

Самарский государственный университет
Кафедра русской и зарубежной литературы

Н. Т. Рымарь

**Проблема аутентичности художественного высказывания
в ситуации кризиса языка в XX в.**

Учебное пособие по курсу истории зарубежной литературы XX века
для студентов филологического факультета

Самара, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Искусство и «жизнеподобие».....	3
Кризис языка и проблема мимезиса XX века.....	7
Проблема аутентичности художественного высказывания и структура эстетического события.....	19
Аутентичность проблематизации художественных форм.....	32
Кубистический принцип и проблема аутентичного мимезиса.....	40

Искусство и «жизнеподобие».

Когда мы обращаемся к искусству XX века, нам нужно быть готовыми к тому, что мы столкнемся с тем, что может совершенно противоречить всему тому, к чему мы привыкли – например, на живописных полотнах мы не увидим знакомых предметов, картины могут показаться нам бессмысленным скоплением цветовых пятен и линий, лица людей могут показаться странно искаженными, не похожими на то, что встречается в жизни. В литературных произведениях мы можем не найти героев, повествование может показаться нам бессвязным, в театре мы не увидим декораций, а отношения между героями могут показаться нам попросту абсурдными, такими, каких в жизни явно не бывает. К этому нам нужно быть готовыми – мы должны понимать существенные отличия искусства XX века от классического искусства, от искусства предшествующей эпохи, понимать, что в искусстве XX века формируются новые художественные языки, языки форм, при помощи которых художник строит свой образ человека и мира. Конечно, это говорит о том, что поэт мыслит уже не так, как это было в классическом искусстве, у него другое понимание человека и жизни в целом, он по-другому оценивает реальность.

Говоря об искусстве XIX века, часто употребляют понятие «жизнеподобие». «Жизнеподобием» обладало великое искусство реализма XIX века -- оно выработало сложную технику, которая позволяла как бы переносить в книгу или на полотно реальную жизнь, в которую читатель мог бы «войти» и как бы жить там вместе с героями, сопереживая им как живым людям. Авторы XIX века, великие реалисты – обзревая жизнь как большое единство, вместе с тем ощущали свою внутреннюю причастность к ней, включенность в нее, и изображая ее, они нравственно участвовали в ней, умея уважать и ценить и достоинства, и слабости людей, неизменно показывая конкретную личность в сложнейшем переплетении как ее жизненных интересов и житейских потребностей, так и связей и многообразных отношений окружающих ее людей. То, что называют «жизнеподобием» искусства реализма XIX века, связано с тем, как писатель понимал и оценивал реальность, что он считал в ней существенным или главным, в чем видел проблемы человека и конкретной личности, – и это определяло специфику его художественного языка. «Жизнеподобие» – это особый художественный язык, особый код искусства, связанный с миропониманием художника, его отношением к реальности современного человека.

В XX веке изменилось едва ли не все, и прежде всего изменились отношения художника с действительностью. Искусство XX века порывает со средним, уравновешенным, житейским «здравым смыслом», на котором зиждется обыденность человеческого существования – и таким образом с традиционными представлениями о жизни, с тем, что нам кажется нормальным и естественным. Искусство XX века отличается особого рода радикализмом, связанным с более жесткой и едва ли не агрессивной позицией художника по отношению к реальности бытия человека. Художник XX века как бы несколько посторонний в нашей жизни, он смотрит на нее со стороны и как бы не совсем в ней участвует.

Это не означает отсутствия интереса к обыденности, не говорит о равнодушии к человеку, напротив, искусство XX века отличает едва ли не большая приближенность к человеку, подробностям его жизни, деталям быта; литература XX века существенно радикальней углубляется во внутренний мир личности, в ее интимные ощущения и переживания, и это искусство может показаться жестоким в изображении более реального человека.

Антонен Арто, определявший свой театр как «театр жестокости», писал, что «жестокость» означает «суровость, неумолимое решение и его исполнение, неуклонную, абсолютную решимость», «жесткую направленность»¹. Такое понимание жестокости применимо к позиции художника XX века: можно говорить о непреклонной, бескомпромиссной последовательности в реализации этой позиции художника, о его стремлении идти до конца, до последней глубины, не останавливаясь на полпути. Художник идет до какого-то последнего предела в понимании и оценке жизни современного человека – это то, что называется «ставить последние вопросы» и из них исходить.

Французский философ Жорж Батай выдвинул понятие «внутренний опыт» – внутренний опыт есть «путешествие на край возможного», на край возможностей человека, – туда, где Я не завязано на практических интересах; это глубинный, внутренний опыт, который не подчинен внешнему, «насущным» проблемам; человек как бы освободился от житейских интересов, и это позволяет ему посмотреть на все другими глазами, выходя за пределы власти культуры, ее готовых решений и ценностей. Понятно, что это позиция вне обычного хода жизни, художник освобождается от того здравого смысла, который исходит из традиционного практического, бытового сознания, смотрит на реальность с большой дистанции. Один из самых радикальных писателей XX века Эжен Ионеско, автор первой абсурдистской пьесы «Лысая певица» говорил об этой пьесе: «это, наверное, самая метафизическая, или, точнее, самая внереальная по отношению к повседневной действительности... Это мир, каким мы видим его в сокровеннейших глубинах своей души: бессмысленный, необъяснимый, в размытых контурах небытия. Ничто».

Если исходить из «последних», «абсолютных» требований к человеку, связанных с метафизическими основаниями его бытия, то многое, что принадлежит обыденным, житейским представлениям и ценностям, обесценится, и тогда ситуация, с житейской точки зрения и с точки зрения «здравого смысла» совершенно неправдоподобная, окажется выражением настоящей реальности. Так персонажи пьесы «Лысая певица», ведущие долгую светскую беседу, цель которой – познакомиться, а в результате опознающие, наконец, друг в друге никогда не расстававшихся мужа и жену, оказываются не такими уж неправдоподобными. Хотя бы потому, что мы часто ведем беседу ради самой беседы, играем роль собеседников, а на самом деле не слушаем и не слышим» собеседника. Мы имитируем интерес к другому, общение, саму жизнь, – по-настоящему на самом деле не живем, не понимаем, не хотим слышать и понимать. В таком случае мы говорим, «чтобы ничего не сказать»², мы не думаем, не совершаем высказывания, ведь высказывание (по М.Бахтину) предполагает наличие автора высказывания, субъекта, а не марионетку, действующую механически, под властью обычаев,

¹ Арто А. Письма о жестокости. // Арто А. Театр и его двойник М., 1993. С.110-111.

² Ионеско Э. Трагедия языка. // Как всегда - об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 138.

приличий, ситуации. Мы не присутствуем в жизни, не живем, мы действуем механически – так что можно сказать, что нас попросту нет.

Если XIX век открыл неповторимость и автономность человеческой личности как индивидуальности, внутреннего мира человека, то культура XX века усомнилась в способности личности быть автономной – опыт этой эпохи свидетельствовал, что если человек, понятый как родовое существо, способен создать великую цивилизацию, то человек как конкретная личность слишком слаб перед этой цивилизацией. Эта цивилизация, со всеми ее социальными, властными институтами, идеологиями и массовой культурой - способна подчинить себе волю отдельной личности, ее сознание и чувства, более того, подавить и раздавить ее волю, поставить человека в строй, в котором он окажется на положении марионетки, не способной противостоять государственной машине, более того, не способной самостоятельно мыслить. Трагический опыт XX века, опыт исторический, породил представления, что в личности больше безличного, ей самой не принадлежащего, чем неповторимо-индивидуального, что она не может претендовать на то, чтобы выступать в качестве самостоятельного субъекта: мы мыслим не своими мыслями, видим не своими глазами, говорим не своими словами, мы подчинены языкам культуры – языкам вербальным, языкам поведения, принятия решений, языкам различных идеологий, которые властвуют над нашим сознанием и т.д. Эти языки владеют нами, по своим законам функционируют в нас, говорят нашими устами. Мое высказывание – не мое, в нем меня нет.

Пьеса Ионеско, по словам писателя, как раз об этом - об «автоматическом языке, который... разоблачает человека»³, обнаруживает в нем «отсутствие внутренней жизни, механицизм повседневности, человека, погруженного в свою социальную среду, не отличающего себя больше от нее. Смиты, Мартины не умеют больше говорить, поскольку они больше не умеют мыслить, а не умеют мыслить потому, что они больше не умеют мыслить, а не умеют мыслить потому, что они больше не умеют чувствовать, не имеют больше страстей, они не умеют больше быть...»⁴.

Конечно, это радикализм оценок, свойственный авангарду, однако таким образом ставится проблема острейшая для европейского гуманизма, который в свое время сделал человека «мерой всех вещей» и утверждал в качестве высшей ценности ценность отдельной, автономной личности. В этой и в ряде других пьес Ионеско предельно заостряет проблему, позволяя осознать ее как явление, угрожающее существованию европейской цивилизации, но нельзя не видеть, что подобного рода вопросы к человеку и его миру лежат в основе творческой позиции многих выдающихся художников эпохи, хоть и не в такой «предельной», и поэтому условной, «чистой» форме. Ведь недаром XX век считает своими учителями Достоевского, Толстого, Ницше, Кьеркегора, Ибсена, которых можно причислить к самым радикальным мыслителям прошлого, ставивших проблемы с колоссальной силой страсти. С точки зрения культуры XX века это художники, которые с предельной страстностью задавались тем, что мы называем «последними вопросами». Это вопросы, подобные вопросу Ивана Карамазова о том, можно ли принять высшую гармонию, если она допускает слезинку хотя бы одного только замученного ребенка, - предельно простые вопросы, но чтобы ответить на них,

³ Там же. С. 137.

⁴ 138.

нужно иметь мужество пересмотреть все духовные основания своего собственного существования. Именно так - «Или – или» формулируется основное требование к человеку Кьеркегора и Ибсена – будь последователен, имей мужество быть самим собой, иди до конца! – Даже если ради этой истины нужно отвергнуть все, чем живешь! Такая последовательность отличала Ницше, оказавшего огромное влияние на духовную жизнь Европы. Именно такой радикализм и такая бескомпромиссность в постановке вопросов, способных поставить «под вопрос» всю нашу жизнь, оказались адекватны духовной ситуации европейской культуры XX века.

Конечно же, подобные вопросы опасны для нормального существования человека, они разрушительны для нормальной жизни, так как ставят под сомнение не только житейские, но и в целом экзистенциальные опоры и ценности человеческого бытия, и если человек имеет мужество задуматься о них, то он может оказаться также способен разрушить и свою жизнь, и жизни других людей. Тем не менее в ситуации кризиса культуры, с которым человек столкнулся в XX веке, эти вопросы неизбежно задаются, и проблема в том, какие ответы на эти вопросы может найти человек, послужат они плодотворному обновлению и развитию культуры, или ее разрушению.

Ж. Батай писал, что «внутренний опыт» есть опыт экстатического бытия, то есть бытия, выходящего за все границы, и показывает, что он открывается в результате «драматизации бытия». Можно сказать: это именно то, чем занимается искусство XX века – драматизацией бытия. Слово «драматизация» связано с понятием «драма»: драма создает ситуацию крайней конфликтности, ставит человека перед лицом неразрешимых конфликтов и предельных испытаний, и поэтому драма тяготеет к условности и даже «неправдоподобию» – герои трагедии или комедии должны в прямом или переносном смысле погибать из-за своей непоследовательности, нечистоты помыслов или ограниченности, духовной слепоты – здесь все выявляется, договаривается до конца, раскрываются и осознаются все противоречия, причем неважно – героями или зрителями. Драма не знает середины – среднего, бытового, ей нужно все заострять, чтобы открыть то, о чем люди обычно не задумываются и что художник считает главным в жизни человека, ее сутью и ее драмой. Драма в своих истоках ритуальна, это познание истины, общение с Богом, встреча с абсолютным.

