» характера культуры как основной формы бытия человека. Благодаря этому во второй половине XX века остро осознается невозможность непосредственного контакта с реальностью и невозможность «наивного», «непосредственного творчества», как и невозможность наивного, непосредственного восприятия. При этом одной из важнейших форм достижения эффекта аутентичности высказывания в искусстве уже начала XX в. становится как раз «остранение» изобразительных средств, делающее их ощутимыми, чтобы тем самым добиться эффекта аутентичности самого акта высказывания как действия или поступка, совершающегося здесь и сейчас. Как пишет Ю. Петерсен, в фикциональных высказываниях «высказанное существует только постольку, поскольку оно высказано, — акт мышления и его предмет, высказывание и высказанное с необходимостью согласуются друг с другом: истины мышления и высказывания даны непосредственно»⁴. Действительно, в акте высказывания, поскольку он ощущается как таковой, читателю является сам субъект высказывания, будь то реальный автор или повествователь, рассказчик, — его субъективность во всей ее ограниченности и относительности — как реальность данного акта высказывания. Аутентичностью обладают сами проблематичные отношения творческого субъекта с языком, его попытки совершить высказывание, что в ситуации кризиса культуры, перманентного кризиса языка глубоко содержательно и становится весьма характерным способом достижения художественной убедительности образа⁵. Вместе с тем снова возникает вопрос о том, насколько субъект высказывания может быть автономен и индивидуален, насколько он возможен именно как субъект.

Сложность проблемы аутентичности высказывания заключается как раз в том, что прямой, простой непосредственности высказывания на самом деле быть не может, так как всякое высказывание, всякое изображение являются коммуникативным актом и опосредованы каким-то медиумом, что предполагает, с одной стороны, использование общепонятных слов, форм выражения, конвенциональных изобразительных средств, сигналов — знаков, с другой стороны — «другого», который способен или не способен прочесть и понять данные знаки так, как это мыслилось автором высказывания. Точно так же опосредована и вообще всякая реализация субъектом своего «я», это хорошо понимали еще Фихте и немецкие романтики, выдвинувшие теорию романтической иронии. Более того, и всякая личностная идентичность носит, как показывает современная наука, опосредованный, коммуникативный

⁴ См.: *Petersen J. H. Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie.* München, 2002. S. 38.

⁵ См.: *Рымарь Н. Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского госуниверситета.* 1997. № 3(5).

характер, становится в системе многообразных отношений к себе и другим⁶. Поэтому возможность высказывания быть аутентичным обуславливается также и тем, насколько его содержание и тональность, способы представления объекта соответствуют определенным коллективным представлениям о реальности, господствующим нормам восприятия действительности, обладающим каким-то ценностным содержанием; одновременно в этом высказывании с необходимостью реализуется творческое отношение художника к этим формам восприятия. Это значит, что творческий субъект не только и не обязательно воспроизводит формы коллективной реакции на опыт его эпохи культуры. Его реакция на этот опыт не обязательно совпадает с коллективной реакцией, однако условием аутентичности его высказывания является известное отражение коллективного опыта в каких-то структурах его восприятия эпохи. С другой стороны, повторяю, в аутентичном творческом акте в то же самое время и хотя бы «в снятом виде» должен реализоваться и его глубоко индивидуальный опыт, родившийся в спонтанном переживании реальности как опыт реального индивидуального контакта с реальностью, в котором реальность как бы сама явилась ему во всей своей ценностной весомости, сама высказала ему свою сокровенную сущность. В результате происходит то, что литературоведы называют эпифанией (используя это понятие как схватывание сущности в отдельной детали, когда сокровенное содержание объекта как бы начинает освещать его изнутри). Вместе с тем этот опыт оказывается опосредован художественным языком в его материальности, опытом работы над произведением, в котором художник выходит за границы конкретных переживаний и мотивов высказывания, достигая порога вненаходимости по отношению к себе самому как конкретной личности⁷. Это снова возвращает нас к тому, что всякое высказывание как акт коммуникации осуществляется в теснейшем взаимодействии личного и внеличного, а вместе с тем и сознаваемого и неосознаваемого. Можно вспомнить о формулировке С. Аверинцева, который приходил к аналогичному пониманию мимезиса, анализируя феномен литературного авторства, взаимодействия «личного и внеличного в акте художественного творчества»: «С одной стороны, творчество возможно только при условии включения в творческий акт личности художника в ее глубоких, отчасти не осознаваемых аспектах... с другой стороны, общезначимость художественного проявления обусловлена тем, что в творческом акте происходит восприятие глубоких внеличных импульсов... и, что еще важнее, переработка личных импульсов, без остатка переводящая их во внеличный план»⁸.

Поэтому решение проблемы человека и личности, о котором должна идти речь в рамках предварительного анализа проблемы аутентичности

⁶ См.: Taylor C. Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. М., 1994.

⁷ См. у М. Пруста: «...перед лицом произведения искусства мы не свободны, мы создаем его не по своей воле...» (Пруст М. Обретенное время. М., 1999. С. 179).

⁸ Аверинцев С. С. Автор // КЛЭ. Т. 9. Стб. 28.

художественного высказывания, предполагает главным образом ситуацию превращения переживания и постижения значимой для художника и для общества проблемы в ее собственно эстетическую разработку: создание литературного произведения означает перевод жизненного опыта (который, разумеется, включает в себя и многообразный художественный, эстетический, идеологический опыт, и не только личный), жизни в слово, осуществление жизни в материале слова, в материале многообразных форм словесного построения художественного образа, особым образом моделирующих мир в рамках возможностей вторичной моделирующей системы. Этот перевод бытия в материал означает качественно новое его переживание и постижение: это создание новой реальности, в которой длительность нерасчлененного, неосознаваемого опыта переживания опредмечивается и каким-то образом организуется, получает ту или иную чувственную форму в характере языка искусства, в пространственной структуре произведения. «Личные импульсы» не только объективируются в тексте произведения, приобретая относительно автономное от автора-творца существование, но и трансформируются в языке, который никогда не будет исключительным созданием одного индивидуума, но несет с собой неизмеримую глубину коллективного опыта.

