

А.Н. ШУБЕРТ
(Киев)

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА В НОВЕЛЛАХ Т.МАННА И С.КРЖИЖАНОВСКОГО

Особым интересом современных исследователей пользуется проблема личности художника «переходных» культурных эпох. Основательно разработанная и активно осмысляемая литературоведческой наукой, данная тема, все же, оставляет простор для дальнейших поисков, прежде всего, в силу своей актуальности для творчества каждого писателя истекшего столетия. Нельзя не согласиться с мнением А.Панченко, писавшего об определяющей роли концепции человека в кризисное время рубежа культурных эпох [9, 192]. На материале русской литературы Серебряного века проблематика личности была исследована в ставшей уже классической монографии Л.А. Колобаевой [4]. В целом исследователи данной темы констатируют, что в литературном процессе XX века мы имеем дело с синтетической противоречивой личностью художника, определяемой катастрофизмом окружающего мира.

Поскольку культурно-исторические сдвиги, как в России, так и на территории Европы в начале XX-го века обнаруживают сходство и в сфере идейно-эстетической, особый интерес представляет сопоставительное исследование специфики индивидуальных художественных концепций творческой личности, воплощенных в произведениях целого ряда художников. Попытка подобного исследования предпринимается в данной работе на материале прозы Т.Манна и С. Кржижановского, что и является целью статьи.

Как известно, манновская концепция творящей личности разрабатывается в новеллистической триаде: «Тристан», «Тонио Крегер» и «Смерть в Венеции». Отметим, что авторская интенция в развитии образов художников нацелена на становление героев от первой новеллы до третьей и выходит за пределы новеллистического творчества (ее исчерпывающее воплощение обнаруживаем в позднем романе Т.Манна «Доктор Фаустус»).

Обратимся к хронологически и логически первой новелле Т.Манна – «Тристан» (1902). Главный герой Детлеф Шпинель носит

печать своего времени – «претензию художника на заглавную роль» [2, 14]. Автор представляет подробное описание портрета художника, в котором отметим лишь знаковые черты: «...брюнет лет тридцати..., с заметно седеющими волосами, на круглом, белом, одутловатом лице нет даже намека на бороду. Лица он не брил – мягкое, гладкое, мальчишеское...выглядело это очень странно...один остряк прозвал его за глаза «гнилой сосунок» ...Он был нелюдим и ни с кем не общался...господин Шпинель впадал в эстетический восторг. На столе у него лежала книга собственного сочинения...не очень объемистый роман, напечатанный на бумаге...для процеживания кофе» [7, 28-29]. Указанные портретные черты героя позволяют определить физический и духовный «возраст» писателя: это промежуточное положение между, казалось бы, зрелостью (30 лет – сакральная полнота, напоминающая о возрасте Иисуса Христа) и «вечным отрочеством», на которое намекают физиологическая недоразвитость Шпинеля и последующая атрофия в нем сексуального начала. Тем самым в новелле формируется образ героя, в котором актуализирована семантика дисгармоничной личности – причем, как внешне, так и внутренне.

Профессионализм писателя представляется сомнительным: единственный труд, единственный читатель, примитивное качество издания (кофейная бумага) и ироническая оценка «рафинированный» по адресу его романа позволяют говорить о слабости и редукции креативных способностей Шпинеля.

Удивительным представляется факт, что именно санаторий является жилищем писателя, при чем доктор Леандер вовсе не считает его своим пациентом и откровенно пренебрегает обществом писателя: «...он всего-навсего из Львова» [7, 30], что позволяет говорить о лейтмотиве отчужденности в образе Шпинеля.

Все творчество Шпинеля, упорно называемое «работой», представляет собою созерцание эстетически прекрасного (в условиях общества больных) и приводит к мысли о невостребованности художника, его замкнутости на собственном бессмысленном и неплодотворном искусстве. Шпинель исповедует отчаянное жизнененавистничество. Поэтому обреченная Габриэла – истинное воплощение «красоты умирания» – становится главным объектом внимания писателя. «Меня мучит неодолимое желание – в меру сил своих объяс-

нить, выразить, осознать окружающее меня бытие, и мне безразлично, помогу я этим или помешаю, принесу ли радость и облегчение или причину боль» [7, 55]. Тем самым актуализируется конфронтация эстетического и этического в образе данного героя и в концепции личности художника. Оставшись верным эстетическому критерию как заглавному, Шпинель «убивает» объект собственного обожания искусством же (исполнение Габриэлой вагнеровского «Тристана» вопреки предупреждению врача завершается ее физической смертью). И даже тогда Шпинель не испытывает малейшего чувства эмпатии, жалости или скорби. Побеждает эстетического и этического мертвеца (заставляет внутренне «пуститься наутек») искренний детский смех маленького сына умершей Габриэлы, что на символическом уровне прочтения являет апофеоз полноценной человеческой жизни над мертвящим изяществом эстетики Шпинеля.

