УДК 821(4).09

ББК 83.3(4)

И.А. Черненко

**ДВЕ ПРИТЧИ
О СУЩНОСТИ ИСКУССТВА
(«ГОЛОДАРЫ» Ф. КАФКИ
И «ТЯГА К ГЛУБИНЕ»
П. ЗЮСКИНДА)**

В статье сопоставляются произведения Ф. Кафки и П. Зюскинда в аспекте общей для исследуемых текстов специфики представления эстетической проблематики, облеченной в форму символической притчи. Особое внимание уделено принципам построения сюжетов и особенностям коллизий, благодаря которым достигается эффект остранения, обнажающий метафорические формулы: «искусство – это голод» или «искусство – это тяга к глубине».

Ключевые слова: *символическая притча, Кафка, Зюскинд, гипербола, искусство и художник, одиночество, голод, глубина.*

Черненко Ирина Анатольевна – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета

Тел.: 8-909-427-33-95

E-mail: i.a.chernenko@yandex.ru

«Ein Hungerkünstler» [«Голодарь», «Мастер в искусстве голодания», «Художник голода»] был впервые опубликован в 1922 г. в газете „Die neue Rundschau“. В 1924 г. вышел сборник «Голодарь», который наряду с одноименным произведением, составили «Первое горе», «Маленькая женщина», «Певица Жозефина, или Мышиный народ».

„Der Zwang zur Tiefe“ [«Тяга к глубине»] входит в сборник, увидевший свет в 1986 г., «Три истории и одно наблюдение»: «Тяга к глубине», «Сражение», «Завещание мэтра Мюссара», «Amnesie in litteris».

Разделенные пропастью больше чем в шесть драматических десятилетий XX в., притчи «Голодарь» Ф. Кафки и «Тяга к глубине» П. Зюскинда демонстрируют общность эстетического посыла: оба автора определяют глубинный смысл и природу искусства посредством символизации обстоятельств и ситуаций, сфере искусства внеположных. При этом современный писатель для воплощения «формулы» творчества прибегает к тому же композиционному приему, что и автор начала века: в обоих текстах иллюзорное правдоподобие сюжетной завязки ставится под сомнение гиперболическим развитием событий, подчеркнутым парадоксальностью развязки. Так, жизненный путь центральных персонажей и Кафки, и Зюскинда увенчивается достижением их единственной цели (голодарь добывается бесконечной длительности голодания, художница обретает глубину)... Ката-

строфический финал, демонстрирующий фиаско устремлений обоих героев!

Голод – это искусство: этюд о правдоподобии

«Голодарь», символическая притча Кафки, приводит современного читателя в замешательство уже первой фразой: «За последние десятилетия интерес к искусству голодания (в оригинале – «к художникам голода») заметно упал» [Кафка, с. 385]. Даже искушенные знатоки современных тенденций в искусстве, привычные к всевозможным перформансам и реалити-шоу, не готовы воспринимать моду на длительное публичное голодание как имеющую хоть какое-то отношение к реальности первых десятилетий XX в. Рассказанная история кажется лишь умозрительной конструкцией кафкианского абсурдизма, не опирающейся на конкретно-исторические примеры и события.

На самом деле, «искусство голодания» – феномен, вызывавший активный интерес в конце XIX – самом начале XX в., и не только как медицинский опыт, но и как своего рода растянутый во времени аттракцион. (Читаем у Кафки: «...ведь для взрослых голодарь был чаще всего только забавой, в которой они участвовали, отдавая дань моде» [Кафка, с. 385].) Собственно, хронологические вехи, намеченные кафкианским текстом, буквально точны. Эпоху популярности «искусства голодания» открыло пари американского врача Генри Таннера, которое было заключено в 1880 г. и выиграно им: в течение 40 дней Таннер должен был, отказываясь от пищи, употреблять только воду. Мода довольно быстро распространилась и по Европе, но Первая мировая война свела на нет увлечение «искусственным» голоданием. Второе рождение голод как аттракцион переживает после смерти Кафки. Единичные акции длительного публичного голодания (как аттракциона) зафиксированы в середине XX в. и даже в XXI в.