Драматизация бытия в искусстве XX века имеет поэтому метафизический или религиозный смысл. Автор абсурдистских пьес Ионеско пишет, что его мысль и мысль его собрата по перу Беккета, так много говорящих о поражениях, слабостях и слепоте человека, всегда только о Боге. Речь идет о шкале ценностей, в которой точкой отсчета и мерой оценки всего является абсолют, перед лицом которого ничто не может обладать совершенством – так Ионеско пишет: «людей можно любить, только если в них есть Бог»⁵; он использует слова из католической заупокойной службы „*de profundis clamavi*“ (из бездны взываю) – «это крик, с которым мы обращаемся к творцу»⁶ – крик ужаса перед реальностью и выражение надежды на спасение. Так Ионеско понимает творчество крупнейших писателей века: «Хотят того или нет, но ни Беккета, ни выдающихся писателей и художников нашего времени и прошлого – Кафку, Достоевского, Селина, Борхеса, Пруста, Фолкнера, ни философов, подобных Ницше или Кьеркегору, понять невозможно

⁵ С.271.

⁶ 252

без метафизики или религии, без главной проблемы, которая стала их наваждением и камнем преткновения и решить которую им не удалось»⁷. Ионеско говорит о мучительной ситуации кризиса европейской культуры, кризиса личности, кризиса духовных оснований человеческого бытия и о том, что проблема так и остается нерешенной. Естественно, это проблема не бытовая, она не решается принятием каких либо мер практического характера, она лежит глубже политических, экономических, социальных и даже моральных проблем, она действительно из области метафизики и религии, так как связана с глубинными духовными основаниями человеческого бытия, фундаментальными ценностными ориентациями культуры как способа существования человека. И это обуславливает существенные особенности строения художественного образа в искусстве XX века, природу его художественных языков.

Отправляясь от этой очень общей постановки проблемы общей специфики искусства XX века, мы можем выделить три особенности этого искусства:

- то, что публикой воспринимается как неправдоподобность;
- метафизичность, философичность;
- важная роль темы и проблемы языка.

Вместе с тем мы можем сразу заметить, что все три перечисленные особенности – и нежизнеподобие, и метафизичность – теснейшим образом связаны и предполагают определенную специфику художественного языка.

При этом сразу же можно заметить, что язык здесь занимает особое место – это ведь предпосылка того или иного понимания действительности, а вместе с тем новый взгляд на действительность неизбежно порождает новые формы ее понимания – то есть, новые формы языка. Переход от культуры века XIX-го к веку XX был связан с кризисом прежних ценностных систем, и этот кризис породил кризис языка как форм понимания и оценки человека и мира. Поэтому тема и проблема языка на рубеже XIX-XX веков оказывается одной из центральных проблем культуры, и поэтому же она остается важнейшей проблемой культуры и искусства на протяжении всего двадцатого века.

Кризис языка и проблема мимезиса XX века

Проблема художественного языка – действительно основная проблема XX века. Впервые она была сформулирована Гуго фон Гофмансталем в 1902 году в эссе «Письмо», которое мы обычно называем «письмо Чендоса». Лорд Чендос у Гофманстала – прославленный ренессансный поэт, он живет в XVII веке и пишет письмо своему другу Френсису Бэкону – создателю «Нового органа», в котором был обоснован новый метод мышления – мышления Нового времени, которое, в отличие от средневекового, движется не от общих понятий к частным, а наоборот, от частных понятий восходит к общим. Это, конечно, для нас интересно – ведь переход к двадцатому веку тоже многое меняет в культуре – общие понятия и общие ценностные системы, сформировавшиеся в Новое время, теперь оказываются в конфликте с конкретным человеческим опытом, с конкретной

⁷ Гофмансталь Г. фон. Избранное. Драммы. Проза. Стихотворения. М., 1995. С. 239.

реальностью бытия человека – возникает потребность искать новые формы контакта с действительностью.

Лорд Чендос прославился как поэт, обладающий высшим для Ренессанса искусством – искусством блестящего владения языком, что указывает на то, что он поднялся на последние высоты ренессансной культуры, ренессансного понимания жизни. И вот теперь он перестал писать. В письме он пытается объяснить, почему это произошло. Письмо стилизовано под произведение XVII века и является одновременно и стилизацией под начало XX века (там - переход от Ренессанса к Новому времени, когда многое рушится, здесь – переход от 19 века – к 20-му).

Чендос вспоминает свое прошлое ренессансного поэта - время, когда он прекрасно владел языком – это было, как он пишет, время, когда все бытие казалось ему «огромным единством – духовный и телесный мир не являли собой, кажется, противоположности, точно также как не было разницы между изысканно воспитанным и диким существом, между искусством и пошлостью, одиночеством и людской суетой – во всем я ощущал природу, в тупиках безумия также, как и в самых изящных тонкостях испанского церемониала; в дурачествах молодых крестьян не меньше, чем в самых возвышенных аллегориях; и во всей природе я ощущал самого себя; когда в охотничьей хижине я пил теплое пенящееся молоко, которая косматая ведьма выдаивала из вымени прекрасной коровы с влажными глазами, то у меня было чувство, будто я, сидя в своем кабинете на скамье, составляющей единое целое с окном, не иначе как впитываю в себя сладостную и пенящуюся пищу духа из некоего фолианта. Одно было подобно другому; ни одно не уступало ни в таинственной запредельной сути, ни в телесной силе; и так оно, пронизывая всю реку жизни, постоянно присутствовало слева и справа от меня – повсюду я был внутри этого потока, не замечая ничего призрачного»⁸.

Этот текст говорит о многом. Во-первых, Чендос говорит о том, что он чувствовал себя включенным в поток жизни, частью его, он не замечал ничего призрачного, то есть ускользающего, обманчивого, ненадежного, недоступного ему в этой реальности, он был в единстве с жизнью, его ничто не отделяло от него. В контексте культуры 17 века это говорит о том, что мироощущение эпохи Ренессанса ушло - мир и положение человека в этом мире изменились – мир потерял прозрачность и надежность, все стало обманчивым, человек потерял уверенность в этой реальности и в своих представлениях о ней, он почувствовал себя одиноким и слабым, неспособным установить прочный контакт с реальностью. Для читателя XX века все это говорит и о современной ему действительности, и о положении человека в ней. Второе, на что следует обратить не меньшее внимание в этом произведении, – это проблематика понимания природы в плане соотношения духовного и материального: в ренессансном сознании, как оно обрисовано в «Письме», духовное и телесное мыслятся в духе ренессансного неоплатонизма – в их единстве: для поэта, кажется, нет противоположности этих начал, материальная и духовная пища кажутся ему подобными друг другу, и то, и другое обладают для него как «запредельной», божественной силой, так и телесной силой – во вкусе молока он способен ощущать те же духовные энергии, которые заключены в слове, в книге, они кажутся одной силой, пронизывающей все формы жизни. Средневековые и Возрождение усматривали живую связь между вещью и словом, слово ученого ренессансного поэта, слово книжника было и словом телесной реальности,

⁸ Там же. С. 378-379

кажется, самой материи, изнутри оформленной творческим духом. В 17 веке Дон Кихот вынужден будет в конце концов признать, что слова и вещи существуют, увы, отдельно, независимо друг от друга, книжная мудрость и мудрость практического мира могут не совпадать. Книжная, духовная мудрость оказывается обманчивой, иллюзорной, не соответствующей реальности.

Для Гуго фон Гофманстала и для Чендоса это говорит о разрыве между словом и реальностью, сознанием и жизнью, - о разрыве между языком и жизнью как в жизни социального и природного мира, так и во внутреннем мире человека – категории сознания человека не соответствуют его внутреннему ощущению себя самого, в нем самом уже нет единства, нет гармонии, нет целостности. Чендос по-прежнему владеет всеми категориями сознания и языка: «Сами категории я вполне понимал, удивительная игра их смыслов разворачивалась перед моим внутренним взором как великолепные водометы, играющие золотыми мячами. \triangleleft но они играли только друг с другом, и самое глубокое, потаенное в моем сознании оставалось за кругом этой игры»⁹. Внутренняя жизнь человека и язык, а котором он должен высказывать себя, оказались чуждыми друг для друга.

Язык моделирует в сознании человека картину мира, связанную, с основными ценностными ориентациями культуры, он выстраивает иерархию ценностей на уровне понятий, отдельных концептов, лексических систем, функциональных и художественных, литературных стилей; в языке формируется система категорий, определенным образом интерпретирующих и упорядочивающих явления действительности, связывающих с определенными словами и понятиями представления, насыщенные этическими, социальными, религиозными, политическими и иными мировоззренческими и идеологически ориентированными смыслами. Чендос болезненно переживает момент, когда эта ценностная заряженность языка теряет для его носителя убедительность, так как личный жизненный, внутренний опыт начинает не соответствовать заданным языком мыслительным привычкам и содержащимся в практике словоупотребления формам оценки явлений действительности. Сознание, основные структуры которого сформированы языком и закреплены в языке, начинает приходить в конфликт с человеческим опытом – с жизнью:

«Началось с того, что мало-помалу для меня становилось совершенно невозможным рассуждать на возвышенные или общие темы, употребляя при этом те привычные слова, которыми все люди имеют обыкновение пользоваться без всяких раздумий. Я чувствовал необъяснимое противодействие, мешавшее мне даже произносить такие слова, как «дух», «душа» или «тело»... \triangleleft ...просто абстрактные слова, которыми язык хочешь не хочешь должен пользоваться, чтобы сформировать какое-нибудь суждение, размякали у меня во рту, как сгнившие грибы»¹⁰.

Конфликт сознания и жизни – катастрофа для поэта: язык не обеспечивает возможность совершения личного высказывания – он не слушается поэта. Все, что он хотел бы сказать из своего личного опыта, искажается языком, который населен чуждыми для поэта представлениями. Если он говорит на этом языке, все понятия которого ему чужды, то его высказывание не может им самим восприниматься как его собственное высказывание, за него говорит чуждый ему язык – тут впору совсем отказаться от речи! Ведь все что он скажет, будет звучать фальшиво, он не

⁹ Там же. С.381

¹⁰ Там же. С. 379-380

сможет больше говорить своим голосом. Для настоящего поэта ведь важно говорить не красиво, а существенно, то есть говорить то, во что веришь, что считаешь самым главным, самым существенным и истинным – говорить то, что не можешь не сказать. И тут оказалось, что проблема Чендоса – это не только его личная проблема – о том же заговорили и другие художники слова, более того, эта проблема оказалась едва ли не самой большой для культуры XX века – конечно, в первую очередь для поэтов и философов, но и в более широком смысле – как проблема возможности как высказывания, так и его понимания.