Проблема творческого субъекта заключается в том, чтобы реализовать свое переживание реальности в произведении — совершить высказывание, в котором его личный опыт будет так объективирован, чтобы его глубинная внутренняя проблематичность высказала себя, «пришла к себе» в структуре произведения и создаваемый образ оказался, таким образом, причастен бытию, обрел ту полноту смысла, стремление к которой и заставило данную конкретную личность действительно стать субъектом творческой деятельности, — создать произведение, в котором субъект выйдет за свои границы, поднимется над собой как конкретной личностью. Проблема аутентичности высказывания является, таким образом, проблемой осуществления высказывания, проблемой возможности выразить свой опыт, но вместе с тем высказывание как произведение превосходит опыт, проблематизирует высказывание просто опыта, и только тогда, когда оно этот опыт превосходит, оно является истинным, совпадающим с тем, что лежит в его основе — нудительность истины, тоска по произведению, в котором я могу превзойти свой опыт, дойти до истинного мотива моего желания совершить высказывание.

Тем самым в акте создания художественного произведения реализуется онтологическая по своей сути человеческая потребность придать своей жизни смысл — наделение формой, установление границ, упорядочивание и есть в конечном итоге событие наделения смыслом, событие смыслотворчества. Это прежде всего «эстетический смысл», что в данном случае следует понимать как определенным образом опредмеченное и данное в предельно обобщенной и объективированной, чувственной форме «чувство реальности» или «чувство жизни» в его глубинных качествах, с трудом поддающихся или не полностью поддающихся вербализации, — как некоторое «другое» этой реальности⁹. Таким

⁹ См. разработки понятия эстетического как «опыта Другого», «присутствия Другого» в трудах С. А. Лишаева, рассматривающего данный феномен как «эффект действия мета-физического в физической среде, Бытия — в сущем» (см.: *Лишаев С. А. Эстетика Другого*. Самара, 2000. С. 28).

образом, постижение проблемы оказывается и ее эстетическим разрешением: наличие эстетического смысла уже дает какое-то оправдание сущему, приобщает его к бытию, примиряет. При этом не всегда и не столь важно, в чем именно заключается этот смысл, важно, что этот смысл является ответом на какой-то существенный вопрос человеческого существования, и важно, чтобы этот вопрос был — и был существенным, общезначимым. Поэтому художественное творчество парадоксально по своей природе: это творчество новой реальности, созидание новых форм жизни, и вместе с тем это творчество говорит лишь о том, что есть и что возможно, что принадлежит бытию, оно есть постижение и принятие скрытых смыслов бытия, которые для человека снова и снова оказываются новыми. Смыслопорождение есть человеческая форма постижения смысла.

Вместе с тем «постижение» может иметь существенно разный характер, и в соответствии с этим творческий акт можно понять и как акт «чтения», и как акт «вопрошания» реальности. Под реальностью в данном случае следует понимать культуру, которая есть знаковая система, система языков, система форм — форм поведения, восприятия, мышления и коммуникации в различных сферах общественной и частной жизни, а также форм трансляции опыта. Языки культуры — формы упорядочивания и организации человеческой жизни, в которых реализуются определенные ценностные ориентации данного общества. Они являются, таким образом, формами смыслопорождения, способами того или иного решения проблемы человека и личности, осуществляемого главным образом бессознательно в ходе каждой реализации поведенческих и мыслительных моделей.

Акт чтения реальности есть акт постижения ценностей культуры, ее смыслов, ее границ. Здесь деятельность творческого субъекта — автора, понятого как читатель, — и деятельность самого читателя как читателя идентичны по содержанию: и тот и другой, владея кодами культуры, осуществляют перевод культурных смыслов с одного языка на другой, тем самым «узнавая» (в том смысле, в каком об узнавании говорит В. Шкловский, — как новом опознавании уже известного, как будто хорошо знакомого), актуализируя и заново переживая смыслы культуры, проблемы, которые для нее актуальны, постигая решения, которые находит культура, то есть смыслы, которые она порождает в качестве решений проблемы человека и личности. Читатель, как и автор, «узнавая», сам творит смыслы — без его активности они просто не могут состояться, — но он творит их по моделям, которые заданы ему его культурой, он находится внутри культуры. Вместе с тем творческий акт творца произведения есть и определенная проблематизация заданностей культуры.

Проблема аутентичности художественного высказывания является в равной мере проблемой и автора, и читателя. При этом художнику субъективно может не быть никакого дела до читателя-реципиента, но он работает с языком, а тем самым и с сознанием читателя, поскольку это сознание представляет собой язык, на котором творческий субъект пытается совершить свое высказывание, и его задачей становится открытие проблематичности языка, которым живет читатель, а тем самым достижение той границы этого языка, на которой его высказывание становится истинным овладением языком и смыслами, которые язык в себе скрывает.

Здесь уже невозможно пройти мимо того, что проблема аутентичности художественного высказывания должна рассматриваться в свете проблемы эстетической коммуникации, то есть особого характера отношений автора, героя и читателя как проблемы эстетического события, как его понимал М. М. Бахтин. При этом отношения автора и героя должны быть поняты и как особая эстетически объективированная форма отношений автора и читателя, так как герой в определенном смысле представляет действительность, которой в конечном итоге принадлежит и читатель. Тем самым в лице героя автор вступает в диалог и с сознанием читателя, герой оказывается посредником между автором и читателем, а автор, в свою очередь, оказывается посредником между героем и читателем. Диалог автора и героя становится событием, которое является внутренней возможностью и читателя как личности, бессознательно ощущающей границы своего языка — границы культуры и одновременно вместе с автором преодолевающей эти границы. Автор выступает, таким образом, и как функция читателя, обеспечивающая читателю возможность выйти за заданные границы его обыденного существования, испытать нечто, что позволит ему прикоснуться к «другому» вне себя и в себе самом. В этой ситуации и читатель воспримет высказывание художника в качестве аутентичного: истинная аутентичность высказывания обеспечивается на этом глубинном уровне встречи сознаний автора и читателя, где они оба становятся субъектами творческого поведения — в акте создания текста произведения и, что особенно важно в данном случае, в акте его индивидуального прочтения конкретным читателем.

В целом проблема аутентичности художественного высказывания связана с возможностью контакта с реальностью и возможностью мимезиса как творческого ее освоения. Эта реальность для писателя является не только его личным жизненным опытом, но и его опытом контакта с миром, читателем, то есть культурой — тем, что и является для каждого человека миром, так как даже восприятие природных явлений, как известно, тоже опосредовано культурой. Для поэта этот мир опосредован языком: язык для него, как, впрочем, и для каждого человека, — это то, что соединяет человека с культурой и другими людьми, что дает возможность слышать, понимать, воспринимать Другого, понимать мир и вступать с ним в диалогическое, творческое общение, обращаться к нему — совершать высказывания. Когда эти отношения творческого субъекта с миром оказываются затруднены и проблематичны, когда в высказывании не может произойти коммуникативного события, тогда возникает проблема языка, а тем самым — и проблема аутентичности высказывания.