Первая волна увлечения публичным голоданием, упоминавшаяся у Кафки, отличалась, как представляется, не только энтузиастическим интересом зрителей, но и достаточно большим числом участников, которые «постились», руководствуясь весьма разнородными идеями и движимые импульсами часто противоположного толка. Например, доктор Таннер голодал, скорее, не для иллюстрации положений медицинской теории голодания, а в доказательство возможностей человеческого духа. А «величайший феномен XX века» Августа Виктория Шенк, первая женщина-голодарь, была вдохновлена желанием продемонстрировать потенциал своего пола. В 1905 г. в Вене госпожа Шенк голодала 23 дня, соревнуясь с неким Рикардо Сакко, и победила его на два дня.

Тот же Рикардо Сакко упоминается в статье «Опыт 49-дневного голодания» Арнольда Эрета, автора собственного учения о голодании. Работа публиковалась в 1909 – 1910 гг. в журнале «Vegetarische Warte»: «Знаменитый профессиональный мастер голодания Рикардо Сакко называет себя чемпионом голодания на основании 47-дневного эксперимента в Бреслау. Теперь он хочет голодать 55 дней, чтобы побить мой

рекорд. По поводу конкуренции с моей стороны он может не волноваться, ибо я провожу голодание не из профессиональных соображений, а из исключительно научных причин, и на этом публичном большом эксперименте заканчиваю» [Эрет, с. 3]. Данные о рекордах длительности экспериментов по голоданию, приводимые разными источниками, не всегда совпадают. Однако несомненно, что Сакко, о достижениях которого пишет Эрет, был одним из признанных артистов данного жанра: в 1913 г. немецким режиссером Вилли Цейном (старшим) даже был создан фильм «Sacco, der Hungerkünstler».

Определение «профессиональные мастера голодания», вероятно, подразумевает выступавших с аттракционом ради денежного вознаграждения и/или ради признания, славы, артистической популярности, а не для изучения голода как медицинского феномена. Известны факты, когда публичное голодание действительно приносило доход. Посетители аттракциона, желающие взглянуть на мастера, вносили определенную плату, из чего в итоге складывался гонорар артиста. Таким образом, ясно, что размеры дохода голодарей напрямую зависели от популярности действия и осведомленности публики. Некоторая сенсационность предприятия, а в ряде случаев даже скандальность, вызывавшая газетную шумиху, становилась особенно важной в силу того, что известные артисты данного жанра нередко пускались в турне по Европе.

Роль импресарио при голодаре в рассказе Кафки как раз и заключалась в поддержании интереса к аттракциону голодания. «Анализ» зрительского внимания и зрительской активности продиктовал хронологические ограничения: «Опыт подсказывал, что в течение сорока дней с помощью все более и более крикливой рекламы можно разжигать любопытство горожан, но потом интерес публики заметно падает, наступает значительное снижение спроса. Конечно, в деревнях это происходило иначе, чем в городе, но, как правило, сорок дней был предельный срок» [Кафка, с. 387]. Именно импресарио, преодолевая сопротивление самого мастера (малопривлекательный объект наблюдения – «бледный человек в черном трико, у которого можно было пересчитать все ребра» [Там же, с. 385]) из голодания как длительной «процедуры» отказа от пищи создал красочное шоу с продуманной композицией, подчиняющейся особой логике отношений между сытыми и голодным. Вопреки желанию мастера во время аттракциона публике внушалась мысль о его нечеловеческих усилиях. Внушение было весьма действенным, чему способствовали быстро распродававшиеся фотографии, «где голодарь был запечатлен на сороковой день голодовки, лежа в постели, полумертвый от потери сил» [Там же, с. 389]. Но особенно важным в сценарии шоу был этап выхода из сорокадневной голодовки: многочисленное собрание горожан, оркестр, цветы, две дамы, облеченные миссией вывести героя к легкой публичной трапезе. Важная роль отводилась врачам, которым следовало принародно зафиксировать физические изменения, произошедшие с голодавшим (в клетку «входили два врача, чтобы взвесить

и обмерить голодаря, результаты сообщались публике в мегафон» [Там же, с. 387]).