Язык – это система, в целом дающая связную картину мира как определенного единства – здесь все включено в связи как иерархические, организующие в конечном итоге ценностную упорядоченность как иерархию, смысловую вертикаль, так и «горизонтальные», то есть устанавливающие отношения между понятиями одного уровня, так сказать, синхронические или синтагматические. «Крушение» языка порождает ощущение несогласованности в картине мира, в результате чего отдельные явления оказываются выключены из связей, которые устанавливало для них сознание, – теряют смысл, который им приписывала традиция – мир явлений обесмысливается, отдельные реалии действительности становятся непонятными для человека, так как традиционные их оценки и формы понимания не согласуются с эмпирическим опытом индивида. Прежде связная картина мира распадается в хаос. Чендос говорит о раздражении, которое он испытывает, когда слышит простые суждения, в которых используются самые обыкновенные, готовые формы словесной оценки людей, например, «шериф N. дурной человек, а проповедник Т. – хороший; арендатор М. достоин жалости, потому что его сыновья – моты» и т.п. Ему больше не удается взглянуть на людей «глазами все упрощающей привычки»: «Все распадалось на моих глазах на части, а части снова на части, и ничто больше не удавалось уловить в сеть понятий. Вокруг меня плавали отдельные слова, они сгущались, превращаясь в глаза, которые пристально глядели на меня и в которые я тоже должен был глядеть не отрываясь. Круговорот, вызывавший у меня тошноту, неудержимое вращение, за ним – пустота»¹¹. В такой ситуации любое суждение может показаться неистинным, сомнительным, неубедительным, не соответствующим сути дела – неаутентичным. Это слово очень важно, оно вводит нас в большую проблему искусства XX века – проблему аутентичности художественного высказывания.

В жизни слово аутентичность указывает на подлинное и настоящее, например, аутентичный документ – это подлинник, документ, собственноручно подписанный тем, кто его создавал, а не копия или подделка. То есть слово «аутентичный» означает также соответствующий действительности, настоящий, истинный. В искусстве истинность или соответствие действительности не могут быть удостоверены, разве только графологом, который может, опираясь на анализ рукописи, сделать заключение, действительно ли стихотворение собственноручно написано данным поэтом. Мы понимаем, что стихотворение не имеет права быть признанным аутентичным на основании того, что в нем изображается событие, которое имело место в действительности, так как известно, что литературное произведение, как и произведение любого другого вида искусства, не может оцениваться с точки зрения того, содержится в нем правда или ложь, так как его содержание не есть ни правда, ни ложь, произведение есть факт искусства, а его

¹¹ Там же. С. 380-381

содержание – художественное содержание, обладающее иным статусом, чем содержание документа.

Тут проблема заключается в художественной убедительности произведения для читателя и для самого автора. Такой убедительностью оно не может обладать, если поэт в своих словах не может быть самим собой, если он не может передать свою мысль или свое чувство, - если он не доверяет словам, не верит им, если они ему не подчиняются. Одним из важнейших условий убедительности или неубедительности в искусстве должен быть сам творческий акт художника, который может получиться или не получиться, обнаружить свою состоятельность или несостоятельность. Понятно, если поэт не в ладах с языком, со словом, если живописец не умеет смешивать краски или просто лишен возможности их иметь, то никакой творческий акт ни у того, ни у другого состояться не может, а его произведение будет не произведением, а имитацией произведения – подделкой, чем-то, что не содержит настоящего художественного высказывания, то есть не содержит творческого акта.

Ситуация, которая вырисовывается таким образом, есть ситуация кризиса мимезиса. Мимезис – искусство *творческого освоения и постижения* мира, или, как писал Аристотель, искусство «подражания» действительности, причем речь должна идти об изображении не конкретной реальности, а того, чего в реальности нет – что *«лишь возможно по вероятности или по необходимости»*. (Поэтика, гл.9 , 67). А.Ф. Лосев подчеркивал, что Аристотель раз и навсегда порвал с предметом искусства как с фактической действительностью¹²: по словам немецких теоретиков мимезиса, «решающим для Аристотеля является то, что мимезис продуцирует фикциональный мир, так что любое отношение с действительностью теряет свою непосредственность»¹³. Поэтому говорить об аутентичности изображаемых в искусстве явлений действительности крайне сложно, а с точки зрения простой логики даже некорректно – произведение не может дать аутентичного изображения действительности уже по определению. Зато принципиальную важность приобретает вопрос об отношениях искусства к действительности – видимо, в этих отношениях и заключается весь интерес искусства – как оно понимает, как трактует, действительность, что оно в ней открывает.

Мимезис есть такая репрезентация предмета, которая управляется его определенным пониманием – или интерпретацией. Понятно, что здесь сразу же должен возникнуть вопрос о таком языке поэзии, который, во-первых, позволяет представить существенно интересное, углубленное понимание реальности, не исчерпывающееся ее простым отражением, копированием, удвоением, а во-вторых, о разных традициях построения миметического образа - разных языках как разных способах кодирования определенного понимания реальности, способах достижения такого углубленного понимания природы явления.

Это означает, что аутентичностью или убедительностью прежде всего должен обладать язык, на котором художник строит образ - язык мимезиса. Убедительностью должны обладать интонация, ритм речи, повествовательная маска; но языки мимезиса – языки, которые не исчерпываются словом, цветом или звуком, - это и языки художественных форм – язык жанров, стилей, композиционных и сюжетных способов построения произведения, языки

¹² Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С.367.

¹³ Gebauer G., Wulf Ch. Mimesis. S. 84.

метрических и ритмических, строфических форм, интонации, язык жеста, освещения, тембра голоса, мизансцены в театре, языки тем и мотивов и т.д., и т.п.

Но все это – языки культуры, и мы хорошо знаем, что они обладают своими исторически сложившимися смыслами, своими творческими возможностями, несут в себе память определенных художественных решений, концепций, наконец, идей – это всегда содержательные формы, связанные с тем, как данная эпоха культуры, то или иное художественное направление, течение, школа, наконец, определенный жанр – понимают жизнь. Именно это делает эти языки понятными для читателя, потому что различные формы построения образа есть формы восприятия и толкования действительности, более или менее знакомые читателю – они носят конвенциональный характер, предполагают как бы соглашение между читателем и писателем, без чего невозможна эстетическая коммуникация. Простейшие повествовательные формы – это коды, знаковые системы, позволяющие обозначить определенные формы восприятия реальности. Все это – условные формы. Это, например, сюжетные формы, предполагающие создание ряда сцепленных между собой событий, или повествование по биографическому принципу, или рассказ, строящийся как разработка определенного конфликта или как воспоминание, или конфликта, Все они предполагают, прежде всего, очень жесткий отбор временного и пространственного материала, который дает возможность создать последовательности, позволяющие составить определенное представление то о действиях и событиях, то о чувствах, то о характерах, то об обстановке. Как вообще можно описать жизнь человека, ведь в ней неисчислимо множество подробностей? - Что можно или нужно описывать в данном случае? История Вальтера Шенди, который пытался исчерпывающе описать «жизнь и мнения» своего сына Тристрама, позволяет в полной мере осознать, что без определенных условностей это сделать невозможно.

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 высказывания¹⁴.

Представляется, что решение проблемы аутентичности высказывания требует учета прежде всего этого обстоятельства, а именно учета той проблемной

¹⁴ 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.

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 коммуникации¹⁵.

Сама проблема аутентичности художественного высказывания в первом приближении может 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, незыблемыми, 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 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

¹⁵ 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.

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 творческого субъекта, 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 клишированный характер, 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 осязаем 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, неискренность,

«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.) опосредованными 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 средства¹⁶. Но в то же самое время, в современном искусстве, в котором господствует критическое и остро рефлексивное 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»¹⁷. 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

¹⁶ 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.

¹⁷ В фикциональных высказываниях, как считает Ю.Петерсен, «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» (См. Petersen J.H. Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie. München, 2002. S.38).

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 образа¹⁸. 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 характер, становится в системе многообразных отношений к себе и другим¹⁹. 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 вневходимости по отношению к себе самому как конкретной личности²⁰. Это снова возвращает нас к тому, что всякой высказывание как акт коммуникации осуществляется в теснейшем взаимодействии

¹⁸ См. Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского госуниверситета., 1997 3(5).

¹⁹ См. Taylor C. Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a. M., 1994.

²⁰ 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)

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»²¹.

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

²¹ Аверинцев С. С. Автор // КЛЭ, т. 9, стб. 28.

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 надления 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 реальности²². Таким образом постижение проблемы оказывается и ее эстетическим разрешением: наличие эстетического смысла уже дает какое-то оправдание существу, 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 приятие скрытых смыслов бытия, которые для человека снова и снова оказываются новыми. Смыслорождение 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 «вопросания» 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.

²² 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, здесь – С. 28.

Вместе с тем творческий акт творца произведения есть и определенная проблематизация заданностей культуры.

Проблема аутентичности художественного высказывания и структура эстетического события.

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 аутентичной 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 форме 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»²³. 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 автора, по отношению к которому творческий субъект занимает позицию внеаходимости. 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)»²⁴. 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 читателя²⁵.

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

²³ См. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.1. Философская эстетика 1920 –х годов. М.,2003. С.265 -325. О проблеме «союержания см. С. 282 – 299, здесь – С.283.

²⁴ Knaller S., Müller, H. Einleitung. Authentizität und kein Ende // Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. S. 12.

²⁵ Ibid. S.12-13.

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, 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, художническая 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 соизмерялась 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 отвоевывала 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 частного начала в традиционные «достойные» формы поведения личности. Этот феномен выразительно показан в исследовании истории европейской культуры Э.Фриделля²⁶.

Отделение личного, частного 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 частной 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 в то 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 искусства; аутентичны из них те, которые отдаются историческому содержанию своего времени без предубеждения и без чувства превосходства. В них – сама себя

²⁶ [Friedell E.](#) Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. München, 1996. S.

неосознающая историография эпохи; и не в последнюю очередь способствующая ее познанию»²⁷.

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 во 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»²⁸.

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 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,

²⁷ Adorno Th. W. Ästhetische Theorie. Frankfurt, 1970. S.272.

²⁸ Staiger E. Lessing: Minna von Barnhelm // Staiger E. Die Kunst der Interpretation. Zürich, 1971.

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, как 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-х – 80-х годов XVIII в., восставшее 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 чурящейся 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 dein Auge!
 Wie liebst du mich!....²⁹

Использование фольклорных мотивов, подражание народной песне, несмотря на то, что народная песня насковзь традиционна и безлична, на фоне традиций классицизма и рококо порождали эффект безыскусственности и личного характера высказывания. Новый язык лирического высказывания актуализует в поэзии индивидуальное творческое начало, в произведении теперь главное – выражающая себя неповторимая, самобытная индивидуальность автора. Аутентичным здесь является 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 живом, непосредственном присутствии автора, но и

²⁹ Goethe J.W. Gedichte. Berlin und Weimar 1986. S.28-29.

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 особенными «языками». «Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно-многоязычном мире»³⁰, 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 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 незавершенности³¹.

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, представляемом в его именно «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 жизни³².

³⁰ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С.455.

³¹ Там же.

³² См.: «Повествование о мире частной жизни в частном тоне называется романом» (Kaysner W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft- Bern-München, 1971. S. 319).

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 становится 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.. влладает писателем, поэтом, оно выше и главнее его»³³, 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 техникой»³⁴. 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 утверждаются в качестве главных ценностей человеческой жизни. Поэтому роман отрицает, часто пародирует и высмеивает традиционные «высокие»

³³ Михайлов А.В. Роман и стиль. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С.161.

³⁴ Там же.

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»³⁵. 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

³⁵ Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1959. Т. 10. С. 280–282.

теперь противостоит 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 склонному 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 этику*³⁶ – особый тип нравственного сознания, едва ли не граничащего с моральным релятивизмом. Ведь роман способен *все понять* и в конечном итоге *все 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

³⁶ См. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Куйбышев, 1990, С. 122 –131.

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, и 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 высказывания³⁷.

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 романским единством отношений контакта и дистанции³⁸ 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 не возможен 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

³⁷ См. Рымарь Н.Т. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 9-21.

³⁸ С этой точки зрения романное мышление рассматривается в кн.: Рымарь Н.Т. Введение в поэтику романа. Воронеж, 1989; его же: Поэтика романа. Куйбышев, 1990.

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.