Понятие художественного высказывания связано с проблемой художественного языка, так как оно есть высказывание на особом языке, который мы называем художественным. Художественный язык есть один из языков культуры, в свою очередь творчески перерабатывающий все языки культуры, подвергающий их особой художественной, творческой рефлексии путем отрешения их от единства функциональных связей, в котором они живут.

Вымышленный мир есть эстетическая действительность, которая соотносится с реальной действительностью не непосредственно и не «напрямую», а как мир, соотносимый с другими художественными мирами, опосредованный

большой системой языков искусства. Художественный язык эпохи или художественного направления является посредником между поэтическим произведением и языками культуры, жизнью, эстетическим опытом эпохи, эстетическим сознанием читателя, причем этот посредник играет весьма активную роль. Он не только создает систему кодов для опознавания определенного содержания, но и является одним из условий восприятия конкретного художественного текста читателем, создавая ситуацию, в которой данный текст может быть воспринят как обладающий статусом аутентичного реальности и имеющего эстетическую ценность, или, напротив, этими ценностями не обладающего. Так только романы определенного толка обладали для Эммы Бовари такой ценностью, для других реципиентов такой ценностью обладают определенного рода телесериалы, «мыльные оперы», в то время как другие отказываются признавать их аутентичными жизни или искусству. В обоих случаях решающую роль играет язык этих произведений: как только мы признаем его эстетическую ценность его способность обнаруживать совершенство или открывать нечто «истинное» и «прекрасное», «глубокое», «существенное» для нашего бытия, какую-то «правдивость», «убедительность», «жизненность», у нас появляется возможность воспринимать данное произведение как произведение искусства, обладающее той или иной ценностью, связанной, например, с его особой красотой, глубиной или «правдивостью», его аутентичностью законам искусства и нашему бытию. Понятно, что признание эстетической ценности определенного художественного языка — дело опять-таки читателя, активное присутствие которого в художественной жизни эпохи со времен работ Яусса уже никто не может отрицать. Все названные моменты творческого процесса и функционирования искусства в обществе заключают в себе активность и эстетическую, и чисто жизненную активность читателя; читатель, понятый как читательское сознание, входит в эстетическое событие и играет громадную роль в создании эффекта аутентичности художественного высказывания.

По Бахтину, центральным звеном эстетического события является автор. Автор у Бахтина — ценностная активность творческого субъекта, который выступает в виде активности художественной формы по отношению к «содержанию», то есть «действительности» с присущими ей ценностными активностями (действительность познания и этического поступка во всех его разновидностях, «действительность жизненной практики»)¹⁰. Главным звеном этой действительности является человек, то есть герой. Вместе с тем можно утверждать, что для автора герой является и как бы ипостасью читателя — Другого — человека действительности, вошедшего в художественный мир и представляющего в нем активности действительности. С другой стороны, герой литературного произведения может быть понят и как другое лицо самого автора, Другой во внутреннем мире автора — как объективированное отражение

¹⁰ См.: *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Собрание сочинений*. Т. 1: *Философская эстетика 1920-х годов* / М. М. Бахтин. М., 2003. С. 265 — 325. (О проблеме «содержания» — С. 282—299, здесь — с. 283).

автора, по отношению к которому творческий субъект занимает позицию вненаходимости. Было бы странным и глубоко ошибочным игнорировать и тот факт, что писатель неизбежно является и читателем — как в самом широком (носитель сознания своей эпохи), так и в узком смысле этого слова.

Автор, герой и читатель — активные участники эстетического события, коммуникативного процесса, в котором встречаются и едва ли не на равных деятельно взаимодействуют неотделимые друг от друга элементы одной структуры. Именно здесь, в этом активнейшем взаимодействии участников эстетического события, занимающих в творческом процессе очень разнородные, на первый взгляд кажущиеся несовместимыми позиции, возникают условия аутентичности художественного высказывания.

Сюзанна Кналлер и Харро Мюллер отмечают парадоксальный характер соединения разнородных факторов создания впечатления аутентичности художественного высказывания и представлений о том, чем это впечатление, этот эффект может быть обусловлен: «Неповторимость и повторяемость, продуцирование и репродуцирование, оригинал и копия — это программные теоретические парадоксы, в современном искусстве не поддающиеся методическому контролю, но требующие всякий раз нового эстетического разрешения. Сами произведения искусства обесценивают любые формулировки, позволяющие внести какую-то ясность, но при этом не могут снять исходный парадокс (напр., неповторимость/повторяемость)»¹¹. Авторы «Введения» к сборнику работ по проблеме аутентичности говорят о трех формах аутентичности, которые могут возникнуть в связи с тем, что порождает в сознании читателя эффект аутентичности:

1. «Творческая аутентичность», обусловленная тем, что источником эффекта аутентичности является автор произведения;

2. «Эстетическая аутентичность», связанная с восприятием произведения, способного самостоятельно высказываться о жизни, вбирая ее в свое чувственное целое и отражая тем самым много больше реальности, чем это входило в намерения автора;

3. «Рецептивная аутентичность» — впечатление аутентичности художественного высказывания возникает в сознании читателя¹².

Такое выделение трех типов аутентичности представляется вполне оправданным в аналитических целях, однако необходимо учитывать, что все три варианта «аутентичной формы», взятые по отдельности, не могут создать эффекта аутентичного высказывания, а источником парадоксализма ситуации с проблемой аутентичности является то, что эффект аутентичности создается только в интерактивном взаимодействии всех трех участников эстетического события — автора, героя и читателя. И именно в этом ключе наиболее целесообразно рассматривать названные механизмы создания эффекта аутентичности. Необходимо учитывать, что это механизмы естественные, так как эстетическое событие — система самоорганизующаяся,

¹¹ Knaller S., Müller, H. Einleitung. Authentizität und kein Ende // Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. S. 12.

¹² Ibid. S. 12–13.