Медицинское участие не было художественным преувеличением Кафки. Внимание врачей, обусловленное интересом к телесным и психоэмоциональным результатам процедуры длительного голодания, проявлялось не только в финальной стадии аттракциона. Например, мастер голодания Джованни Суччи находился под более или менее пристальным надзором врачей на протяжении многих дней своих голодовок. Первое выступление Суччи (30 дней голодания) происходило в Милане в 1886 г. Тогда, например, он с медицинским «эскортом» даже посещал оперу. Голодая во Флоренции, Суччи стал объектом изучения группы врачей под руководством Луиджи Лучиани. Итогом наблюдений стала изданная на немецком языке в 1890 г. книга Лучиани «Голодание. Исследования и эксперименты на человеке». В Вене в 1896 г. специальные выпуски популярных изданий сообщали данные регулярных медицинских измерений (масса тела артиста-испытателя, объем употребленной им жидкости).

Суччи, предприимчивый член клуба голодарей, пожалуй, превосходил собратьев по степени известности. То, как виртуозно он поддерживал внимание к своей персоне и какого при этом достиг результата, может вызвать зависть самых приверженных скандалу и сенсации представителей современного шоу-бизнеса. Петер Пайер весьма выразительно реконструирует приемы оболыщения респектабельной венской публики: «Во фраке – грудь увешана наградами – он принимал гостей. Всегда в хорошем настроении, он рассказывал о своих прежних приключениях, занимался гимнастикой и упражнялся в фехтовании, или однажды во время концерта, исполняемого для него, он танцевал с посетительницей. Время от времени он с удовольствием курил сигары и отвечал на многочисленные почтовые обращения» [Pauger]. И именно Суччи был достигнут в сомнительной, с точки зрения чистоты эксперимента, ситуации с бифштексом и шампанским. (Знаковое разочарование – сигнал к началу эпохи запертых стеклянных камер для голодания!)

В работе Эрета о его опыте длительного голодания в камере, обследованной и опечатанной в присутствии нотариуса, перечисляются мотивы добровольного заточения и достаточно подобно описываются условия (в том числе бытовые) эксперимента, проведенного летом 1909 г. в Кельне. Уже говорилось, что Эрет не был артистом голодания, он воспринимал вынужденное сходство с «профессиональными мастерами жанра» как нелестное для себя. Среди причин, обусловивших его решимость выставить опыт голодания напоказ, Эрет называет борьбу с «искушением взять с собой твердую пищу» [Эрет, с. 2] и необходимость официального подтверждения, что в камере еды нет.

Последний из указанных доводов, в итоге, это ответ на вопрос о признании рекорда (или даже самого факта!) голодания. В рассказе Кафки заглавный герой – напомним, запертый не в стеклянной камере, а в клетке – страдал из-за того, что не мог убедить всех, что не принимает пищи.

В массовом восприятии мастер оставался обманщиком, несмотря на то, что было налажено круглосуточное наблюдение за ним, кроме того «посвященные знали, что голодарь ни за что, ни при каких обстоятельствах, даже под пыткой, не взял бы в рот и крошки, – этого не допускала честь его искусства» [Кафка, с. 386].

Глубина падения художника

Эффект достоверности рассказанной Зюскиндом короткой истории о молодой художнице достигается автором отнюдь не благодаря почти документальному представлению широко известного, иногда скандального, феномена, а посредством нанизывания множества конкретных, в том числе и бытовых, подробностей, в большинстве своем не существенных для сюжетного развития. Приведем несколько показательных примеров:

- молодая героиня, имени которой читатель так и не узнал, была представлена как начинающая художница из Штутгарта;
- в поисках «самой глубокой книги» она обратилась в букинистический магазин и получила сочинение Витгенштейна, с которым не знала, что делать;
- молодая художница посетила выставку «500 лет европейского рисунка»;
- торговец картинами из Берлина попросил у нее несколько рисунков;
- художница получила наследство в 30000 марок, которое стремительно прожила;
- с неизвестной целью съездила в Неаполь;
- сбросилась с башни высотой 139 метров.