Вторая новелла Т.Манна «Тонио Крегер» (1903) представляет иной тип художника, живущего на первый взгляд профессионально и этически полноценно. На самом же деле Крегер – *«отщепенец»* [7, 68], безнадежно пытающийся установить духовную общность хотя бы с близкими. Это истинный труженик, страдальчески претерпевающий свою жертвенность. Проблема его личности заключается скорее в двойственности противоположно направленных интересов и стремлений. Во-первых, сознавая свой творческий дар, Крегер не способен смириться с образом жизни истинного художника (будучи, подобно Шпинелю, чужаком, он внутренне стремится к определению своей личности). Во-вторых, чуждаясь стихии жизни с ее белокурой представителями (Ганс Гансен и Инге Хольм), Тонио вполне осознает себе «аутсайдером» (заурядная внешность, неумение танцевать, восхищаться фотографиями лошадей и др.).

Такое положение писателя заставляет искать некое уравновешивающее начало между двумя автономными потоками: творчества и жизни. Он его обретает, ему удается любить жизнь и творить: *«Отсюда и моя нежность, граничащая с влюбленностью, ко всему примитивному, простодушному, утешительно-нормальному, заурядному и благопристойному...моя любовь к человеческому, живому, обыденному»* [7, 122-123]. Это и есть та любовь, о которой в Писании сказано: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а

любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий» (1 Кор. 13:1) [1, 1207].

Последним художником манновской «трилогии» является Г.Ашенбах – главный герой новеллы «Смерть в Венеции» (1911). Декадент, почитаемый и признанный художник, ассоциативно напоминает И.Канта (исключительно дисциплинированную личность, по которой жители Кенигсберга сверяли собственные часы). Пройдя жизненный путь до середины (герою 50 лет), Ашенбах испытал непреодолимое желание сбросить с себя бремя «служения искусству». Опытный, умудренный, испытавший славу, писатель идет на компромисс с жизнью, не предполагая ни цены, ни последствий своего выбора. По мнению Т.Манна, данный компромисс – это путь, ведущий не только к гибели творческих способностей писателя, но и к его физической смерти. Опасность жизненной стихии для Ашенбаха, как, впрочем, и для предыдущих художников, заключается в отсутствии нравственных преград, духовных ориентиров в жизни начала XX в. Ашенбах теряет суть своей личности – чувство собственного достоинства. Вначале поддавшись навязчивому желанию «освежиться» и впоследствии позволив себе чувственную авантюру с мальчиком Тадзио, Ашенбах демонстрирует воплощение необратимых последствий своего выбора:

- отказ от творчества (потеря писательского дара);
- разрушение ценностного строя существования личности;
- преступнические черты в «новом» облике бывшего писателя;
- гомосексуальное извращение (от художественного созерцания до телесных вождений);
- синхронизация «концов» героев (взаиморазрушение художника и эстетики, замкнутых друг на друге).

«Ашенбах чувствовал себя нездоровым...Он пытался побороть приступы дурноты, лишь отчасти носивший физический характер, которые сопровождались непрерывно нарастающим страхом, ощущением безнадежности и безысходности, распространявшимся и на внешний мир...он не был в состоянии разобраться» [7, 194]. Смерть Ашенбаха влечет мифологический уход в небытие (в морскую пену) и объект обожания – Тадзио.

По мысли Т.Манна, эстетическое гармонизируется в этическом и воплощается в единственной сфере человеческой деятельности –

творчестве (искусстве), сохранившем прочные вековые основания и вечно ценные нравственные и духовные ориентиры. Творческая личность художника мыслится как далекая от жизненных бытийных реалий, а истинное бытие коренится исключительно в творчестве. Реальная современная жизнь может служить лишь источником впечатлений, но никогда не вдохновением. Жизнь своими имплицитно выраженными характеристиками во всех трех новеллах близка болезни, от которой невозможно избавиться. К таким характеристикам относятся и место жительства Д.Шпинеля (санаторий), и слабое здоровье Крегера, и зараженная атмосфера Венеции во время путешествия Г.Ашенбаха. По поводу последней отметим, что тщательно скрываемая эпидемия холеры наполняет не только воздух медикаментозными и трупными испарениями, но и символизирует жизнь начала XX в., охваченную антигуманистическими, нигилистическими, анархическими и, в конечном счете, апокалиптическими знаками, переполнившими мир.