Аутентичность проблематизации художественных форм

В истории европейской и американской литературы двадцатые годы XX века ознаменованы широко известными процессами революционной перестройки художественных форм. Эти процессы были вызваны необходимостью найти новую, аутентичную форму художественного языка, который мог бы выражать опыт современного человека, автора и читателя, который должен был войти в литературное произведение и стать его героем. Для повествовательного искусства это был период преодоления того кризиса романа, который возник на рубеже веков и заставил роман отступить, с одной стороны, перед малыми повествовательными жанрами, с другой – перед лицом мощного лидерства новой драмы в системе культуры эпохи. На рубеже веков искусство драмы, поставив под вопрос и, кажется, на каждом шагу разрушая самые основы своей жанровой природы³⁹, достигает невиданной художественной силы, ставя под вопрос все, что составляет личностную культуру Европы. Здесь нашел свое радикальное выражение актуальнейший для духовной ситуации эпохи экзистенциальный опыт, открывавший истины, перед которыми рассыпалась во прах “вся мудрость мира сего”.

В свете этого внутреннего опыта, подкрепленного затем внешним, трагическим социальным опытом войны и революций в Европе, традиционные формы художественного дискурса, и особенно все формы связного повествования, определенным образом упорядочивающего действительность в пространстве и времени, в системе традиционной логики последовательности, причины и следствия, должны были в 20-е годы показаться и иллюзорными, и искусственными. В конечном итоге это была реакция на ценностные ориентации реалистического романа 19 века, который искал возможности преодоления трагических противоречий личностного бытия на путях эпического синтеза⁴⁰, уравнивания и гуманного сглаживания этих противоречий⁴¹: реалистическая эстетика примирения и прощения потеряла свой авторитет. Теперь нужно было

³⁹ См. Szondi P. Theorie des modernen Dramas (1880 – 1950). Frankfurt a..M., 1965.

⁴⁰ См.: Rhöse F. Konflikt und Versöhnung: Untersuchungen zur Theorie des Romans von Hegel bis zum Naturalismus. Stuttgart, 1978; Kinder H. Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismusverständnis in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M., 1973.

⁴¹ См. об этом: Рымарь Н.Т. Реалистический роман 19 века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001; Рымарь Н.Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 6./ Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тамарченко. М.; Тверь, 2000. – Вып. 6. С. 88 – 102.

заново учиться рассказывать этот мир, и рассказывать так, чтобы слово было аутентичным – чтобы оно уже в своей структуре заключало живой, до сих пор еще не вербализованный, не отлившийся в формы традиционного культурного сознания опыт прикосновения к подлинным вещам реальности, так, чтобы в структуре слова актуализовались наиболее глубокие проблемы и противоречия личностного бытия.

Литература 20-х годов - и на этот раз прежде всего роман, а уж затем драма - создавала художественный мир, который строился на совершенно иных основаниях, чем прежде, искусство изменило *способ своего существования*, оказалось в новых отношениях с реальностью. Художник перестал выступать в качестве гения, который вдохновенно творит мир красоты, своей реальностью свидетельствующей о присутствии истины и Бога. Если раньше художник был критиком культуры с позиции высших ценностей этой культуры как ее же трансцендентальных оснований, то теперь он оказался тем, кто потерял способность доверять дискурсу, основанному на этих ценностях и вынужден искать слова, которые могли бы как-то соответствовать тому его опыту, который оказался как бы за пределами культуры, социальных форм бытия. Это примерно тот асоциальный, глубинный, “экстатический” опыт, который Ж.Батай определил понятием “внутренний опыт”⁴², - опыт внеаходимости по отношению к целям, смыслу, морали, знанию, ценностям, авторитетам, в результате чего все оказывается поставлено под сомнение⁴³; это ситуация, в которой человек вступает в “экстатическое” состояние, состояние транса, выходит за границы культуры. Художник оказывается тем самым как бы “посторонним” в этом мире, слова этого мира кажутся ему чужими и фальшивыми. Условием аутентичности художественного высказывания становится для него в таком случае опора не на готовые ценности культуры, а на этот внутренний опыт, который не согласуется с языком – языком культуры, но тем не менее стремится себя высказать, используя язык, который ему дан, иначе высказывание не состоится. Это влечет за собой существенные сдвиги в глубинной структуре поэтического слова.

На рубеже 19 – 20 веков в структуре художественного образа происходят изменения, свидетельствующие о серьезных процессах, происходящих в художественном сознании начиная уже со второй половины XX века. Речь идет об изменениях в соотношении внутри образа двух его планов – эмпирического, предметного и – метафизического, смыслового плана, то есть тех моментов образа, в которых материально-предметный план обретает надфизический – метафизический смысл.

Метафизический план образа – это уровень смысла, включающий эмпирическое явление в общую связь, сообщаящий ему ту значимость, вне которой не может иметь место никакой осмысленный феномен человеческого мира, не может быть никакого слова. Здесь эмпирические предметы становятся знаками и символами, - элементами художественного языка, по своей структуре аналогичного языку культуры. Более того, господствующий в определенной системе культуры характер структуры художественного образа, соотношение обоих его планов может свидетельствовать о состоянии культуры – о состоянии ее основных механизмов – механизмов смыслообразования.

Метафизический план – это план смысла, пронизывающий и изнутри организующий предметно-событийный мир произведения. Поэтологически он

⁴² Батай Ж. Внутренний опыт. Петербург, 1977.

⁴³ Батай Ж. Внутренний опыт. С.17.

реализуется как системность произведения – знак может существовать как таковой лишь внутри определенной упорядоченности, системы. Художественная система предполагает систему со- и противопоставлений, аналогий, повторов, вариаций – всевозможных отношений между элементами, в которых каждый элемент, с одной стороны, обретает свои границы и смысловую определенность, с другой же – оказывается в диалогических отношениях с другими элементами, которые выводят смысл каждого элемента за его границы, рождают новые смыслы. Речь идет об отношениях надфизических, надпредметных – отношениях внутри собственно образной системы. В повествовательном произведении это уровень не фабулы, не изображенных событий, а “языковой” – это отношения не живых людей, а сюжетных элементов, художественных образов, мотивов, приемов, словесно-речевых пластов, символов, традиционных сюжетных схем, повествовательных точек зрения и т.д. Он может быть выстроен по-разному, более или менее жестко, выступать как органическая логика или как проводимая автором идеологическая тенденция, в его строении реализуются упорядоченности, господствующие в культуре – ее языках, дискурсах, в том числе, конечно, художественных.

Проблема заключается в том, как метафизический план соотносится с планом предметным, каким образом и в какой степени он пронизывает предметно-событийный уровень произведения. В зависимости от того, как строятся эти отношения, насколько он выявлен, насколько органично сливается с фабульным планом или напротив, обособлен внутри художественного целого, можно говорить о различных типах творчества и разных состояниях и формах культуры, порождающих те или иные структуры художественного образа, художественного языка.

Если обратиться к художественной культуре 20-х годов и шире – двадцатого века, то можно заметить, что начиная с эпохи рубежа веков эти два плана действительно начинают как бы отделяться друг от друга, утрачивая то рождающее впечатление целостности органическое единство, которое было характерной чертой строения художественного образа таких художественных эпох, как эпоха классического реализма. В реалистическом искусстве физическая плоть образа, как правило, соответствует его внутренней сути, поэтическое слово достаточно прямо говорит о смысле явления, описание носит не тенденциозный, а ценностный характер, исподволь, органично, как бы по внутренней логике вещей раскрывая этический смысл и объективную значимость явления для человеческой культуры. Предметный план образа организован так, что его строение ведет в его смысловую глубину: метафизический, духовный, смысловой план образа оказывается не на поверхности, а во внутренней логике самих вещей – сюжетная (не фабульная) системность произведения организует предметный материал не извне, а изнутри, сюжет не играет самостоятельной роли, а следует за фабулой⁴⁴.

Уже у Флобера происходит дефабулизация романа – традиционно понимаемый смысл человеческого бытия начинает в его романах улетучиваться из материала практической жизни – истинная человеческая жизнь больше не реализуется в фабуле, ее смысл остается не названным, он отрывается от фактов и

⁴⁴ См. Рымарь Н.Т. “Разъединение элементов” и организация целостности художественного мира в западном романе 20-30-х годов XX века // Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX-XX веков (историческая динамика и национальная специфика) Пермь, 1989.

поднимается на поэтологический уровень, растворяется в строении произведения как целого, ритмах повествования, композиционных соотношениях и т.д.

Процессы такого рода перестройки художественного мира начинаются также в живописи импрессионизма – отказ от “литературности”, с одной стороны, и резкое усиление роли “колорита”, атмосферы, частично реализующихся в структуре образа на уровне активизации плоскости холста, красочного слоя, который начинает приобретать самостоятельное значение⁴⁵, с другой, - кладут начало разъединению предметного и собственно “живописного”, “фактурного” планов в картине, прогрессирующему уплощению изображения.

Аналогичный способ построения художественного целого очень характерен для драматургии Метерлинка и Чехова, где на фоне радикальной редукции фабульного плана сюжетный план – план незначительных и на первый взгляд случайных реплик персонажей, а также символических мотивов – служит прежде всего созданию подтекста, составляющего, собственно, основной текст произведения, существенно расходящийся с бытовым содержанием сценического действия. Конкретная жизнь сама себя не осмысливает – ее смысл оказывается для нее потусторонним, во всяком случае, он не высказывается, не может быть высказан.

Литературоведы, пишущие о русской литературе 20-х годов, используют понятия “изобразительность” и “выразительность”⁴⁶, позволяющие подчеркнуть особую маркированность в этой литературе собственно сюжетных элементов, особую выделенность повествовательного плана – сам язык, обособливаясь от изображенного предмета, оказывается предметом изображения, конструируется писателем. В результате оба плана образа становятся проблематичными. Появление в литературе 20-х годов таких разрушающих “органическую” логику повествования приемов, как создание мифологической параллели к событиям и ситуациям, цитатность, стилизация, языковые игры, пародирование литературных моделей и превращение приема в “действующее лицо” (Ходасевич о Набокове), создание символических мотивов и планов как непосредственно воспринимаемой, откровенной символичности изображаемых событий, зачастую откровенная концептуальность и экспериментальность построения свидетельствует о возникновении типа мышления, который держится уже не на принципе целостности, ценит не органичность, а проблематичность (важнейшее слово Томаса Манна). То, что мы называем поэтическим смыслом произведения, не поддающимся рациональной формулировке *смыслом целостности*, - может теперь вытесняться интеллектуальным построением, идеей, концептом, фабула часто откровенно конструируется как условность, как прием, создающий возможность разработать какое-то особенное, внутреннее, непредметное содержание, становится предметом изображения – как бы превращается в сюжет – сюжет углубления в скрытую внутреннюю жизнь. У Франца Кафки и Андрея Платонова, Андре Жида, Реймона Радиге, Андрея Белого, Бертольда Брехта фабула выступает как условность, позволяющая разработать содержание, для которого в культуре нет языка. Оно не является для культуры фактом, как бы не существует, но оно подрывает основы культуры, ставит их под вопрос.

⁴⁵ См., например, Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М.,1983

⁴⁶ См. Белая Г.А. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. М.,1977.