Из точно указанных названий, имен и цифр, пожалуй, лишь имя Витгенштейна может быть косвенно связано с динамикой сюжета о тяге к глубине, сюжета, начало и конец которого маркируют выдержки из заметок критика, посетившего ее первую персональную выставку. Его реплика – «Молодая художница обладает дарованием, и ее работы на первый взгляд очень нравятся публике; к сожалению, им не хватает глубины» [Зюскинд, с. 143] – инициировала в итоге катастрофическое развитие событий. С этой, по всей видимости, весьма субъективной рецензии начинается вопрошание о смысле глубины в творчестве, непреодолимое притяжение к ней. Когда в финале художница бросилась с телебашни, она подвела итог своему поиску: кажется, что глубина была обретена, достигнута, прожита. Однако глубина, имеющая числовое выражение (известна высота телебашни, падение подчиняется закону всемирного тяготения, можно подсчитать скорость падения, сделать поправки на ветер), – всего лишь суррогат ничем не измеримой и необъяснимой до конца глубины шедевра, к пониманию которой молодая женщина так и не пришла! Она даже не осознала смысла давно стершейся метафоры о глубине в искусстве, подразумевающей бесконечную многозначность, способность взывать к размышлению, сопереживанию, провоцировать

безотчетное восхищение – эффект, который тоже нельзя просчитать при помощи физических или алгебраических формул. Трагическая ирония: художница немного не долетела до земли, упав на сосны; по сути, она не исчерпала глубину до дна, не прошла до конца свой путь вниз, даже если иметь в виду лишь прямое значение слова (*Tiefe* – глубина в прямом и переносном значении). Собственно, и то, как молодая женщина опускалась в социальном смысле, разорвав все связи, доведя до ужасающего состояния свое тело и свое жилище, тоже есть низвержение в бездну, – еще одно воплощение тяги к глубине.

Поиск глубины в искусстве привел к социальному краху и разрешился падением с башни – как раз такая подмена, в основе своей имеющая семантический сдвиг, может быть трактована в духе языковых игр Витгенштейна, когда язык «мыслится как поиск выходов из разного рода концептуальных тупиков, которыми изобилует философская традиция» [Козлова, с. 12]. Всезнающий критик, привычно играя словами, неожиданно пронизательно выявил причину самоубийства: «В ней жила роковая, я бы сказал, беспощадная тяга к глубине» [Зюскинд, с. 151]. Скандальное происшествие, только и пригодное попасть на страницы бульварной прессы, наполнилось философско-эстетическим смыслом, а итог безрадостной истории несчастной безумной художницы позволил сформулировать квинтэссенцию мучительных творческих исканий, которые воплощают смысл жизни и смерти художника, – это и есть «роковая... беспощадная тяга к глубине».

Искусство – это голод

Саркастическая интонация Зюскинда, прослеживаемая в рассказе о перипетиях судьбы молодой женщины, – неоднозначная замена кафкианской безысходности, тем не менее «Тягу к глубине» можно рассматривать как парафраз к «Голодарю». Генетическое сходство текстов представляется очевидным: в обоих притчах сущность творчества обнажена до последней сути – так, что уже в пору стыдиться такой наготы.

Заглавный герой произведения Кафки – художник голода, мастерство которого состоит в бесконечно долгом отказе от пищи. Сомнение в том, может ли длительность, будучи практически единственным критерием голода как искусства, сама по себе определять принадлежность феномена голодания к эстетической сфере, не разрешается. Но если голод и не является искусством, то искусство – это все-таки неутолимый, неизбежный, необъяснимый голод. Из голода как искусства можно сделать красочное шоу; искусство же, понятое как голод, декорируется весьма неприглядно: клетка, кучка соломы, заброшенность и почти брезгливое непонимание толпы. Еще менее привлекательны последствия захватившей художницу тяги к глубине: «...Тысячи пустых бутылок, повсюду признаки разрушения, изодранные в клочья рисунки, на стенах комки пластилина, даже экскременты в углах комнаты» [Зюскинд, с. 149 – 150].