слабо поддающаяся контролю со стороны творческого субъекта, в силу чего и эффект аутентичности слабо поддается намеренной организации, более того, он тогда глубок, когда возникает как бы независимо от воли автора, когда эту волю незаметно направляют и герой, и читатель. Что же касается собственно авторской творческой воли, то в ее направленности, по-видимому, играет роль не столько расчет и учет всех факторов, сколько эстетическая интуиция, художественная чуткость к эстетическому — эстетической коммуникации, в которой встречаются и взаимодействуют все участники эстетического события.

Тесное взаимодействие участников эстетического события можно наблюдать в ситуации, в которой впервые со всей остротой возникает проблема аутентичности художественного высказывания, когда искусство ищет и находит новые пути решения проблемы. Это ситуация перехода от культуры традиционализма к культуре эпохи модерна, то есть период конца XVIII — начала XIX века. Можно полагать, что в эпохи, предшествовавшие наступлению Нового времени и модерну, проблема аутентичности художественного высказывания не становилась одной из центральных проблем художественного творчества. Несмотря на важность нетривиальности высказывания, творчество все же осуществлялось в рамках более или менее жестко понятой традиции и использования риторического типа организации художественного языка, что предполагает использование определенных топосов, риторических фигур и риторических, а также жанровых правил построения целого. Глубина и мощь поэтического высказывания соизмерялись с мастерством поэта, умением реализовать свою индивидуальность в заданных рамках «достойной» реализации творческого задания. Ориентация искусства на изображение идеала также задавала определенные тематические и морально-эстетические рамки деятельности поэта.

В восемнадцатом веке, в особенности начиная со второй половины столетия, радикализировались процессы углубления кризиса традиционалистского общества, которые привели к резкому возрастанию ценности индивидуально-личностного начала и разрушению сословной организации общества, как это произошло во время Великой французской революции. В эту переходную эпоху в искусстве происходило быстрое расшатывание традиционной жанровой системы, возникали новые художественные направления. Большую роль сыграли тогда руссоизм и сентиментализм, развитие романа и искусство рококо. Рококо становилось новым языком культуры, для которой вдруг оказалось важным публично подчеркивать или демонстрировать моменты частной и даже интимной жизни личности. Это не случайно, ведь формирование культуры эпохи модерна было в первую очередь связано с процессами обособления личности, которая постепенно отвоёвывала себе право переходить границы традиционной морали, противопоставляя свою индивидуально-личную жизнь своему же освященному традицией общественному лицу. Личность начинала дистанцироваться от общества с его социально-нравственными идеалами и сословной иерархией, замыкаясь на мире своих переживаний, интересов и желаний, которые с точки зрения традиции оценивались как низкие и несерьезные. Частная, не вполне поддающаяся общественному и моральному контролю жизнь личности постепенно становится ценностью, с которой

общество оказывается принуждено считаться. Интерес к этой сфере жизни индивида еще не оттесняет интереса к общественному, сословному, цеховому — моральному лицу члена общества, но вместе с тем начинает буквально культивировать моменты вторжения приватного начала в традиционные «достойные» формы поведения личности. Этот феномен выразительно показан в исследовании истории европейской культуры Э. Фриделля¹³.

Отделение личного, приватного начала от маски средневековой личности, плотно вписанной в сословно-цеховую структуру общества, свидетельствовало о появлении нового типа самосознания личности, которая в более или менее сознательной форме начинала стилизовать свою жизнь в новых ценностных аспектах. Нарочитые фривольности, нарочитое демонстрирование интересов чувственной жизни, жизни тела, демонстрация несерьезного, легкомысленного образа жизни становились особым бытовым театром, позволявшим публично разыгрывать разрыв между приватной жизнью, жизнью страстей и маленьких увлечений и традиционной добродетелью. Вместе с тем здесь везде важна форма — форма игры — игры, противостоящей официальной жизни, но вместе с тем приближающейся к тому, чтобы стать в какой-то степени едва ли не новой нормой публичного поведения.

Искусство рококо делает своим стилем эту легкомысленную и обязательно изящную игру жизни, объективно противостоящую традиционным социально-моральным ценностям героического толка. Эротизм, легкие краски, любовные игры — как в поэзии, так и в живописи, изящная игривость в интерьере, увлечение мелкими деталями, отход от серьезных сюжетов в живописи, уединенные парковые павильоны для встреч наедине, для одинокого чтения в тишине, маленькие дворцы... Все это становится стилем, связанным с новым самоощущением человеческой личности, которая хочет свободы и находит ее не столько в своей индивидуальности, сколько в новом стиле жизни, общем для многих. Этот стиль требует своего рода театрализации, «постановочных эффектов» в бытовой реальности. Это очень своеобразная и во всех отношениях показательная ситуация перехода к новому пониманию личности как автономной индивидуальности.

Аутентичность поэзии рококо заключалась то в серьезной, то в откровенно игровой имитации новых жизненных ценностей — ценностей спонтанности чувств и поведения личности, построения образа как игры на границе произвольности, естественной чувственности и естественной страсти, способной все поставить под вопрос, и — искусственности, намеренной культивированности. Неустойчивость представлений о ценностях индивидуально-личностных форм жизни, противоречия культурно-исторической действительности, новое чувство личности характеризуют «горизонт ожидания» потенциального читателя, отвечая этому чувству, входят в художественное произведение, обеспечивая его аутентичность. Эту форму аутентичности художественного высказывания учитывал Теодор Адорно: «Исторический момент играет конститутивную роль в произведениях

¹³ *Friedell E. Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. München, 1996.*

искусства; аутентичны из них те, которые отдаются историческому содержанию своего времени без предубеждения и без чувства превосходства. В них — сама себя не осознающая историография эпохи; и не в последнюю очередь способствующая ее познанию»¹⁴.

Подобное самописание эпохи мы встречаем в знаменитой комедии Лессинга «Минна фон Барнгельм», в которой обнаруживается серьезный конфликт между частной жизнью, личными чувствами и общественным лицом героя. Майор фон Тельхайм, благороднейший и великодушнейший человек, переживает по сути трагическую ситуацию: его благородный поступок превратно истолкован в военном сообществе, в результате чего его обвиняют бесчестия, увольняют из армии. Он теряет все — честь, состояние, он чувствует себя глубоко оскорбленным и униженным, человеком с замаранной честью и видит себя вынужденным отказаться от брака с любимой девушкой Минной. Минна, хорошо зная благородство майора, не может допустить мысли о том, что он мог совершить низкий поступок, для нее не может иметь серьезного значения мнение общества, так как индивидуальная личность майора фон Тельхайма и его общественное лицо для нее уже не совпадают. Источником комического конфликта в этой серьезной комедии является упорство майора, который не может понять позиции Минны, так как сам он не умеет отличить себя от своей общественной маски: свой общественный статус он отождествляет со своей индивидуальной личностью и не может допустить мысли, что для Минны его общественное лицо не совпадает с его личностью. Его ошибка как героя комедии связана с тем, что «он хочет утвердиться в своей чести в глазах своей возлюбленной»¹⁵.