Отрыв метафизического плана от предметности качественно изменяет его природу. Он неизбежно перестает быть силой, упорядочивающей предметный мир, придающий ему смысл и форму и напротив, становится началом, скорее разрушающим предметные связи, дестабилизирующим сам язык. Проблематизация языка, начатая письмом Чендоса⁴⁷ и превратившаяся в дадаизме в его разрушение, имела своей истинной задачей разрушение языка культуры, его знаковой структуры (традиционно закрепленной в знаке связи означающего с означаемым), как она сложилась за предшествующее столетие, - ради того, чтобы выйти за пределы “готового” мира в Другое - мир, находящийся по ту сторону от “буржуазного разума”. Отсюда метафизические акценты в письме Чендоса (например, когда он говорит о “бездумной причастности миру”, “осязаемости вечного”, о том неведомом языке, на котором он будет “ответствовать” перед Богом). Атмосфера священнодействия в дадаистских акциях, о которой свидетельствует Хюльзенбек, говорит об аналогичной метафизической тенденции в искусстве авангарда, крайне важной для его понимания. Характерный для двадцатых годов поворот к глубинной психологии, которая ищет за языком культуры Другое, более подлинное, подрывающее культуру, модернистские поиски мифа, конструирование мифа как живого, вечного начала и Другого, в свете которого заново должны быть осмыслены модели языка культуры, – указывает на эту же потребность выйти за границы заданных традицией представлений. Прием остранения, очуждения, делая язык ощутимым, позволяет таким образом не только добиться “видения вещи”, не только сломать стереотип восприятия, показать несостоятельность языка, но и создать ситуацию сдвига, сбоя, обнаружить зазоры, ведущие в Другое, сконструировать ситуацию перехода границ, выхода за пределы существующих моделей культуры к реальности, стоящей по ту сторону от них – в направлении сокровенного “внутреннего опыта”, если принять понятие Жоржа Батая. Практика сюрреализма должна быть поставлена в связь с этими явлениями – здесь происходило своего рода освобождение языка, когда он, освободившись от контроля со стороны разума, конвенциональных моделей культуры, начинает говорить о Другом; семантические сдвиги открывают иное пространство, пространство “внутреннего опыта”, располагающееся под поверхностью бытовой логики. Характерно, что это говорение о Другом вписывается в представления о сюрреализме как бунте.

Разъединение и конфликт, несогласуемость метафизического и эмпирического планов внутри художественного целого - это структура, в которой данная ситуация творчества и данное состояние культуры обнаруживает себя именно структурно: художественное целое ею и формируется. В результате роман неизбежно теряет ту относительную устойчивость, внутреннюю уравновешенность своей формы, которая сложилась в 19 веке, открыто проблематизирует и порой пародирует классические жанровые структуры, зримо являя в этой структуре образа важнейший и столь болезненный для творца конфликт между “внутренним опытом” и языком. Этот конфликт реализуется в романе 10-20-х годов XX века как внутренне конфликтная структура личности, определяющая собой структуру романной формы, обладающей специфической “открытостью” и “незавершенностью”. Таким образом, “открытость” романной формы оказывается в данном случае аутентичным выражением духовной ситуации эпохи.

⁴⁷ См. Гофмансталь Г. Письмо // Искусство и художник в зарубежной новелле XX века. СПб, 1992. С.376 – 386.

Специфические особенности незавершенности европейского романа XX века, как она с особой резкостью обнаружила себя в 20-е годы, связаны с опытом нерешенности проблемы личности, невозможности очертить ее границы, определить то ее устойчивое ядро, которое позволило бы найти равновесие между я и не-я в личности, установить отношения продуктивного диалога в системе я и другой, сознательное и бессознательное. Статус относительной автономности, который приобрел роман 19 века, во многом связан с этой диалогической уравновешенностью во взгляде романа на отношения “я и другой”, реализующейся в уравновешенной и внутренне устойчивой системе романной формы⁴⁸.

Духовная ситуация двадцатого века характеризуется опытом тотального отчуждения личности, порождающего ощущения и слабости, и несостоятельности перед миром, и вытекающими отсюда тяжелыми внутренними конфликтами и комплексами, стремлениями то замкнуться на себе, своем внутреннем мире, то раствориться в массе, чтобы и потерять себя, освободиться от бремени ответственности за свою личность, то противопоставить свою волю всем, то отказаться от своей воли и т.д. В этих условиях обнаруживается невозможность кардинального для романного мышления способа диалогического конципирования образа героя в единстве отношений дистанции и контакта, которое конституировало бы его бытие как личности в качестве одновременно и автономной, и включенной в эпическое единство мира других людей. Оба начала личностного бытия жестко отчуждаются друг от друга, как бы перестают друг друга понимать, органическое единство между ними, которое могло бы конституировать целостность произведения, становится невозможным: объективный взгляд на личность со стороны может оказаться не “даром” восполнения, о котором писал М.Бахтин, а жестоким ударом, разрушающим надежду на обретение какой-то целостности своего я; вживание “другого” в мой внутренний мир обнаружит не то, что предстанет как красота, а то, что может оттолкнуть “другого” своей чуждостью или неприглядностью, несоответствием ожиданиям.

Поэтому специфически проблемой искусства начиная с 20-х годов оказывается “миф”, - завершенные образы, “портреты”, маски, готовые формы, стереотипы, модели восприятия человека, не соответствующие его внутренней сути. Это формы житейского восприятия и художественного, литературного конципирования как поступка, биографии, так и внутреннего мира человека, которые являются препятствиями для понимания личности и с которыми поэтому спорит литература XX века. Роман иронически дистанцируется от жанровых форм романного сюжета, таких связанных с сюжетно-композиционной структурой и проблематикой классического романа XIX в. традиционных сюжетов, как сюжеты социального или любовного романов, романа-карьеры, романа о художнике, воспитательного, семейно-бытового, психологического романов, он пародирует типично “романические” мотивы и приемы сюжетной организации романа – любовный треугольник, тайна, встреча, роковое совпадение, преступление и т.д. Классическим образцом такого пародийного построения текста романа,

⁴⁸ Структура внутренних диалогических отношений, организующая романное целое на всех уровнях его организации, в поэтологических аспектах анализируется мной в книге “Поэтика романа” (Саратов, 1990).

иронизирующего арсенал романной техники XIX века, являются романы Андре Жида “Подземелья Ватикана” и “Фальшивомонетки”⁴⁹.

Кризис данной структуры романного мышления, сообщающей роману статус автономного произведения, не мог не привести к проблематизации и разрушению внутренней устойчивости романной структуры. Замкнутая система внутренних диалогических отношений, которая “держала” роман 19 века как относительно устойчивую жанровую форму, оказалась разомкнутой в живую действительность, стала активнейшим образом втягивать в себя читателя, активность сознания которого становилась тем элементом романной структуры, без которого она не могла быть собрана в осмысленное целое: роман стал провокативен по отношению к сознанию читателя, он теперь призывает к активности читателя, непосредственно и открыто строясь не как зеркало реальности, а как “апеллятивная структура”⁵⁰, живущая контактом с этой реальностью. Пассивная рецепция такого текста становится органически невозможной.

Переживание проблемы целостности как нерешенной и неразрешимой становится онтологическим фундаментом художественного мышления эпохи, сказывающимся в способах построения художественного образа и произведения в целом. Это открытая форма, и ее открытость выступает как обращенность к читателю, взывание к нему, который мог бы завершить целое – эта открытость предстает как вызов читателю, провокация его на различные толкования текста, полагание определенной точки вне текста, где могли бы родиться смыслы, организующие целое, но эти смыслы так и остаются вне практической реальности, как ряд ее возможностей, ни одна из которых не является истинной (Кафка).

Прежде всего это проявляется в том, что отныне искусство отказывается создавать „органическое“ произведение, которое будет строиться как замкнутый в себе и самодостаточный мир, обладающий своим абсолютным центром тяжести – вектором целостности, божественного единства, которому причастна каждая отдельная личность, каждое совершающееся событие, каждое слово. В искусстве 20-х годов, а частично и раньше – происходит размыкание текста в мир – в художественном мире естественно возникают разрывы и зияния, которые, с одной стороны, пробуждают сознание читателя от умиротворенной пассивности, резонируя с его личным, внутренним, пусть и бессознательным опытом нерешаемости фундаментальных проблем его бытия, опытом метафизической необеспеченности его существования, с другой – они „впускают“ в художественный мир активность читателя, который оказывается вынужден не только переживать неустроенность этого поэтического мира, но и пытаться выстроить этот текст в своем сознании таким образом, чтобы как-то справиться с отсутствием смысла. Это уже не только „Leerstellen“, о которых пишет В.Изер⁵¹ и которые не могут не иметь места в произведении словесного искусства, в данной ситуации “пропуски” или “незаполненные места” выступают уже и как формы реализации опыта разрушения границ культуры, внутри которых она хранила свои святыни.

⁴⁹ См. Гринштейн А.Л. Маскарадность и французская литература XX века. Дисс...докт.филол.наук. Москва, 1999. С.183 – 259.

⁵⁰ См.: Iser W. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz, 1970; Iser W. Der implizite Leser. München, 1972.

⁵¹ Iser W. Der Akt des Lesens. München, 1976.

Разрыв между эмпирическим и метафизическим планами в системе художественного образа создает почву для радикальной перестройки способов организации художественного мира, – текст не может найти для себя завершающей формы, он приобретает внутреннюю неустойчивость, предполагающую возможности смыслового перестроения, он строится как открытый разным формам переосмысления и перетолкования, как это происходит во многих романах XX века, таких, например, как „Голый год“ Б.Пильняка, „Фальшивомонетки“ Андре Жида, „К маяку“ В.Вулф, „Степной волк“ Г.Гессе, „Голый завтрак“ У.Берроуза и др. В постмодернистских текстах уже во внешней форме обнаруживается способность едва ли не менять свою жанровую природу в процессе развертывания текста.

Роман 20-х годов рвет с той относительной завершенностью произведения романного искусства XIX века, которое обладало своей автономностью по отношению к потоку жизни: роман XIX века был в непосредственном контакте с современной действительностью, но это был контакт, который мыслился как ее отражение, роман строился как зеркало жизни, отражающее ее во всем ее богатстве и всей ее противоречивости. Он стремился вобрать в себя все – “захватить все”, как выражались Бальзак и Толстой - и тем самым он был уже не частью, не продолжением актуальной действительности, а как бы всей целостностью мира, вторым миром, живущим своей относительно самостоятельной и замкнутой в себе жизнью. Этот второй мир был узнаваемым и вместе с тем самодостаточным, он обладал всей жизненной убедительностью, во многом обеспеченной его автономностью целостного и замкнутого на себе произведения, позволявшей ему едва ли не подменять собой реальность. Эту целостность мира как произведения обеспечивала личность автора –творческий субъект как божественный творец оказывался творцом произведения как целостного мира – зеркала творения самого Бога.

Роман XX века предстает, однако, уже не как зеркало жизни, а как событие высказывания, субъект которого находится внутри самой жизни, является ее живым голосом. Это высказывание обязано своей формой и словом не традиции, - оно как бы спонтанно и произвольно, предстает как проблематичная попытка реализации внутреннего опыта в общезначимом языке, как эксперимент – роман как бы заново открывает свою свободу, вновь и с новой остротой и полемичностью по отношению к традиции переживает себя как подлинно незавершенный жанр, полагающий метафизический конфликт в самой своей структуре. Понятие “незавершенности” предполагает здесь относительное отсутствие автономности по отношению к живой действительности, непосредственный контакт с ней, пребывание на границе между искусством и жизнью, открытость в событие бытия в его текучести и ценностной – этической и эстетической – нерешенности, а в конечном итоге также и опыт поражения в попытке выразить невыразимое.

Кубистический принцип и проблема аутентичного мимезиса

Искусство XX века неоднородно – это множество различных тенденций, течений, школ, традиций, художественных направлений и этапов развития

художественной культуры; вместе с тем двадцатый век может быть увиден и понят также и как относительно целостная эпоха развития искусства, обладающая своим единством, внутренней связью между различными художественными направлениями и этапами развития искусства, общими чертами художественного языка, общностью определенных творческих принципов, актуальных для многих, если не для большинства явлений художественной культуры века. Одним из таких творческих принципов является кубистический принцип.