«Роковой» для искательницы глубины критик в некрологе описал ее творческую манеру: в ней «чувствуется разъедающая и эмоционально насыщенная, но, увы, бесплодная обращенность этого создания на самое себя» [Там же, с. 151]. Формула «искусство – это голод» также предусматривала полную сосредоточенность художника на самом себе и на своем искусстве. Притом, что признание публики, конечно, было важно для голодаря, необходимость голодать существовала в нем вне зависимости от того, достигнет ли его шедевр какого-нибудь адресата. Сам мастер признался перед кончиной, что должен голодать и не может иначе, а потом объяснил причину: «...я никогда не найду пищи, которая пришлась бы мне по вкусу. Если бы я нашел такую пищу <...> я бы не стал чиниться и наелся бы до отвала...» [Кафка, с. 193]. Тяга к глубине для бывшей многообещающей художницы была тем же голодом, она безуспешно пыталась его заглушить, болезненно ища ответ на вопрос, который ответа не имеет.

Одиночество художника

В предисловии к изданию Кафки 1991 г. Д. Затонский предложил трактовку «Голодаря», в которой заглавный герой назван «так сказать, художник (ом) голодания». Исследователь признал «Голодаря» рассказом об искусстве, но о некоей его специфической разновидности, искусстве «...непродуктивном, только собою занятом, берущем, а не дающем» [Затонский, с. 12]. Сравним оценку известного исследователя Кафки с той, что нашла художественное выражение в некрологе художнице из Штутгарта, где с сочувствием со стороны критика фиксируется «бесплодная обращенность этого создания на самое себя» [Зюскинд, с. 150]. В данной перспективе размышлений об общественной роли художника, о долге художника внешнему миру или просто о пагубности погружения в глубины своего «я» оба текста теряют большую долю драматизма и приобретают комические черты. Сквозь призму такой трактовки могут показаться смешными многие детали и сцены, например насильственная, надрывно-болезненная процедура завершения сорокадневной голодовки у Кафки или свидание художницы из Штутгарта с молодым человеком, которого она предупредила, что у нее нет никакой глубины.

Однако, как видится, ни Кафка, ни Зюскинд не рассказывают анекдоты о безумных художниках, забывших о своей великой миссии служить людям. Они создают притчи, общий лейтмотив которых – одиночество художника, этот мотив сочетается с мотивом обреченности на творчество: художник творит всегда и всегда лишь наедине с собой.

Образ клетки, сквозной в «Голодаре», является даже не иллюстрацией, а выстраданной декларацией тотального одиночества мастера. Путь клетки символизируют границы между художником и остальным миром – как границы, заданные самим осужденным на бесконечное творчество художником, так и границы понимания художника и его шедевра другими людьми, будь то доброжелательные (псевдо)единомыш-

ленники или досужая толпа. Реплика Кафки из разговора с Густавом Яноухом переключается именно с таким пониманием «Голодаря»: «На самом деле поэт гораздо мельче и слабее среднего человека. Поэтому он гораздо острее и сильнее других ощущает тяжесть земного бытия. Для него самого его пение – лишь вопль. Творчество для художника – страдание, посредством которого он освобождает себя для нового страдания. Он не исполин, а только пестрая птица, запертая в клетке собственного существования» [Кафка, с. 545 – 546].

Подчеркнуто маленькое пространство обитания голодаря было отгорожено от мира и одновременно не отделено от него: бледный человек в черном трико иногда просовывал руку между прутьями клетки, чтобы люди, прикоснувшись, могли оценить степень его истощенности. Прутья обозначили, если можно так сказать, проницаемые границы, только никто – ни изнутри, ни снаружи – не пересекал их с охотой. Например, почему-то никому не пришло в голову обыскать территорию голодания, чтобы убедиться в отсутствии источника пищи; те, кто пытался вывести маэстро к публике, вступали в клетку, но поскорее стремились выйти из нее; сам же голодарь, напротив, болезненно воспринимал попытки заставить его покинуть ее пределы: «Еще ни разу, сколько ни доводилось ему голодать, не покидал он клетки по собственной воле...» [Кафка, с. 387].

Клетка времен популярности голодаря была настолько невелика, что в хорошую погоду ее выносили на улицу. Маленькую клетку заменила клетка зверинца, куда после смерти маэстро даже можно было запустить сильное, крупное хищное животное пантеру, однако констатировать увеличение пространства стало возможно лишь после появления там пантеры. Получается, что границы клетки голодаря задавались им самим, а не прутьями решетки, по сути – это границы пучка соломы, на котором он сидел и вместе с которым был похоронен. Самое страшное, что к пучку гнилой соломы был «сведен» в конце жизни и карьеры он сам: «Палками разворошили солому и нашли в ней маэстро» [Кафка, с. 393].

