

УДК 821.112.2

ББК 83.3(4)

В.В. Котелевская**О ДВУХ ТРАКТОВКАХ
ТВОРЧЕСКОГО СУБЪЕКТА
В НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ
О ХУДОЖНИКЕ**

Рассматриваются две ключевые трактовки творческого субъекта в немецком романе о художнике. Автор выделяет конформистскую и нонконформистскую линии развития жанра, связывая их с вехами становления субъектности в искусстве и литературе модерна. Цель исследования – определение специфики немецкой версии жанра романа о художнике. Материалом исследования являются романы Просвещения, романтизма и модернизма, посвященные искусству и творческой личности (Мориц, Гете, Новалис, Гофман, Гессе, Хандке, Бернхард). Отдельное внимание уделяется концепции Маркузе. В качестве специфически немецких черт романа о художнике автор рассматривает моделирование абстрагированных сюжетных моделей, сосредоточенность на вопросах эстетики и педагогики.

Ключевые слова: *модерн, постмодерн, роман о художнике, романтизм, Гете, Маркузе, Кафка, Бернхард.*

Котелевская Вера Владимировна – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета

Тел.: 8-918-566-11-34

E-mail: luga17@rambler.ru

© Котелевская В.В., 2013.

Всякий интерпретатор романа, и тем более романа о художнике как творящем субъекте (Künstlerroman), не нуждается сегодня в изобретении доказательств главенствующей роли субъекта и субъективности в данном жанре. Высвобождение индивида из сословных, цеховых, церковных и семейных уз (фабульный топос одиночества художника) предопределяет пафос, тематику и сюжетику, нарративную форму романа о художнике. Говоря о национальных версиях развития западноевропейского романа рубежа XVIII – XIX вв., невозможно не отметить закономерности: если в английском, и в особенности во французском романе саморефлексия субъекта помещается в область *психологического*, формируя парадигму социально-психологического романа, то в романе немецком коллизии формирующейся «самости» (das Selbst, die Selbstsamkeit) сосредоточены в *художественно-философском* самопознании.

Немецкий роман о художнике развивается синхронно проекту немецкой классической метафизики, ставя похожие задачи и вопрошая об условиях дискурса сознания о себе самом. Конкуренцию «метафизическому» вектору исканий немецких просветителей, «бурных гениев» и романтиков составляет только педагогический вектор. Необходимость проектировать для личности непременно развивающую и самообучающую систему отношений с миром и собой органично уживается с потребностью определить и высшие, надындивидуальные критерии. Роман

воспитания (жанровые номинации: Bildungsroman, Erziehungsroman, Entwicklungsroman [Selbmann, S. 7 – 33]) и роман о художнике образуют изначально цельный, почти неразрывный жанровый симбиоз в немецкоязычных литературах. Речь здесь, как правило, идет не о «воспитании чувств» или, если быть ближе французскому оригиналу Г. Флобера, «сентиментальном воспитании» героя (L'education sentimentale), а о его способности состояться на поприще искусства или любой культурной деятельности. К.Ф. Мориц, Гете, Жан-Поль, Новалис, Тик, Гофман, Г. Келлер, Рильке, Гессе, Т. Манн, Грасс, Б. Штраусс, П. Хандке, Т. Бернхард, П. Зюскинд, Э. Елинек – эти и другие немецкоязычные авторы создают истории эстетического становления личности: их протагонисты испытываются одновременно на моральную и художественную (не)состоятельность. И вполне закономерно, что первая масштабная и концептуальная литературоведческая работа о немецком Künstlerroman была написана философом (!), впоследствии разрабатывавшим тему отчуждения субъекта – Гербертом Маркузе [Marcuse].

Высвобождение, кризис, отчуждение, смерть и симуляция субъекта – вокруг этих ключевых коллизий модерна (модерна как макроэпохи [Vietta; Кемпер]) и его заключительной стадии (постмодерн) сосредоточен немецкий роман о художнике, стремящийся не просто изобразить, воплотить перипетии творческой личности, но и набросать абстрагированную модель сюжета «художник и мир». Можно утверждать, что роман о художнике, обозначивший разлом между миром и личностью, является порождением эпохи модерна и отображает основные стадии ее развития. Немецкая версия жанра, тяготеющая к абстрактному моделированию сюжета, позволяет выявить две важные линии в интерпретации субъекта искусством модерна: мы обозначим их как *нонконформистскую* и *конформистскую*.