Кубистический принцип – это понятие, так обобщающее принципы художественной организации образа в кубистической живописи, что они могут быть применены для характеристики фундаментальных структур художественного языка XX века в целом, и в частности, для описания характерных аспектов строения художественного образа в различных жанрах литературного творчества⁵². Представляется, что возникновение кубистического принципа свидетельствует, прежде всего, об остроте проблемы аутентичности художественного высказывания в культуре XX века, что уже в начале века привело к радикальному обновлению художественной формы и возникновению “немиметических” форм в искусстве.

Проблема аутентичности художественного высказывания связана, прежде всего, с трудностями нахождения внутренне убедительного слова и формы, способных адекватно передать подлинный опыт переживания реальности – и прежде всего, реальности бытия человека. В первую очередь это связано с *проблемой понимания* человека, который не укладывается в клишированные модели представлений о нем⁵³, а также с характерными для данной эпохи культуры и отвечающими ее фундаментальным ценностям и устремлениям формами человеческой деятельности, творческого поведения, связанными, в свою очередь, с определенным отношением к миру. Проблема аутентичности художественного высказывания должна рассматриваться не в плане формально-логических критериев правильности/неправильности, достоверности/недостоверности высказывания, а в плане глубинной содержательности высказывания, его внутренней убедительности, связанной с реализацией в системе художественной формы произведения актуального и общезначимого для целой эпохи культуры человеческого опыта. Художественный опыт авангарда, модернизма и постмодернизма в литературе со всей отчетливостью обнаруживает, что последним содержанием всех художественных новаций искусства XX века становится создание нового образа человека. Характерной особенностью этого образа становится текучесть, неустойчивость границ, децентрированность – невозможность привести все его аспекты к единому центру, одному началу, одной точке зрения, невозможность исчерпать его представлениями о личности, восходящими к XVIII – XIX в. Оказывается, что сам человек внутри себя лишен целостности, он находится в противоречии со своим сознанием, разные стороны

⁵² Понятие „кубизм“ довольно широко распространено в литературоведении и критике, как применительно к анализу поэтики Г.Аполлинера, что достаточно традиционно (см., например: Hermans T. The Structure of Modernist Poetry. L.,1982; Швейбельман Н.Ф. Аполлинере и кубизм // Проблемы литературной критики. Тюмень,1979. С.22-28), так и к самому широкому кругу литературных явлений в поэзии и прозе (см., например: Brogan J. V. Part of the Climate: American Cubist Poetry. Berkeley: U of California P, 1991; Brogan J.V. Hemingway's In our Time: a Cubist Anatomy // Hemingway Review. Spring 98. Vol.17. Issue 2.).

⁵³ Более подробно эта проблема рассматривается в статье: Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского университета. Гуманитарный выпуск. 1997. № 3 (5). Самара, 1997. Отдельные положения этой работы использованы в первой части данной публикации.

его существа живут в разном времени, он никогда не находится полностью “здесь и сейчас”. Это обуславливает проблематизацию или даже невозможность мимезиса как “узнавания”: “узнавание” известного и устойчивого, ставшего фактом языка культуры, становится препятствием для установления контакта с текучей реальностью. Отсюда – так называемые “немиметические” формы искусства XX века.

Мимезис – это не жизнеподобие и не просто подражание характерам и действиям; мимезис – это воспроизведение существующих и узнаваемых форм восприятия характеров и действий. Искусство так или иначе работает с формами восприятия, с определенными моделями языка культуры, в конечном итоге – с ее ценностными системами – это его предмет. Если понимать мимезис таким образом, то понятие “немиметические формы” в качестве форм, в которых не происходит подражания жизненным реалиям – некорректно, так как такого подражания в строгом смысле мимезис и не предполагает. Тем не менее это понятие можно использовать для того, чтобы противопоставить некоторые формы творчества, возникшие в XX в., тем конвенциональным формам, которые, в особенности исходя из опыта реалистического искусства XX в., получили репутацию жизнеподобных. Само понятие конвенциональной формы предполагает ее оценку как традиционной, узнаваемой, закреплённой за определенным опытом восприятия действительности. Наличие конвенциональных форм – общего для культуры языка искусства – обеспечивает возможность сохранения и углубления векового опыта понимания действительности, вне этих форм нет языка искусства, нет культуры. Вместе с тем культура создает определенные рамки и границы для личности, которая стремится преодолеть ограничения, накладываемые на ее творческие стремления, на реализацию ее личного опыта. В ситуации распада традиционалистских ценностей это приобретает особую актуальность.

“Немиметические формы” – это формы, в которых творчество преодолевает границы готовых коллективных представлений – языков культуры, ищет новые пути, новые формы бытия человека. Поэтому “немиметическую форму” можно попытаться определить как комплекс способов построения произведения, которые радикально противостоят горизонту ожиданий читателя, не позволяют понять художественный образ с позиций готовых, сформированных культурной традицией моделей восприятия, не дают возможности “узнавания” “готовых” форм; они требуют от читателя творческих усилий, решительной коррекции привычных моделей восприятия, представлений о жизни и ценностных ориентаций. Однако условием их переживания как форм, аутентичных подлинной реальности, живому опыту ее текучести, является, в частности, то, что творческое усилие, которое они вынуждают совершить, оказывается хотя бы в минимальной степени идентично читательскому жизненному опыту ощущения несоответствия готовых моделей культуры, готовых форм представлений “внутреннему опыту” реципиента; более того, это творческое усилие позволяет этому опыту тем или иным, может быть, совершенно неожиданным читателя образом, реализоваться.

В “немиметических” формах искусства XX века происходит радикализация собственно творческих моментов миметического акта, так или иначе предполагающего определенную степень коррекции готовых моделей восприятия, как это описано, например, В.Изером. По Изеру, миметический акт предполагает воспроизведение художником определенных форм восприятия объекта и одновременно коррекцию их в соответствии с его опытом контакта с

реальностью⁵⁴. Реципиент опознает эти формы восприятия и на их основе, а также опираясь на свой личный опыт восприятия, воссоздает свой образ объекта – это становится возможным постольку, поскольку ему дается возможность опознать в произведении художника традиционные, готовые представления о реальности, ее „мифы“, а та метаморфоза, которые эти представления переживают в произведении, созвучна личному опыту читателя. Реципиент создает на этой основе свой образ объекта, но переживает этот акт как акт узнавания.

В “немиметическом” искусстве, а особенно в кубистических его формах, происходит серьезная трансформация миметического акта, не позволяющая переживать его как акт простого “узнавания”. Распад традиционалистской культуры, обособление и отчуждение личности, усиление ее претензий на автономность, разрушение конвенциональных ценностных систем, возникновение новых отношений между человеком и окружающим миром, воображением и реальностью ведет в XX веке к глубокой перестройке классической структуры миметического акта – сам мимезис становится глубоко проблематичным: распад общезначимого “мифа” и обособление, отчуждение личности от коллектива, определенная настороженность художника по отношению к системам коллективного сознания, недоверие к ним – лишают художника языка, на котором он может говорить с реципиентом, и предмета, связанного с этим языком. Так начинается проблематизация языка, возникает дистанция творческого субъекта по отношению к языку, описанная еще в знаменитом “Письме Чендоса” Г. фон Гофманстала; язык культуры все более становится предметом рефлексии, а мимезис оказывается воспроизведением форм восприятия реальности, готовых мифов культуры уже не как своих, а как “чужих”, тех, на которые можно и нужно смотреть со стороны, критически, рационально, которые можно стилизовать и пародировать.

Таким образом в XX веке резко возрастает дистанция между личным опытом и готовыми формами языка, что ведет к рационализации отношений между участниками миметического акта – мимезис начинает включать в себя рациональные моменты, разрушающие впечатление непосредственности. В связи с этим возникает проблема, которая, в особенности после трудов Т. Адорно, ставится в ряд центральных проблем эстетики XX века - “мимезис и рациональность”⁵⁵. Поэтому принцип “очуждения”, по Шкловскому – “остранения”, по Брехту – “*Verfremdung*”, становится неотъемлемым элементом мимезиса XX века. Миметический акт в таком случае воспроизводит в структуре художественного образа ситуацию не единства, а отчуждения между художником и культурой, художником и языком, что ведет к существенной перестройке структуры миметического акта. Т. Адорно, понимая мимезис как дорефлективное отношение⁵⁶, характеризует искусство XX века как подражание отчуждению, – искусство воспроизводит ситуацию отчуждения, превращая отчуждение в остранение, и эта ситуация качественно меняет структуру миметического акта – художник получает неожиданную свободу оперировать готовыми формами восприятия, рефлектируя над ними, как над чем-то таким, что ему противостоит как материал, из которого он строит свое произведение. Эта ситуация оказывается довольно драматичной для читателя, который лишен возможности автоматической

⁵⁴ Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Fr/M., 1993. S.487-492.

⁵⁵ Bürger P. Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Fr/M.,1992. S.159-272.

⁵⁶ Adorno Th. Ästhetische Theorie. Fr./M.,1995. S.169.

“узнавания” объекта, сросшегося для него с определенной формой восприятия. Читатель вынужден пережить “сдвиг”, отчуждение от своего готового образа объекта, взамен которого он получает новую композицию различных форм его восприятия. Но для того, чтобы эта новая композиция привела к пресловутому “узнаванию”, ему необходимо освоить предлагаемые ему непривычные формы восприятия, понять их содержательность, их имманентные выразительные, оценочные и смысловые возможности, используя которые, художник строит свой образ объекта. Таким образом меняется сам предмет реципиента – им становятся сами отдельные формы восприятия, то есть читатель осознает формы восприятия как формы, языки, “мифы”, из взаимодействия которых рождается эстетический объект⁵⁷.

Поэтому “немиметические” формы творчества XX века, среди которых видное место занимают кубистические конструкции, отличаются, прежде всего, тем, что в них *событие изображения* доминирует над изображенным событием. В искусстве авангарда и постмодернизма особенно ясно видно, что началом, организующим произведение, становится событие творческого акта художника, аутентичное бытие самого события его творческой активности. Произведение предстает не как зеркало действительности, за которым не видно его творца, а как творческий акт художника в непосредственности его бытия. Отсюда и новый статус произведения – произведение представляет собой не автономный мир⁵⁸, существующий сам по себе, а открытую структуру незавершенного события бытия художника в действительности.

Это означает и ситуацию диалогического контакта художника и читателя, смыслопорождающая активность которого становится важнейшим элементом структуры произведения как становящегося целого: творческий акт художника предстает здесь не как застывшее и существующее самостоятельно произведение, завершённый мир, а как формотворческая активность, обращенная к другому сознанию, в творческой деятельности которого формы получают определенный смысл. Тем самым художник выступает уже не как божественный Отец-создатель мира, тайные цели и высший смысл деятельности которого требуют смиренного читателя, постигающего в его произведении последнюю истину. Автор делит ответственность за создаваемый им мир с читателем, и это также становится одним из аспектов решения проблемы аутентичности его творчества в глазах читателя.

Решение проблемы аутентичности высказывания в художественной культуре XX века предполагает далее, что и сам творческий акт должен стать аутентичным – проблемно-противоречивым, адекватным реальной сложности предмета, который он должен понять и которым он сам, как человеческая творческая деятельность, в то же время является. В структуре высказывания художника, в структуре его творческого акта, а тем самым и в структуре его произведения являет себя это противоречивое бытие художника как современной личности, существование и формы деятельности которой связаны с очень различными формами человеческого переживания и опыта, отношения к “другому”. Такая структура творческой деятельности особенно характерна для кубистических форм художественного высказывания.