Таким образом, в комедии Лессинга обнаружилась новая ситуация личности, сложившаяся в период формирования культуры нового типа, — возникновение проблемы несовпадения частного человека как конкретной личности с его общественным лицом. Это серьезная личная, внутренняя драма — драма невозможности смириться с тем, что «я для себя» и «я для других» могут не совпадать, и это едва ли не повседневная ситуация. Ситуация, представленная здесь в серьезно-комической форме, отражает процессы, которые реально происходили в культуре середины XVIII в., которые и стали предпосылкой достижения эффекта аутентичности высказывания, который можно определить одновременно и как ситуацию референциальной, и как ситуацию эстетической аутентичности, так как оба аспекта, обозначенных понятиями С. Кналлер Х. Мюллера, на самом деле неотделимы друг от друга — ведь реальность эпохи, эстетически схваченная в произведении Лессинга, есть и реальность горизонта сознания, этического опыта читателя эпохи рококо и Просвещения. И дело не в том, что читатель, который, может быть, никогда не задумывался об этой проблематике, тем не менее, мог понять придуманную Лессингом драму как драму, близкую ему, читателю, но и в том, что сам Лессинг был носителем этого нового чувства личности, причем в высокой

¹⁴ Adorno Th. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, 1970. S. 272.

¹⁵ Staiger E. *Lessing: Minna von Barnhelm // Die Kunst der Interpretation / E. Staiger*. Zürich, 1971.

степени осознающим связанные с этим чувством конфликты, что прекрасно видно из его спора с традиционной классицистической формой, темпераментно представленного в его «Гамбургской драматургии».

Эффект аутентичности художественного высказывания, достигнутый в комедии Лессинга, поддерживается материалом комедии — изображением современной, актуальной действительности, хорошо знакомой зрителю и читателю. Комическим героем произведения Лессинга оказывается не примитивное, ограниченное, спесивое существо, а очень достойный, благородный человек, его «ослепление» — результат не фанатизма или преувеличенных представлений о своей чести, а серьезно мотивировано его характером и трагической ситуацией, в которой он оказался. Таким образом, главные герои представляют современные типы, воплощающие в одном случае традиционные представления о личности, в другом — понимание личности, фактически ставящее традицию под вопрос, что мотивировано не просто «идейно», а живым чувством современного человека — Минны.

Таким образом, аутентичность произведения обеспечивается благодаря тому, что его текст воспроизводит в своей структуре общую историческую ситуацию личности, которая находится между твердой, высокой моральной традицией и пониманием того, что традиционное «героическое» представление о личности способно затруднять межличностные контакты, может препятствовать пониманию человека. Тем самым во внутреннюю структуру произведения входит существенное содержание эпохи перехода к новому пониманию личности, причем не обязательно осознаваемое как читателем, так и героями пьесы: на поверхности разработанный комическими средствами любовный конфликт, во внутренней же структуре произведения скрывается серьезная проблематика эпохи, потенциально способная затрагивать каждого человека. Таким образом, современный человек — человек в зрительном зале или читатель — входит во внутреннюю структуру произведения, как бы участвует в жизни его художественного мира, одновременно являясь участником эстетического события.

Лессинг как творческий субъект, автор как бы идет навстречу ожиданиям зрителя, создавая произведение в знакомом зрителю жанре, выводя на сцену комический сюжет любовного конфликта, связанного с заблуждением, но вместе с тем видоизменяя его, незаметно нарушая традицию и наполняя комедию значительным и актуальным для переходной эпохи содержанием. Этот творческий и довольно неожиданный для зрителя ход автора, соединяющего как на уровне жанра, так и на уровне системы персонажей традиционное и новое, также отвечает ожиданиям зрителя, но и заметно их превышает, затрагивая существенный нерв эпохи, которая быстро двигалась к новой форме понимания и оценки личности. Все это привлекало внимание также к личности автора, его творческому решению, в котором жанровый стереотип хотя и воспроизводился, опознавался зрителем, тем не менее, делал весьма ощутимым именно новое творческое мышление, не следующее образцам. Возникал продуктивный для аутентичной формы баланс традиционного и нового как в изображении действительности, так и в деятельности автора, в котором опознавалась современная творческая личность, и зрителя, который

опознавал и оценивал в пьесе и ее персонажах, в ее конфликте как хорошо знакомое и «правильное», так и современную, актуальную для времени новизну и проблемность в изображении современной личности.

Движение «Бури и натиска» 70–80-х годов XVIII в., восстававшее против традиций «мира отцов» и его эстетических традиций, тем самым мощно актуализовало проблему аутентичности художественного высказывания, что привело к разрыву с художественной традицией и возникновению новых художественных языков. Новые ценностные ориентации культуры, ориентации на автономную личность как высшую ценность, окрашенные к тому же политическим недовольством существующими в немецких государствах порядками, выдвинули проблему аутентичного языка на первый план, обусловив особый радикализм решений поэта. Это приводило к новому пониманию поэтического творчества и принципиально новому решению проблемы аутентичности. Выдвижение идеи гения как творца, создающего свой художественный мир из своих внутренних ресурсов, полагаясь на свое чувство, иррациональные импульсы, идущие из глубины личности, означало начало новой эпохи искусства, как и культуры в целом. «Я пою, как птица поет», — говорит герой гетевской баллады «Певец». Он не ориентируется на образцы, не ориентируется на идеи, не ориентируется на правила риторики — он живет непосредственно, тут главное — быть самим собой, говорить из себя самого, из своих чувств. Признание чувства и страсти высшей ценностью, а природы божественным источником творческой силы стало в этот момент революционной ценностью, позволявшей противостоять миру традиции, быть аутентичным себе и новой эпохе. Молодой Гете совершает радикальный переворот в языке лирики, которая стремится быть максимально непосредственной и безыскусной, уйти от традиционного языка, от власти риторической традиции в поэзии. Так в «Майской песне» чувство единения с природой в переживании поэтом своей любви передается безудержной эмоциональностью лирического высказывания, не чурающейся простого нагнетания эмоциональных восклицаний:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!
.....
O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!
O Lied, o Liebe!
.....
O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blickt dien Auge!
Wie liebst du mich!..¹⁶