Таким образом, Т.Манн в своих новеллах о художниках разрабатывает проблему катастрофических последствий «принесения этики в жертву эстетике» [2, 34].

Концепция личности художника, разрабатываемая русским писателем С.Кржижановским, носит знаковый характер для всего творчества писателя. Абсолютно в каждом сборнике новелл находим и новеллы о художнике и творчестве, так что можно квалифицировать образ художника как лейтмотив метатекста С.Кржижановского.

В основе художественного моделирования Кржижановским творческой личности лежит интертекстуальная составляющая. В частности, писатель активно обращается к наследию русской классики (пушкинский комплекс пророческих мотивов и идея богоизбранности поэта) и к опыту модернистов (В.Брюсов, К.Бальмонт, А.Блок, А.Белый и другие с их всевозможными интерпретациями образа писателя – от его сакрализации до полной дегуманизации и «диаволизации»). Разрабатывая образ художника, С.Кржижановский опирался на различные мифопоэтические традиции, а также на библейский образ Художника Вселенной – Бога (комплекс мотивов истинной жертвенности, ответственности и др.).

Одним из ранних текстов Кржижановского, посвященных данной теме, является новелла «Поэтому» (1922). Главный герой – безы-

мянный поэт, ведет очень скромный образ жизни: «...порыжелое, трепаное пальтецо; стоптанные сплошь в дырках сапоги ...» [6, 178], и чаще всего испытывает одно чувство – стыд. Сделав предложение некой девушке, он получил отказ, а главное – упрек в его жизненной несостоятельности вследствие того, что он – поэт. Пытаясь освободиться от острой сердечной боли, поэт удаляется в лес к своей музе – Весне, сонеты которой составляют все его творчество. Но персонифицированная стихия леса брезгает художником, наказывает его: «...деревья презрительно тычут в него ветвями, травы и колючки дергают за бахромчатые края брюк: как пустили такого к нам, к Весне...» [6, 178]. Вселенская мифологизированная творческая стихия, разлитая и бушующая в лесу, воплощающая Весну в конкретное существо, не может примириться с поэтом, являющимся таковым лишь наполовину (попытка устроить свою личную жизнь видится в контексте новеллы как предательство, неверность). А глубочайшее чувство отверженности поэта прочитывается как полное разочарование в себе, а впоследствии как отказ от собственного служения – творчества.

Такие знаки вещного мира, как обручальное кольцо (метафора тюрьмы земного существования) [10, 104], и мира творчества, как листы сонетов – оставлены поэтом в лесу в качестве жертвы, но это жертва вынужденная, не естественная, совершаемая от бессилия и безысходности, сближающаяся с суицидом. Подлинному поэту жертвенность необходима, но ее основания иные – это всезнание, сверхмудрость, обостренное чувство ответственности.

«Поэт преодолевает энтропические тенденции, элементы хаоса изгоняются и перерабатываются, мир космизируется... при этом поэт выступает... как жертвующий и жертва» [8, 327].

Безымянный поэт остается один на один с персонифицированной тишиной (пустотой как внутренней, так и внешней). Но во сне он переживает мифическую метаморфозу: «...что-то колющее и царап-ливое возится на груди... просверлилось сквозь... втиснулось все глубже и ближе к сердцу» [6, 181].

Здесь мы сталкиваемся с традиционной для С.Кржижановского персонификацией слова. Слово «поэтому» из письма отказавшей девушки воплощается в образе червя, символическим смыслом которого становится не привычное «сомнение» («поиск»), а бесчувст-

венное строго-логическое (Декартово) мышление. С такой «логической червоточиной» в сердце герой из ранее безымянного обобщенно-типического поэта становится «эх-поэтом» [6, 184] (значение частицы «эх» здесь двойственно: «эх» как [экс] (бывший) и «эх» как междометие с семантикой «потери, сожаления»).

Смена «имени» влечет за собой изменение сущности творчества от креации к диаволизации и позволяет говорить о развивающемся мотиве мертвенности в образе «эх-поэта». Отметим, что в следующем эпизоде новеллы герой представлен своим двойником – мухой.