При так называемой «*конформистской*» интерпретации художник проектируется как эстетически восприимчивый и продуктивный субъект, гармонирующий свое призвание (дар, предназначение) с моральными нормами общества, а также собственными личностными «расширениями» (телесная жизнь, социализация, коммуникация с Другим). Нередко путь гармонизации с миром и собой ведет к отказу от призвания, точнее, к осознанию своего предназначения на более универсальном, общечеловеческом уровне: художнические притязания и опыты опознаются героем как ложные, несостоятельные, как форма эскапизма, а профессиональная реализация на поприще искусства не выдерживает испытания или лишается своей абсолютной ценности (Мориц, Гете, Келлер, Гессе). Нередко при такой трактовке творческого субъекта период увлечения и занятий искусством затрагивает лишь юность героя, этап личностного становления, служа своеобразным «педагогическим» материалом (цикл романов о Вильгельме Мейстере Гете, «Антон Рейзер. Психологический роман» К.Ф. Морица), или охватывает какой-то этап биографии протагониста, обозначая в дальнейшем его выход к себе «другому» («Зеленый Генрих» Г. Келлера, «Игра в бисер» Г. Гессе).

Так, в «Годах учения Вильгельма Мейстера» (1796) раскрывается то противоречие, которое будет составлять центральную проблему жанра: соотношение художественной реальности и социальной действительности, мира личности художника и прагматических требований жизни. Гете разрешает его в классической гуманистической традиции: Вильгельм, пройдя испытание «театральным призванием», возвращается из мира эстетической иллюзии в мир практики и в итоге завершает свою духовную и практическую карьеру хирургом, тем самым предпочитая эстетическому исцелению исцеление действительное. В таком решении конфликта индивидуальное / социальное проявляется стремление классического гуманизма к гармонизации противоречий, к овладению практической действительностью.

Правомерно привлечь точку зрения Д. Кемпера, разделившего в ходе рассмотрения творчества Гете две концепции личности: эссенциалистскую и экзистенциальную [Кемпер, с. 169 – 187]. Первая концепция сформирована классической эпохой и трактует личность телеологически – как «нечто», созданное Творцом и имеющее определенное предназначение (Sendung). Исследователь демонстрирует, как в «Годах учения Вильгельма Мейстера» меняется представление героя о призвании: вплоть до завершения 5-й книги романа Вильгельмом владеет убеждение в своем изначальном предназначении. В письме Вернеру он признается: «Скажу тебе без дальних слов: достичь полного развития самого себя, такого, каков я есть, – вот что с юных лет было моей смутной мечтой, моей целью» (цит. по: [Кемпер, с. 170]). Д. Кемпер комментирует «телеологический» взгляд Вильгельма на свою судьбу: «Он хочет стать тем, чем он стать должен по внутренним требованиям своего существа, к чему он предназначен <...> Тем самым предполагается, что существует некое ядро индивидуального бытия, и существует еще до того, как индивидуальность реализует себя в истории жизни» [Там же]. По верному мнению Д. Кемпера, телеологическое понимание своего призвания является рудиментом теоцентрической картины мира: именно Творцом (метафизически) субъекту предписано некое предназначение. Со «смертью Бога» стирается божественное происхождение судьбы-призвания, но сохраняется представление о призвании как маркере уникальности личности. Однако, как демонстрирует Д. Кемпер, Вильгельм Мейстер преодолевает «эссенциалистскую» самоидентичность и переходит к «экзистенциальной», давая самой жизни, полной риска и неопределенности, изменить внутренний взгляд на призвание. Здесь Гете предвосхищает Сартра с его понятием «проекта»: личность есть «ничто» в момент физического рождения индивида – она реализует себя в «проекте» экзистенции, постоянно возобновляемого и обновляемого самоопределения.