Использование фольклорных мотивов, подражание народной песне, несмотря на то, что народная песня насквозь традиционна и безлична, на фоне традиций классицизма и рококо порождали эффект безыскусственности

¹⁶ *Goethe J. W. Gedichte. Berlin und Weimar, 1986. S. 28—29.*

и личного характера высказывания. Новый язык лирического высказывания актуализует в поэзии индивидуальное творческое начало, в произведении теперь главное — выражающая себя, неповторимая, самобытная индивидуальность автора. Аутентичными здесь являются и отказ — сам факт отказа — от традиционной лирической риторики, и эта самобытность, оригинальный гений поэта, актуально присутствующий в каждом слове и в каждой интонации. Современным и аутентичным, соответствующим чувству личности, мироощущению читателя эпохи модерна становится в новой лирике не столько тематика, сколько интонация с ее неповторимым субъективным ритмом, гений поэта, индивидуальное творческое начало. С этого момента в культуре начинается выдвижение на первый план творческой индивидуальности поэта и, соответственно, по классификации С. Кналлер и Х. Мюллера, «творческой аутентичности». Вместе с тем, на самом деле, дело здесь уже не только в живом, непосредственном присутствии автора, но и в том, что он говорит от имени своего поколения «штюрмеров», находя для высказывания нового представления о поэте очень личную форму — форму высказывания лирического героя-штюрмера. На уровне возможностей своего художественного языка литература отвечает ожиданиям нового читателя.

Еще большую роль проблема аутентичности играет в романе, который, как известно, рождается в традиционалистскую эпоху и противостоит ей, устанавливая контакт с незавершенной действительностью. Это ведет к тому, что роман, как показал М. Бахтин, должен постоянно доказывать свою инаковость по отношению к традиционным жанрам и к своей собственной традиции. Роман противостоит идеализирующему сознанию, свойственному высоким, классическим жанрам традиционалистской культуры, он обращен не к поэтическому идеалу героического прошлого, а к незавершенной, неидеальной современности, которую Гегель определял как «прозаическое состояние мира». Это мир социального «разноречья», мир, в котором исторические процессы обособления личности и развития цивилизации создали действительность, лишенную целостности и социального единства, раздробленную на множество относительно самостоятельных сфер жизни с их особыми «языками». «Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно-многоязычном мире»¹⁷, в котором происходит взаимоосвящение языков, разные сферы жизни и разные ценностные установки дистанцируются друг от друга, спорят, иронизируют друг над другом, — и это создает новую стилистику, порождает новые формы построения художественного образа, новые сюжеты. Роман основывается поэтому не на предании, а на личном опыте и свободном вымысле обособленного индивида, который находится в непосредственном контакте с незавершенной, открытой в неизвестное будущее, противоречивой действительностью. Об этой действительности нет возможности сказать «последнее слово», дать ей объективную и всеобъемлющую оценку. Можно утверждать, что выделяемые М. Бахтиным три особенности, принципиально отличающие роман от всех остальных жанров, могут характеризовать

¹⁷ Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М., 1975. С. 455.

особые романские формы аутентичности художественного высказывания: 1) стилистическая трехмерность романа, связанная с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новая зона построения литературного образа в романе, именно зона максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности¹⁸.

Так, роман должен доказывать, что он говорит о современной действительности, и поэтому демонстрировать свою прямую причастность к ней, подчеркивая, что он опирается не на предание, не на готовый идеал, а на личный опыт автора — опыт контакта с живой, противоречивой и во всех своих особенностях проблемной современной действительностью, который реализуется в особой форме контакта с героем, представляемым в его «незавершенности». Это означает, что романное повествование ведется не с завершенных и освященных традицией позиций коллективного опыта и сверхличных ценностей, а с точки зрения индивидуального, частного опыта современной личности, в «личном тоне» о мире частной жизни¹⁹.

Романный тип аутентичности высказывания характеризует и показанное М. Бахтиным дистанцирование романа, часто ироническое, от ценностей коллективного опыта, высоких «образцов», «идеалов» традиционалистской культуры, от риторики, отсюда и изображение жизни противоречивой, порой далекой от моральных требований высокой литературы, замкнутой на личном, что было одной из причин пренебрежительного отношения к роману как низкому жанру, к тому же «портящему нравы». Тем самым роман доказывает свою собственную идентичность, свои, особые отношения с традиционной культурой, и это связано с необходимостью найти язык, аутентичный опыту современного человека, живущего в мире, где многие ценности оказываются проблемными и относительными, а готовые идеалы — нежизненными. Романное творчество, романский вымысел и творческое поведение романиста становятся мимезисом реальной жизни романиста как современного человека, по своей инициативе и в соответствии со своими собственными жизненными установками творящего свою жизнь. Это же относится и к языку романа в узком смысле: как показал А. В. Михайлов, «в риторическую эпоху слово... владеет писателем, поэтом, оно выше и главнее его»²⁰, оно является посредником между автором и действительностью, отделяя автора от действительности, «романное слово, слово закономерно прозаическое, с самого начала идет от действительности, от события и вещи, оно есть послушная, гибкая, податливая, нежная, прозрачная «оболочка» образа действительности, ее конкретности, оно может теперь бесконечно углубляться в ее конкретный облик... теперь техника — во владении романиста, а не рассказчик — во владении определенной техники»²¹.

¹⁸ Там же.

¹⁹ «Повествование о мире частной жизни в частном тоне называется романом» (см.: *Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*-Bern-München, 1971. S. 319).

²⁰ Михайлов А. В. Роман и стиль. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 161.

²¹ Там же.

Задача романиста — понимание жизни, а не узнавание в ней неких идеальных ценностей, смыслов, заложенных в риторической традиции. Аутентичность романного творчества — в *понимании* действительности, а не *узнавании* в ней априорных структур.

Творчество романиста — это как бы его реальная жизнь, осуществляемая в особом материале — в материале жизни вымышленного героя, в материале относительно автономного прозаического языка и относительно автономного произведения, которое становится аналогом, художественным образом жизни реальной действительности, участником и наблюдателем которой является романист.