В маленькой клетке были названные единственным ее украшением часы, отсчитывавшие предельный, с точки зрения импресарио, срок голодания как шоу – сорок дней. В большой клетке висела табличка, тоже измеритель времени – на ней должны были отмечаться дни голодания, но сторожа быстро забыли об этой обязанности. Время голодания оказалось неизмеренным, а значит, потенциально бесконечным, что, однако, привело голодаря не к славе, к которой он стремился когда-то, а к забвению и смерти. Шедевр был создан, но на поверку внешнее признание оказалось не нужным даже творцу, осознавшему, что творчество (вечный неутолимый голод) единственно возможная для него форма существования. Крамольные, с точки зрения публики, слова маэстро о легкости голодания, произносившиеся им во времена популярности (когда он еще жаждал признания толпы), провозглашали ту же мысль: для голодаря нет ничего, кроме голода – для творца нет ничего, кроме творчества, какие бы муки оно не приносило.

Под воздействием силы притяжения к глубине художница из Штутгарта тоже оказалась в одиночестве. Друзья под благовидными предложениями отделились от нее, она в свою очередь перестала принимать приглашения даже на вечеринки, ссылаясь на то, что ей нужно работать. «Молодая женщина, подававшая блестящие надежды, все больше опускалась. Она больше не выходила из дому, никого не принимала, из-за неподвижного образа жизни она растолстела, алкоголь и таблетки быстро ее состарили» [Зюскинд, с. 148].

Квартира – место добровольного заточения художницы – явила образ столь чудовищного падения, что он едва не затмил катастрофические последствия ее прыжка с башни. Прием гиперболы обнажил доведенный до логического конца итог неизбывной тяги творца к глубине: полное пренебрежение внешней жизнью – полное погружение в одиночество.

* * *

Акцентируя тотальное одиночество своих героев, и Кафка, и Зюскинд избирают ситуации, так или иначе связанные с сенсацией, с жадным вниманием толпы. У Кафки сенсационность предприятия голодаря переросла в забвение, у Зюскинда почти абсолютная заброшенность художницы обернулась дополнительным разворотом бульварной газеты с репортажем на всю третью полосу. При этом публику совершенно не интересовали ни мастерство голодаря, ни действительные достоинства картин художницы из Штутгарта. Зрители шоу голода подчинялись моде и манипуляциям импресарио. Посетители выставки затвердили наизусть отзыв критика, который вряд ли сам мог объяснить, в чем заключается глубина живописной работы, а читатели бульварной прессы были привлечены подробностями физического краха бывшей красавицы, которую считали многообещающей художницей.

В обоих сюжетах, рассмотренных под таким углом зрения, выявляется автобиографическая, даже исповедальная составляющая. У обоих авторов сложно складывались отношения с внешним миром: Кафка с трудом отдавал свои тексты на суд читающей публики, современный затворник Зюскинд свято оберегает свое личное пространство от досужего интереса поклонников его таланта. Оба писателя, обреченные на бесконечное творчество, «запертые в клетках собственного существования», получили признание, славу, популярность, но не стали от этого менее одиноки.

Литература

Затонский Д. Предисловие // *Кафка Ф.* Замок: роман; новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене: пер. с нем. / авт. предисл. Д. Затонский. М., 1991.

Зюскинд П. Тяга к глубине // *Зюскинд П.* Голубка. Три истории и одно наблюдение: повесть, рассказы / пер. с нем. Э. Венгеровой. СПб., 2008.

Кафка Ф. Замок: роман; новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене: пер. с нем. / авт. предисл. Д. Затонский. М., 1991.

Козлова М.С. Идея «языковых игр» // Философские идеи Людвига Витгенштейна. М., 1996.

Payer P. Eine kleine Geschichte der Hungerkunst. Die brotloseste aller Künste // http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/reflexionen/kompendium/lexikon/?wzo_cnt=194519&wzo_firstchar=E&wzo_schlagwort=Essen

Эрет А. Опыт 49-дневного голодания // *Эрет А.* Учение о голодании // <http://lovesurfing.ru>