Таким образом, обозначенная нами интерпретация творческого субъекта как «конформистская», предполагает открытость жизни, способность вступить с ней в соглашение, нести ответственность за пределами художественного пространства, – она не замыкает личность исклю-

чительно на художественном «призвании». Критическое отношение к абсолютизации эстетического отчетливо выражено у Гессе, у Т. Манна в «Докторе Фаустусе», в «Жестяном барабане» Г. Грасса (художник Эдди Амзель), где герметизм искусства противопоставляет себя человечности или является следствием искаженного, калечащего воздействия жизни на художника.

Нонконформистский тип творческого субъекта рожден трагическим разрывом искусства и жизни, насильственным вторжением прогрессистских прагматических инноваций. Романтики обнаруживают трагический конфликт между устремлениями искусства и прагматическими требованиями времени. Проблема жизнестроительства, формирующаяся внутри жанра романа воспитания и связанная с активным развитием буржуазного индивидуализма, высвечивается в диалектике конечного / бесконечного, морального / эстетического, действительного / идеального, конкретного / абстрактного, личного / коллективного (социального). Гофман, Тик, Вакенродер, Новалис развивают романтическую – утопическую – версию романа о художнике, который или погружается полностью в мир иллюзии, или обречен на трагифарсовое сосуществование в двух ценностно несовместимых мирах (проблема художника / бюргера). Этот комплекс антиномий наследует искусство позднего модерна (модернизма).

Ф. Кафка писал в дневнике: «Когда по моему организму стало ясно, что писание – это самое продуктивное направление моего существа, все устремилось на него, а все способности, направленные на радости пола, еды, питья, философских размышлений, в первую очередь, музыки, оказались не у дел. По всем этим направлениям я отоцал» [Кафка, с 153]. В XX в. возвращается концепция абсолютного художника, видящего предназначение исключительно в своей эстетической деятельности («эстетизм»).

Однако приходит и осознание крушения романтического проекта тотального художника. Оно становится точкой болевого разлома для поздних модернистов: кафкианская метафора «голодаря», «маэстро голодания», «художника голода» (оригинальное название новеллы – «Hungerkünstler») гротесково шаржирует эту ситуацию. Художник полностью сосредоточен на своем искусстве, сама жизнь его подчинена эстетическому принципу: «голодать», отказываться от всех удовольствий и выгод мира, если они не причастны к искусству – таково добровольное предназначение героя новеллы Ф. Кафки. Диктат внутреннего видения (художник счастлив, своего телесного уродства и выброшенности из мира он не замечает), самодостаточность артистической экзистенции – позиция, программная для модернистской личности.

Кафкианскую поэтику иносказания буквализировали эксперименты авангардных художников второй половины XX в.: перформанс как жанр превращает бытие «артиста» в самодостаточный артефакт, устраняя разделение субъекта и объекта («произведения»). Психосоматическое единство субъекта, помещенного в условно маркированное

пространство (не обязательно музей, галерею, книгу, это могут быть и улица, вокзал – достаточно выставить какие-то знаки отгороженности хронотопа от повседневности или, в эпоху «технической воспроизводимости», запечатлеть арт-событие на камеру и транслировать в медийном пространстве). «Социальная пластика» Йозефа Бойса позволяет всякому творчески воспринимающему себя субъекту быть художником, независимо от выбранной им формы и эстетического языка [Oman].

Абсолютизация искусства, бытия в искусстве обретает гротескно-ироническое воплощение в постмодернистских романах П. Зюскинда «Парфюмер», Р. Шнайдера «Сестра сна». В романе Т. Бернхарда «Пропавший» (1983) образ Гленна Гульда (полувымышленный, полуреальный персонаж), полностью посвятившего себя фортепианной игре, вызывает у рассказчика (по сюжету – однокурсника пианиста) экзистенциальную травму. Невозможность абсолютно воплотиться в музыку, стать ею, «быть самим Стейнвеем» («Stainway selbst sein», «Klavier sein, nicht Menschen sein» – лейтмотив романа [Bernhard]) предрекает его во все отказаться от занятий музыкой, а друга Вертхаймера – покончить жизнь самоубийством. Крушение романтической нонконформистской утопии – таков, на наш взгляд, один из ключевых смыслов сюжета «нисхождения» (Untergehen) Бернхарда.