Автор неслучайно акцентирует выбор образа мухи из всего многообразия насекомых, используемых в качестве элементов животного кода эпохой модернизма (обилие пчел, ос, бабочек, пауков и др.). По мнению зарубежного исследователя русского символизма А.Ханзен-Леве, образ мухи актуализирует дионисийскую сферу и связан с тлением и смертью [10, 102].

Противостояние аполлонического и дионисийского начал разрабатывается Т.Манном (финальный сон-видение Ашенбаха, знаменующий его нравственно-физическую гибель – вакханалия, посвященная Дионису).

С.Кржижановский имплицитно вскрывает противостояние аполлонического и дионисийского начал как сложный синтез рационально-абстрактной силы и стихийно-чувственной сферы. Тем самым обнажается двойственная природа личности поэта (а двуприродность, в свою очередь, означает посредничество, связь между оппозиционными по отношению друг к другу сферами).

«Эх-поэт» и муха, прежде всего, наделены сходными физиологическими характеристиками. В частности, «сложногранные» глазки мухи, видящие все сразу, коррелируют с «сверхвидящими» глазами поэта (одухотворение леса, Весны и прочей утвари, не замеченное миром). А несчастье, случившееся с мухой и перевернувшее всю ее жизнь («...кто-то изловил...и оторвал одно, потом другое крылышко» [6, 183]), соотносится с потерей героем поэтических «крыльев».

Мотив необычайного зрения варьируется, и его семантическим ядром выступает оппозиция «зрячесть-слепота» [3, 75]. *«Мир перевернулся и выпал вон из сложногранных глазок, как невидящая ползла бескрылая, тычась головой... А через неделю, меж листьев, там за окном, раскрылись тысячи и тысячи... будто ищущих кого-то*

глаз... окно теперь было настезь в весну, но весна была уже чужая и ненужная, не для нее...» [6, 183]. Параллельно автор описывает новое состояние «эх-поэта»: «...сердце стучало методическим дятлом...не хотелось, ни супа, ни весны» [6, 183-184]. Отныне муха – «бескрылый уродец», а поэт – критик и антагонист своего истинного творческого «эх-бытия». Поскольку писательское бремя больше не тяготит «эх-поэта», его холодное «глухо бьющееся» сердце вновь стремится к земному счастью с Митти. Но творческая стихия – персонифицированный лес – твердо держится этических норм. И проявляет свою власть над бывшим, но все же поэтом.

С.Кржижановский активно осмысляет концепцию взаимозависимости творца, источника вдохновения и результата творчества как сложнейшего механизма, охватывающего все сферы личности (рационально-логическую и эмоционально-чувственную), причем этический компонент выполняет здесь нередко заглавную роль.

Поэтому недопустимо «двоеженство» поэта на Весне и реальной земной девушке. Первое обручальное кольцо, оставленное в луже мартовского леса, проецируется на мифологическое обручение, предвосхищающее брак поэта и Весны. Коннотация «брака» с Весной как символа выхода из земного мира приобретает ключевое значение: «Иди за мной... от вещного к вечному» [6, 193]. С.Кржижановский обыгрывает известный сюжет литературы русского модернизма (особенно поэзии) – любви поэта к персонифицированной Весне. Античная традиция нередко представляет в образе Весны воплощение поэзии («женщину в небесно-голубой одежде, украшенную звездами, лавровым венком с арфой и лебедью» [8, 327]). Модернизм актуализирует иную символику образа Весны, который здесь, по наблюдениям А.Ханзен-Леве, раскрывает «женскую природу «вечности», объединяет в себе связанный с землей полюс Вечно-женственного и его небесное соответствие» [10, 70].

Весна предлагает поэту переход от «вещного к вечному». Отказ от земного, уничтожающего писателя, в обмен на вечность – это выход из ограниченности жизни, ассоциативно напоминающий «покой» М.Булгакова как удел мастера. Фантастическая атмосфера персонифицированного леса раскрывает границы потустороннего мира вечного инобытия. Особую смысловую нагрузку в контексте новеллы выполняет мотив бракосочетания: это одновременно и стойкое

земное желание поэта, и единственно возможный вариант абсолютного слияния двух элементов мира искусства – творца и предмета творчества, что обеспечит полноценное истинное мироощущение и адекватное последующее бытие поэта.

В художественном мире новеллы подобное слияние поэта и Вены осуществляется трансцендентным вмешательством мастера. Именно ему удастся хирургическим путем извлечь из сердца «ех-поэта» червячка, воплощающего *«потерю способности страдать»* [6, 189]. Теперь *«в сердце он чувствовал острую лезвийную боль, но боли этой он бы не отдал и за иное счастье: например, за счастье с Митти»* [6, 191]. Лишь теперь поэт приобретает «имя» (его индивидуальность, самобытность и самоотверженность подтверждаются наличием мощного этического комплекса, воссозданного в нем) – Жених.