В структуре кубистического творческого акта это формы деятельности, ориентированные, с одной стороны, на развертывание образа на основе

⁵⁷ Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание. С.32-33.

⁵⁸ См. Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt, 1987

углубленного субъективного переживания предмета, вчувствования в него, а с другой стороны, на основе остранения и объективации – объективной аналитически-рациональной дистанции к нему. В конечном итоге это усилия, направленные на конституирование Другого как живого, незавершенного человека, субъекта. Это усилия по преодолению того, что в самом общем плане называется отчуждением личности, и они носят двойкий характер. С одной стороны, это стремление установить живой контакт с другим человеком, идентифицироваться с ним, опираясь на непосредственность нравственно-психологического переживания, позволяющего и мне освободиться от собственных комплексов недоверия и страха. Другая сторона этих нравственно-психологических усилий связана, напротив, со стремлением завоевать рациональную, объективную дистанцию по отношению к Другому, позволяющую и сохранить свою внутреннюю суверенность, и понять Другого именно как Другого – самостоятельную, свободную личность, не совпадающую с готовой схемой.

Обе эти тенденции, каждая в отдельности – субъективации и объективации – отличаются высокой степенью радикализма и порождают характерные явления литературы и искусства XX века. Это, с одной стороны, искусство М.Пруста и многочисленные формы субъективированного повествования, лирическая проза, а также весьма характерное тяготение к иррациональному, к мифу. В живописи и скульптуре тенденция субъективации проявляет себя в импрессионизме и постимпрессионизме, отчасти экспрессионизме и абстрактном искусстве. При этом субъективное вчувствование отличается высокой степенью активности и радикальности, а поэтому, вопреки В.Воррингеру, порождает уже не “органическую форму”, а проникает как бы до эйдоса предмета, абстрагирует в нем глубинные конструктивные линии внутреннего напряжения, творя стилизованную и абстрактную форму чистой выразительности. Вчувствование оборачивается абстрагированием, порождает эффект абстрагирования.

Опора на субъективный опыт является одной из принципиальных предпосылок аутентичности художественного высказывания в XX веке. Вместе с тем для искусства нашей эпохи от авангарда до постмодернизма характерно стремление художника найти формы объективной коррекции субъективно-личного опыта, способы его очищения от субъективно-индивидуалистических, сентиментально-романтических иллюзий, – творческий субъект ищет пути прорыва к общезначимому и сверхличному. Источник так называемой “дегуманизации”, “деперсонализации” искусства следует искать в критике романтического субъективизма и “гамлетизма”, связанной с опытом крушения традиционных ценностных систем, недоверием к гуманизму, опирающемуся на принципы самодостаточности личности и представлений о ее всесии.

Субъективации и вчувствованию в художественной культуре XX века противостоит объективация: мы имеем эстетику объективной реализации образа П.Сезанна, эстетику очуждения Б.Брехта, стиль новой деловитости, искусство конструктивизма и абстракционизма, футуризм и поп-арт, многообразные постмодернистские игры, такие особенности современного искусства, как стремление избежать сентиментальности, авторитет иронической позиции, интеллектуальной трезвости и точности в образе... Вместе с тем радикальная объективация, “остранение” позволяют вывести объект из автоматизма восприятия и по-новому, с новой интенсивностью пережить, прочувствовать объект, сделать его живым и осязаемым, - вчувствоваться в его собственную внутреннюю энергию.

Так что, пожалуй, ни одно из названных художественных явлений не вмещается в рамки одной из указанных тенденций: специфика художественного языка XX века во многом связана с взаимодействием и взаимопревращением этих тенденций в структуре образа и произведения, которое и описывается нами в данном случае как “кубистический принцип”.

Так называемая деперсонализация означает не отказ от принципа личности, а новое понимание проблемы ее идентичности, более сложное и динамичное понимание отношений в системе я и Другой, захватывающее как представление о внутренней структуре личности, так и о структуре ее отношений с миром. Не отказываясь от принципа личности, художественная культура XX века радикально драматизирует этот принцип – разводя и разыгрывая друг против друга иррациональное, субъективное и рациональное, объективное начала в нем, тем самым внося существенные коррективы в традиционную гуманистическую концепцию. Опыт отчуждения превращает понимание, уважение и любовь к Другому в трудную нравственно-психологическую работу, которая и осуществляется в этой структуре художественной деятельности.

Характерно, что важнейшим элементом художественного образа становится разрушающий миметический принцип выход в текст самих технических усилий художника, который можно рассматривать как осуществленную в технике работы над материалом и моделью “работу понимания”, оказывающуюся фундаментальной основой и глубинным смыслом “кубистического принципа”. Выход в текст технических моментов творческого акта связан также с важнейшим механизмом осуществления кубистического принципа – взаимопревращением указанных форм активности субъекта – вчувствования и объективации, которое порождает характернейший художественный эффект кубистического принципа в литературе и искусстве XX века – эффект *абстрагирования*.

В кубизме в живописи это обнаруживается самым непосредственным образом и проявляется уже на уровне принципа, имеющего репутацию элементарно-натуралистического, то есть принципа кругового видения модели: образ строится на композиционном соотношении разных точек зрения – разных форм восприятия, субъективного переживания, вчувствования и таким образом – различных способов понимания модели. Тем самым художник работает с формами восприятия как способами и приемами построения образа, обладающими самоценностью, так что его непосредственным предметом становится уже не модель, а языковые формы, формы языка живописи – различные ракурсы, перспективы с соответствующими конstellациями живописных элементов, плоскостей и линий. Но в результате этого происходит замена модели отдельными ее аспектами, абстрагированными от ее целостности при помощи живописной техники. Как писал Жуан Грис: “я работаю с элементами духа”.

Из этих абстрактных по отношению к модели элементов создается образ, в котором разные формы субъективного опыта восприятия и воспроизведения предмета объективируют друг друга, порождая новое явление – развертывающийся по своей собственной, уже независимой от модели логике “живописный объект”. Так происходит объективация субъективного опыта. Вместе с тем и наоборот: формы, которые становятся материалом художника, не могут расцениваться исключительно как реализации субъективного опыта, - в их основе лежит более или менее традиционная техника живописного изображения, являющаяся

объективным продуктом многовекового опыта, традиционных форм восприятия предмета. Художник свободно конструирует свой живописный объект из этих объективных, готовых элементов – объективное содержание подвергается с этой точки зрения решительной субъективации.

Здесь одно оборачивается другим, и это взаимодействие порождает эффект абстрагирования, о котором выше и шла речь: на первый план выходят линия, плоскость, цветовое пятно, – “материал”, грамматика живописных форм заменяет предмет. Таким образом “эйдос” модели – абстрагированная ее “кристаллическая форма” – реализуется в особой активности материала, обнаруживающего свою “грамматику”. “Грамматика” материала выступает как “грамматика” модели.

В литературе XX века мы имеем дело практически с теми же процессами. В лирике Г.Тракля, например, образ строится часто как симультанная композиция различных форм восприятия, переживания, различных точек зрения, в которой происходит значительное абстрагирование предмета высказывания – это разные формы очень интенсивного, концентрированного и экспрессивного вчувствования в предмет, но ни одна из этих форм не получает самостоятельного риторического развития, эмоция тут же остраивается и объективируется, а тем самым “обуздывается” симультанной композицией, ограничивая образ минимальным словесным выражением.

Вчувствование создает поэтический образы, иррациональные образы-видения, но на уровне композиции каждый из этих образов превращается в одно из загадочных словесных выражений. Так строится, например, стихотворение “Вечерняя песнь”:

Под вечер, когда мы идем тесными тропами,
Бледные тени встают перед нами.

Жаждой томясь,
Пьем мы белые воды пруда,
Сладость печального детства.

И, умерев в зарослях бузины,
Смотрим на серых чаек.

Весенние тучи встают над сумрачным городом,
Полным молчания старых, монашских времен.

Когда я взял твои тонкие руки,
Ты тихо раскрыла круглые очи
Как давно это было.

Но если созвучия темные в душу ворвутся, –
И, белая, ты восстаешь в осеннем пейзаже друга⁵⁹.

Чрезвычайно интенсивные по внутренней выразительности словесные образы образуют ряд, – ряд изолированных образов: не изображение какого-то предмета, а ряд емких и крайне эмоциональных словесных образов, в котором

⁵⁹ Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма / Пер. С нем. Состав., коммент. А.Белобратова. СПб, 1996. С.132.

происходит их объективация, и стихотворение звучит сдержанно и строго. Эта лирика сочетает в себе крайнюю эмоциональность и холодноватую деперсонализованную объективность, что свойственно очень многим явлениям лирики XX века начиная с имажизма.

Что касается смысла целого произведения, то он остается не назван, - он предстает, как и в кубистической живописи, как нечто незавершенное, неготовое, формирующееся в системе отношений изолированных словесных образов. Изолированное положение каждого словесного образа позволяет ему вступать в отношения с любым другим образом. Но текст не только раздроблен, “распластован”, но и жестко организован: основные образы связаны между собой неочевидной внутренней связью – через семантику сумрачного, бледного, темного, тихого, осеннего и – прошлого, молчания, смерти. Различные высказывания, так поставленные рядом друг с другом, указывают на некоторый смысл, который является и общим для них всех, что обуславливает очень высокий уровень абстрагирования, и вместе с тем включает в себя смысл каждого отдельного высказывания, а также те смыслы, которые рождаются в многообразных отношениях между этими высказываниями. Такого рода симультанная композиция носит не линейный, а главным образом пространственный характер: между отдельными мотивами, высказываниями нет отношений линейной логической последовательности – перед нами пространство сознания, в котором все элементы выступают едва ли не как разные формы реализации одного переживания, разные варианты высказывания некоего единого смысла. Но смысловая целостность этого произведения – целостность совсем особого рода. Она именно не дана, не существует как нечто готовое, как данность и заданность, она рождается в творческой работе читателя, который должен соотнести отдельные элементы образа, разные его аспекты, связать ассоциативные ряды и создать некоторое смысловое единство – единство внутренне динамичное, открытое, нецентрированное, лишенное определенных контуров и смысловых границ, и все же обладающее определенной целостностью. Смысл возникает в открытом событии общения текста и читателя, он может складываться всякий раз по-разному.

Идея Эзры Паунда о стихотворении как произведении, в котором возникает “танец интеллекта между словами”, вполне соответствует этой новой роли словесного материала и его конструкции в литературном произведении. Слово в поэзии XX века выступает не только как знак, как материал образа, но входит в образ во всей своей звуковой, графической плоти и семантической многозначности. Так, метафора становится “абсолютной метафорой”, она не только передает определенное содержание, но и становится самоценной, указывающей на себя самое; она начинает вести свою собственную жизнь, прямо-таки “орфически” порождая новые образы. Так, у самого знаменитого поклонника кубистической живописи, первого теоретика орфизма – Аполлинера – мы находим такое орфическое развертывание образного ряда из одной метафоры:

Как прекрасен Париж мой в конце сентября!
 Виноградники ночи, во мраке горя,
 Город залили светом, и пьяные птицы
 Над светилами спелыми стали кружиться
 До зари, обрывающей гроздь светил...

И хмельной мой Париж я увидел тогда;
 Виноград собирал он, и в это мгновенье
 Виноградин чудесных послышалось пенье.
 И откликнулся Ренн и откликнулся Ванн:
 Вот и мы, о Париж! Наши люди, дома,
 Эти гроздья, рожденные солнцем однажды,
 Принести себя в жертву готовы, чтоб ты,
 Чуда жаждущий, мог утолить свою жажду (Вандемьер)⁶⁰.