В 1922 г., определяя философские основы жанра романа о художнике, Г. Маркузе, вторя Гегелю и Д. Лукачу и предвосхищая М. Бахтина, писал: «Эпос имеет условием бессознательную связь жизнеощущения с целостностью (тотальностью, всеобщностью) народа и его культуры, это искусство, непосредственно рождающееся из единства индивида и общности (Gesamtheit), субъективности и объективности, сущности и жизненной формы, бытия и долженствования (Sein und Sollen). «Я» еще не пробудилось к самосознанию свободной личности. «Я» пока лишь – часть всеобщего (Teil der Allgemeinheit)» [Marcuse, S. 9]. Ссылаясь на Д. Лукача, Г. Маркузе подчеркивает, что в романе о художнике «жизненная имманентность смысла становится проблемой». Художник модерна, по мысли Г. Маркузе, выступивший из бессознательного единства мира, должен «бороться за себя как субъекта», он должен в страданиях преодолеть обезличивание» [Ibid., S.10 –11]. Условия формирования немецкого романа о художнике формулируются Г. Маркузе следующим образом: «Роман о художнике возможен лишь тогда, когда прервано единство искусства и жизни, художник не проникает больше в единство жизненных форм мира и пробуждается для самосознания» [Ibid., S. 13].

Абсолютизация художественного призвания, став своеобразным освободительным манифестом романтического субъекта, сохраняет свою власть вплоть до образцов постмодернистского жанра, где, однако, она предстает в уродливых и фарсовых или стилизованных формах пастиша, как у Зюскинда, Шнайдера, Елинек, давая понять, сколь скептически сегодня воспринимается любая «абсолютизация». Этот скепсис спровоцировал Йюрга Аманна, современного немецкого литератора, воскликнуть в своем эссе о «призвании» у Кафки: «Какая вера в себя!

Какое доверие собственному призванию! Непрерываемая и неуязвимая скепсисом, сомнением в себе, изначальная вера в предназначение поэзии!» [Amann, S. 182].

Гармонизация художника с миром в модернистском немецком романе находит редкие и, как правило, драматические воплощения – у Гессе, в зрелом творчестве Хандке, которое мы понимаем как позднемодернистское по своему духу и форме. Знаковыми видится цитирование австрийским писателем и Г. Келлера, и более раннего предшественника жанра К.Ф. Морица (роман П. Хандке «Короткое письмо перед долгим прощанием»), и актуализация темы странствия, в котором беспокойный субъект конца XX столетия пытается обрести единение с собой и с природным ландшафтом, фиксируя трудные и редкие моменты обретения свободы. Таким образом, нам видится значимым при обрисовке истории становления романа о художнике вычленение линий конформистского и нонконформистского типа личности. Эти векторы предопределяют ключевые вехи формирования западноевропейской парадигмы жанра, коррелируя с вехами развития категории субъекта в искусстве большого модерна.

Литература

- Кафка Ф.* Дневники / пер. с нем. и коммент. Е.А. Кацевой. Харьков; М., 1999.
- Кемпер Д.* Гете и проблема индивидуальности в культуре модерна. М., 2009.
- Amann J.* Das Problem der Berufung, nach Kafka // Wirtz Ingrid M. (Hg.). Kafka verschrieben. Göttingen; Zürich, 2010.
- Bernhard Th.* Der Untergeher. Frankfurt a. M., 1988.
- Marcuse H.* Der deutsche Künstlerroman // *Marcuse H.* Schriften. Bd. 1. Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Springe, 2004.
- Oman H.* Joseph Beuys. Die Kunst auf dem Weg zum Leben. München, 1998.
- Selbmann R.* Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart; Weimar, 1994.
- Vietta S.* Die literarische Moderne: eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart, 1992.