Традиционалистская культура строго иерархична, здесь противопоставляются высокие (говорящие об идеале, высокой морали и общественных ценностях) и низкие жанры, в которых с точки зрения того же идеала подвергаются критике всевозможные несовершенства человека, прежде всего обусловленные его замкнутостью на интересах частной, практической жизни, часто весьма далеких от требований общественной и религиозной морали. Роман, напротив, утверждает свою свободу от любых правил и заданных принципов, это жанр, в котором находит себе прибежище и форму реализации свободная личность и в котором, в отличие от классических жанров, перипетии и интересы личной, частной жизни выдвигаются на самый первый план, драматизируются и делаются основным содержанием произведения. Тем самым этот интерес эстетически и фактически утверждается в качестве главных ценностей человеческой жизни. Поэтому роман отрицает, часто пародирует и высмеивает традиционные «высокие» жанры, этически и эстетически противоположные ему — и по содержанию, и по форме. Потому роман не может иметь также «готовой», «канонической» формы: находясь в живом контакте с незавершенной, открытой в будущее, изменчивой действительностью, он всегда меняется вместе с изменениями человеческого опыта, представлений о реальности.

Роман, таким образом, утверждает свою аутентичность и добивается признания у читателя, опираясь не на традицию, а на живой опыт контакта с действительностью или, что фактически то же самое, с читателем, с которым у его автора-повествователя в ходе повествования, ведущегося в личном тоне, часто завязываются теплые, доверительные отношения. Обращаясь к читателю, автор романа стремится представить и своих героев как реальных людей, часто выдавая свое произведение за их реальные записки, реальные рассказы, в которых они высказывают свой личный опыт — опыт современного человека, живущего в той же действительности, что и читатель. К романским приемам создания эффекта аутентичности относится также личная позиция автора, принадлежащего общей с читателем действительности, говорящего не от имени идеальных ценностей, а из опыта контакта с современным человеком, из своего внутреннего опыта. Характерно также, что со времен Филдинга романист начинает прямо говорить о себе и своем творчестве как работе, предполагающей и вымысел, и прямую связь с актуальной действительностью. «Творческая аутентичность» оказывается и референциальной, и «эстетической аутентичностью», а к тому же и «аутентичностью рецептивной».

Вымысел в романе представляет собой как бы продолжение реальной, практической действительности, он отражает связанный с иллюзиями и надеждами на индивидуальное, личное счастье способ бытия современного человека, живущего инициативно и относительно свободно, часто в воображении творящего «роман» своей жизни. При этом в центре романа неизбежно оказывается внутренний мир героя со всеми его переживаниями, и чем они интенсивнее и драматичнее, тем интереснее для читателя.

Однако этой тематикой изображенного события в романе суть дела никак не исчерпывается: речь должна идти о творческих задачах романа, связанных с тем, что роман строит свой мир так, чтобы преодолеть ограниченность, неполноту обыденного существования современной личности в прозаической действительности, лишаящей его целостности, отчуждающей его от его человеческой сущности. «Поэзия сердца», о которой писал Гегель в своей краткой характеристике романа, — это не только праздные мечты, не только мещанский боваризм или сумасбродные идеи, уход от действительности в ограниченный субъективный мир, болезненно порывающий с субстанциальным, всеобщим. Томас Манн определил суть романного жанра как «принцип углубления во внутреннюю жизнь»²². Романное понимание человека предполагает такое углубление в его внутренний мир, которое позволяет читателю смотреть на внутреннюю жизнь героя не извне, а напротив, изнутри мира героя смотреть вовне, на мир, его окружающий. В романе по сравнению с эпосом происходит таким образом, радикальное изменение повествовательной точки зрения: теперь здесь два повествовательных центра — субъективная точка зрения героя и точка зрения автора, видящего героя со стороны, более или менее объективно, в контексте большого мира других людей. Ценностям коллективного опыта общей жизни теперь противостоят достоинство опыта индивидуального, ценность свободного выбора и творческой инициативности отдельной личности, способность критического взгляда на традиционные устои и авторитеты.

Реализм XIX в. развивался в мире читателя, в котором абстрактные моральные добродетели традиционалистской культуры вступали в противоречие с реальной практикой рационализированной морали энергичного индивида буржуазного общества, «высочки», выходящего за границы патриархального уклада и традиционной морали в поисках социального и неотделимого от него материального успеха и поэтому склонного идти на компромиссы со своей совестью. Искусство реализма XIX века стремилось выработать нравственные ценности, связанные с житейской реальностью бытия современной личности, реализм искал возможности примирения противоречий личностного бытия в системе «Я и Другие», «мораль и социальная практика»; характерное для реализма уважение к каждой отдельной личности, позиция *терпимости, понимания, доверия и любви* обуславливают особую романную этику²³ — особый тип нравственного сознания, едва ли не граничащего с моральным релятивизмом. Ведь роман способен *все понять* и в конечном итоге *все*

²² Манн Т. Искусство романа // Собр. соч. в 10 т. / Т. Манн. Т. 10. М., 1959. С. 280—282.

²³ См.: Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Куйбышев, 1990. С. 122—131.

простить. В этом его высокая гуманная ценность, но в этом и его определенная слабость, определившая относительную недолговечность жизни этой формы романного мышления.

В романной этике мораль перестает быть абстрактно-идеальной, не выступает более как нормативное требование, а в сущностной своей ипостаси, как абсолютный нравственный императив, фактически выводится за пределы конкретного бытия в область неких извечных норм.