С традиционно миметической точки зрения, с точки зрения линейной логики, с точки зрения понимания художественного высказывания как репрезентации какого-то предметного ряда – образ бессвязен, с кубистической точки зрения – перед нами игра самого словесного материала, ступенчатого развертывания семантики метафоры, в которой огни города переживаются как гроздья винограда. И здесь образ носит преимущественно пространственный характер – это метафорическое пространство, и его развертывание подчиняется не логике объективных отношений предметного мира, а возможностям реализации смыслового объема исходной метафоры. Аналогично строится стихотворение “Узы”:

Канат, сплетенный из криков.

Звон колоколов над Европой.
 Повешенные века.

Связаны нации рельсами.
 Нас только два или три человека,
 Которым не ведомы пути,
 Протянем же руку
 Друг другу.

Неистовый дождь в клубы дыма вонзает свой гребень
 Нити.

Нити сплетенные.
 Кабель в пучине морской.
 Вавилонские башни, которые стали мостами.
 Жрецы – пауки.
 И одна только нить,
 Связавшая души влюбленных...⁶¹

Здесь разрозненные мотивы очень жестко увязаны по принципу набора разноплановых образов, указывающих на одно и то же – разного рода связи между людьми.

⁶⁰ Аполлинер Г. Стихи. Воронеж, 1992. С. 91-92.

⁶¹ Там же. С. 101.

Кубистическое “распластование”, по выражению Н.Бердяева, образа, развертывание его одновременно с разных точек зрения, мы находим и в других жанрах: по природе своей кубистический принцип разъединения элементов в драматургии Б.Брехта и других драматургов XX века, описанный в научной литературе, - явление этого порядка. В пьесах Брехта разъединены фабула и сюжет, действие и рассказ о нем, персонаж и актер, отдельные сцены, как известно, следуют не друг за другом, развиваются не одна из другой, а располагаются друг возле друга, как бы давая разные точки зрения на один и тот же предмет. Так строится, например, “Матушка Кураж и ее дети”, где в разных ситуациях подвергается испытанию позиция “здорового смысла”, которую исповедует заглавная героиня. Различные приемы эпического театра – сонги, хоры, экраны, как и многие “экспериментальные” ситуации – не только “очуждают” действие, но и являются различными формами вчувствования, углубления во внутреннюю его суть, причем, вопреки декларациям, во многих случаях очень даже эмоционального (например, финал пьесы или сцена с “торговлей” Кураж по поводу спасения Швейцарца, или поступки Катрин). Также и в образе героев обнаруживает себя действие кубистического принципа разъединения элементов: таково сознание матушки Кураж, таковы знаменитые маски Шен Те и Шуи Та, такова психология персонажей “Трехгрошовой оперы”.

Роман XX века являет собой множество вариантов реализации кубистического принципа. Монтаж и разъединение элементов – характерные кубистические формы его организации. Романы Дж. Дос Пассоса строятся по принципу симультанного действия – в романе “42 параллель” одновременно развивается 12 изолированных сюжетных линий, с ними монтируются различные повествовательные приемы – многочисленные “портреты” в стиле репортажа и текстовые врезки, называемые “камера обскура”, представляющие собой различные субъективные перспективы в стиле потока сознания. Обращает на себя внимание разнотильность всех фрагментов, осязаемость стилизованного многообразия, резкость монтажных стыков. Каждый фрагмент – своя повествовательная техника, свой масштаб видения, свой ритм, свое течение времени. В современной научной литературе указывается на подобные конструктивные принципы организации романа Джойса “Улисс” в качестве кубистических, а книга рассказов Хемингуэя “В наше время” характеризуется как роман, построенный по принципу “кубистической анатомии”⁶².

Особой эстетической выделенностью повествовательной, изобразительной техники отличается искусство В.Набокова, сознательно делающего стиль осязаемым. При этом создается ситуация смысловой неоднозначности изображаемого мира – текст романа “Приглашение на казнь” в целом, как и отдельные его эпизоды, может и должен быть прочитан совершенно по-разному, с разных точек зрения *одновременно*: писатель создает кубистическое смысловое пространство, конститутивным принципом существования которого является наличие нескольких исключаящих друг друга пониманий одного и того же сюжета. Описанная в научной литературе “биспациальность” поэтического мира Набокова – явление этого же порядка⁶³.

62 См. Brogan J.V. Hemingway's "In our Time": a Cubist Anatomy // Hemingway Review. Spring 98. Vol.17. Issue 2).

63 См. Левин Ю. Биспациальность как инвариант поэтического мира В.Набокова // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С.323; Глобова Ю. Поэтика сборника рассказов В.Набокова “Возвращение Чорба”. Дисс... канд. филологических наук. Самара, 2000.

“Метод точки зрения” как способ повествовательной организации романа также может рассматриваться как показательный вариант реализации кубистического принципа построения художественной целостности произведения. Художественный мир романа строится здесь с разных точек зрения в самом буквальном смысле: носителями этих точек зрения являются персонажи романа, глазами которых увидена изображенная в тексте реальность. В таком “романе точки зрения” каждая точка зрения представляет собой особый способ переживания реальности, особенный взгляд на нее. В романе Дж.Конрада “Лорд Джим” основным сюжетом становится движение точек зрения персонажей на определенный ряд событий, драма их взаимодействия.

Роман У.Фолкнера “Шум и ярость” состоит из четырех обособленных частей, каждая из которых строится на своей психологической и пространственно-временной точках зрения. Одна и та же жизненная ситуация разрабатывается в каждой из этих точек зрения с радикальнейшим по своей интенсивности ее переживанием – с точки зрения идиота, с точки зрения интеллектуала на грани самоубийства, с позиции убийственной ненависти, с позиции мужественной любви и понимания. Главным содержанием романа становятся сами эти точки зрения, каждая из которых по-своему преодолевает свой предмет – исходную жизненную историю. Здесь важнейшую роль играет проблема времени – один из конститутивных моментов этого кубистически организованного повествовательного произведения. Непосредственная проблематика данного романа – спор персонажей со временем, враждебным их нравственным устремлениям: каждый из них по-своему, для себя останавливает течение времени.

Однако в этой композиции присутствует и еще один слой проблематики времени, связанный с самой кубистической формой повествования. Каждая повествовательная перспектива во всех случаях предполагает свое переживание времени, в каждой – свой ритм течения времени, не совпадающий с ритмом физического времени и времени других перспектив. Точка зрения каждого персонажа, каждая жанровым, стилевым или иным образом обусловленная повествовательная перспектива оказывается связана с определенным опытом переживания индивидуального или коллективного бытия, знающего границы своего существования во времени. Каждая перспектива есть, в конечном итоге, сознательное или бессознательное решение проблемы времени, – то есть смерти. Стиль, жанр, интонация есть придание формы и тем самым смысла конечному существованию – придание смысловой определенности течению индивидуального времени. Встреча и пересечение временных перспектив актуализирует, делает ощутимой эту темпоральную проблематику, связанную с порождением смыслов. Смысл есть в определенной степени преодоление конечности индивидуального существования – преодоление времени. Здесь происходит переключение внимания с рассказываемого события на стиль, форму – *смысл рассказывания*, смысл художественной перспективы. Время жизни, поступка, судьбы превращается в пространство смысла.

Может быть, максимума в этом аспекте кубистическая художественная практика достигает в повествовательном искусстве постмодернизма, где непосредственным предметом изображения являются не столько люди и события, вещи, сколько жанровые, стилевые, сюжетные и композиционные, повествовательные формы литературы, постоянно обнаруживающие ту или иную свою ограниченность, а вместе с тем и свою смысловую определенность.

Особо важны в плане данной проблемы художественные формы, в которых непосредственным предметом изображения становятся собственно творческие аспекты построения произведения – событие изображения: пьеса о создании пьесы, роман о написании романа, фильм о съемках фильма, картина, на которой изображается процесс создания картины. Здесь проблемы языка, высказывания, проблемы поэтологические непосредственно выдвигаются на первый план. В знаменитой пьесе Л.Пиранделло “Шестеро персонажей в поисках автора” на сцене оказываются персонажи и актеры, пытающиеся сыграть этих персонажей – между персонажами и актерами завязывается полемика о том, как следует реализовать проблемы персонажа в актерской игре: проблема высказывания, будучи жизненной проблемой персонажа, оказывается проблемой самого искусства, а в конечном итоге – проблемой автора, который ищет форму высказывания определенного опыта. Поэтологический роман, такой, как, например, “Фальшивомонетки” или “Подземелья Ватикана” А.Жида, “Туман” М.Унамуно, “Контрапункт” О.Хаксли, “Химера” Дж.Барта, “Женщина французского лейтенанта” Дж.Фаулза оказывается характернейшей кубистической формой искусства романа XX века, а поэтологический элемент становится важнейшим творческим ферментом большинства крупных явлений романного жанра: он очевиден в романах М.Пруста, Дж.Джойса, А.Деблина, Т.Манна, в которых вопросы формы – стиля, композиции, фабульно-сюжетной организации выдвигаются на первый план, и тем более – в произведениях романного искусства постмодернистской художественной культуры.

Поэтологический роман – типичная кубистическая форма немиметического творчества, важнейшим предметом которой становится проблематика самого языка романного жанра, рефлексия по поводу содержательности его форм. Проблемы поэтологические, проблемы романной формы оказываются чрезвычайно содержательными: это, прежде всего, проблема отношений автора и героя, заключающая в себе проблематику “я и другой”, проблематику понимания другого, проблематику воображения и действительности, субъективного и объективного в жизни личности, проблематику границ человеческой свободы. Все эти аспекты содержательности художественной формы актуализуются в поэтологическом романе, в конечном итоге организуя и фабульный план повествования. Кубистический принцип есть поэтому принцип преодоления физического, фабульного времени в “немиметической” “пространственности”⁶⁴ *текста* как сюжетной системы, в которой происходит главный для произведения процесс смыслообразования – физическая реальность переходит в духовную.

⁶⁴ Имеется в виду понятие пространственности художественного текста, начало разработке которого было положено в известных работах Д.Фрэнка. См., например: Frank D. Spatial Form in Modern Literature // Criticism. Foundations of modern literary judgement. Ed. by M. Schorer. New York, 1948.

Литература

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

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.

Strub Ch. Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität // Authentizität als Darstellung. Hrsg. von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger. Hildesheim 1997.

Petersen J.H. Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie. München, 2002.

Taylor C. Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a. M., 1994.

Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.1. Философская эстетика 1920 –х годов. М.,2003.

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

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

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М-Л., 1974

Аристотель и античная литература. М.,1978.

Аверинцев С. С. Автор // КЛЭ, т. 9.

Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1959. Т. 10.

Лишаев С.А. Эстетика Другого. Самара, 2000.

Пруст М. Обретенное время. М.,1999.

Kiesel H. Geschichte der literarischen Moderne. Sprache. Ästhetik.Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München, 2004.

Gebauer, Wulf. Mimesis.

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

Adorno Th. W. Ästhetische Theorie. Frankfurt, 1970.

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

Goethe J.W. Gedichte. Berlin und Weimar 1986.

Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft- Bern-München, 1971.

Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского государственного университета., 1997 3(5).

Рымарь Н.Т. Творческий потенциал мимезиса и «немиметических» форм в искусстве // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое / антимиметическое. Самара 2013

Рымарь Н.Т. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. М., 2001.

Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Куйбышев, 1990

Рымарь Н.Т. Введение в поэтику романа. Воронеж, 1989