Аутентичность романа обеспечивается специфической для романа формой эстетического события — принципиально, подчеркнуто диалогическими отношениями между его участниками: в системе этих отношений устанавливается относительное равноправие активностей участников эстетического события. Это диалогические отношения между автором и героем, а также автором и читателем, героем и читателем: авторская позиция, а особенно позиция романного повествователя во многом определяется теми житейскими ценностями практической действительности, носителем которых является читатель, от которого в конечном итоге зависит, признает ли он «правдивость» авторской позиции, ее жизненность, или ему покажется, что автор остается в плену традиционного морализирования, исходит из «абсолютов» традиционной эстетики и этики эпохи эйдетической поэтики, ориентированной в конечном счете на «абсолютный эстетический идеал». Вместе с тем авторскую позицию в реалистическом романе XIX в. никак нельзя свести к простой ориентации на вкусы невзыскательного читателя, находящегося в плену своего житейского опыта. Никто не может отрицать того, что каждый из великих реалистов XIX в. обладал своей ярко выраженной индивидуальностью и великой способностью вступать в контакт с современным человеком, не теряя самостоятельности и критичности своей позиции, своих осознанных индивидуальных эстетических и этических убеждений, которые еще и оказывали мощное влияние на культуру. Характер этих диалогических отношений автора и читателя обусловлен тем, что они являются участниками «открытого события бытия», где уже не могло быть абстрактно-идеалистических представлений о человеке, но тем не менее всегда сохранялись представления о существовании незыблемых нравственных ценностей, вне которых не может быть человеческого общежития. Этот опыт эпохи, эпохи необходимости преодоления разрыва между вечными нравственными нормами и реальной практикой бытия современной личности, способной жить своим умом и руководствоваться своими стремлениями и своей волей, по-разному и в разных категориях переживался и обывателем, и мыслящей личностью, и эта актуальность эпохи формировала аутентичную форму отношений автора, героя и читателя.

Роман пытается разрешить проблему, соединяя несоединимое. Возникла парадоксальная ситуация: объективно осуществляемая ориентация на утверждение ценности реальных житейских, неидеальных отношений автономной личности противостоит традиционалистской морали, но одновременно есть и потребность опереться как раз на традиционную — «незамутненную», «истинную» мораль. Реалистическая эпоха представляет собой попытку соединить современную индивидуалистическую, практическую этику с нравственными традициями

прошлого, стремясь найти *некий компромисс* между чистым, абстрактным моральным требованием и реальной моралью практического мира, компромисс, который и переживается как истинная гуманность. Искусство компромисса и поиска золотой середины — гуманного равновесия противоположных интересов и потребностей личности — становится чертой поэтики реалистического романа XIX в., обеспечивающего не чуждое противоречивых чувств сочувствие читателя и эффект аутентичности высказывания²⁴.

Аутентичность высказывания снова обеспечивается опорой на две важнейшие, хоть и противостоящие друг другу, ценности эпохи модерна: на ценность свободного личного опыта, опыта чувств и надежд современного человека — героя романа — и на точку зрения автора, который смотрит на мир и героя в том числе со стороны, апеллируя в том числе и к коллективному опыту, носителем которого является, в частности, читатель. Аутентичность романной авторской позиции обеспечивается романным единством отношений контакта и дистанции²⁵ к действительности, выступающей то как незавершенная и проблемная, связанная с невозможностью дать завершающую оценку всему, что живет открытым событием бытия, то как завершенная, то есть освещенная большим коллективным опытом, включенная в мудрый миропорядок объективного мира коллективной жизни.

В этих кратко обрисованных формах решения проблемы аутентичности художественного высказывания можно видеть глубокое взаимодействие участников эстетического события, вне которого не только невозможен серьезный творческий акт, но и невозможно творчество новых языков мимезиса, актуальность которого является необходимостью искусства в ситуации кризиса традиционных ценностных систем. В самом начале статьи говорилось, что со всей остротой проблема аутентичности художественного высказывания возникает в культуре XX века, и это действительно так. Вместе с тем автор статьи ставил перед собой задачу показать, что проблема нового, аутентичного языка мимезиса возникает прежде всего в ситуации глубокого культурно-исторического слома, который имел место при переходе от культуры традиционалистской эпохи к эпохе, поставившей в центр ценность автономной личности. Именно здесь почти впервые и во многом впервые возникали механизмы решения остро стоявшей проблемы аутентичности художественного высказывания, которые весьма симптоматично оказались связанными со структурой эстетического события. На эти механизмы опирался и их по-своему модифицировал XX век, в котором ценности культуры модерна, в свое время потребовавшие создания новых художественных языков, уже вступили в эпоху глубокого кризиса.

²⁴ См.: *Рымарь Н. Т.* Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // *Поэтика русской литературы.* М., 2001. С. 9–21.

²⁵ С этой точки зрения романное мышление рассматривается в кн.: *Рымарь Н. Т.* Введение в поэтику романа. Воронеж, 1989; *Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. Куйбышев, 1990.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев, С. С.* Автор // КЛЭ. — Т. 9.
2. *Бахтин, М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Собрание сочинений. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин. — М., 2003.
3. *Бахтин, М. М.* Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М., 1975.
4. *Лишаев, С. А.* Эстетика Другого. — Самара : Самар. гуманит. акад, 2000.
5. *Манн, Т.* Искусство романа // Собр. соч. в 10 т. / Т. Манн. — Т. 10. — М., 1959.
6. *Михайлов, А. В.* Роман и стиль. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — М., 1982.
7. *Пруст, М.* Обретенное время. — М., 1999.
8. *Рымарь, Н. Т.* Творческий потенциал мимезиса и «немиметических» форм в искусстве // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/антимиметическое. — Самара, 2013.
9. *Рымарь, Н. Т.* Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского госуниверситета. — 1997. — № 3(5).
10. *Рымарь, Н. Т.* Поэтика романа. — Куйбышев, 1990.
11. *Рымарь, Н. Т.* Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. — М., 2001.
12. *Рымарь, Н. Т.* Введение в поэтику романа. — Воронеж, 1989.
13. *Adorno, Th. W.* Ästhetische Theorie. — Frankfurt, 1970.
14. Authentisch/Authentizität /Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Band 7. Supplemente. Register. — Stuttgart; Weimar, 2005. — S. 40—43.
15. *Goethe, J. W.* Gedichte. — Berlin und Weimar, 1986.
16. *Kalisch, E.* Aspekte einer Begriff- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung // Inszenierung von Authentizität. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug. — Tübingen, 2000.
17. *Kayser, W.* Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft-Bern-München, 1971.
18. *Knaller S., Müller H.* Einleitung. Authentizität und kein Ende // Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. — München : Wilhelm Fink Verlag, 2006.
19. *Friedell, E.* Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. — München, 1996.
20. *Petersen, J. H.* Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie. — München, 2002.
21. *Schlich, J.* Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte. — Tübingen, 2002. — S. 1—24.
22. *Staiger, E.* Lessing: Minna von Barnhelm // Die Kunst der Interpretation / E. Staiger. — Zürich, 1971.
23. *Strub, Ch.* Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität // Authentizität als Darstellung. Hrsg. von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger. — Hildesheim, 1997.
24. *Taylor, C.* Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. — М., 1994.