Тем самым, автор выводит на первый план мифический образ торжества стихии искусства над стихией жизни.

Но метатекст С.Кржижановского содержит и обратный вариант разрешения ситуации выбора между творчеством (истинным «бытием») и жизнью («быт-бы») [см. подробнее: 5, 43-88], разработанный в новелле «Квадрат Пегаса».

Обе новеллы входят в состав сборника «Сказки для вундеркиндов». Новелла «Поэтому» расположена в самом центре сборника, «Квадрат Пегаса» – «на окраине», видимо, соответственно постулируемой концепции.

Композиционно произведение разделено на семь глав, название каждой является знаковым. Первая глава – «Звезды», представляет юного поэта, восхищающегося созвездиями и своей девушкой одновременно. Тем самым заявлено равновесие земного и поэтического начал во внутреннем мире юноши, в начале повествования неслучайно безымянного (то есть, пока не состоявшегося как личность), как и поэт в «Поэтому»: это равновесие неустойчиво, оно может развиваться в подлинную гармонию, но может трансформироваться и в глубокий внутриличностный конфликт.

Последующие главы новеллы знаменуют постепенную деградацию творческого начала, но «эволюцию» человеческого земного становления героя. Так, например, «Гнезда» – помолвка героя, «Седла» – семейная жизнь, представленная метафорой «тесьмы»: руки

жены, *«точно тесьмы легли, стянулись мягко, но властно...»* [6, 96]. Значим также и сон поэта об измученной лошади, оседланной так сильно, что тесьмы вдавливались в ее тело. Явленный герою в сновидении образ лошади коррелирует с мифическим образом Пегаса (символом творчества), вынесенным в название новеллы – «Квадрат Пегаса». Животное, приснившееся поэту, имплицитно выражает его духовное состояние.

Впоследствии герой смиряется с прозой жизни под натиском жены. Оригинально воплощается данное состояние героя как духовное «запечатление» мертвецом Ивана Ивановича (появление тавтологического имени героя говорит о его полной обезличенности и опустошенности) небесным архивариусом: *«свидетельствую смерть души, мне врученной... И стало тихо, а у порога нового, с непросохшей зеленой кровлею домика... стучали колеса телег: это Иван Иванович, с семьей, на четырех площадках переезжал в свой собственный дом»* [6, 101-102].

Несмотря на благополучное физическое состояние героя, он объявлен «мертвецом», что позволяет говорить о продлении мотива мертвенности и в новелле «Квадрат Пегаса». Кроме того, своеобразной скрепой анализируемых новелл является мотив взаимозависимости всех составляющих творческой жизни: Весна уводит поэта, вступая в брак, то есть подчеркивается мысль о вечном единении творца и его музыки, а в следующей новелле «смерть» поэта влечет за собой и смерть ангела-хранителя («бывший ангел-хранитель» – именно так представляется небесный вестник).

В проблематике двух новелл С.Кржижановского особую роль играет понятие вечности. Отсутствие религиозной ассоциации провоцирует осмыслить данное понятие в его микроконтексте. По мысли писателя, именно вечность – один из атрибутов творчества или даже показатель его истинности. Поскольку физическая жизнь поэта ограничена неким временным отрезком, то жизнь его произведений может длиться бесконечно. Лишение же вечности представляется следствием сознательного отказа от творчества. Данное значение расширяется и охватывает нравственно-духовную суть личности, так что потерявшие вечность духовные «мертвецы» обречены на абсурдное существование. Поскольку жизнь в художественном мире исследуемых новелл представляется проекцией современности пи-

сателей, то основной ее характеристикой является девальвация ценностных ориентиров, что четко выразил С.Кржижановский: «Черт берет у Бога в аренду Землю, но законов Божьих не соблюдает» [6, 69]. Очевидно, что в подобной ситуации крайне сложно сохранить человеческий нравственный облик.

Отсюда и постулирование Т.Манном и С.Кржижановским ценности творческого мира как хранилища этих высших нравственных законов, которые, с точки зрения обывателя являются тяжким бременем. А с точки зрения творческой личности – единственно возможным убежищем.

Проблема художника в рассматриваемых новеллах Т.Манна и С.Кржижановского, таким образом, заключается в двойственности, амбивалентности героев в ситуации нравственного выбора: их стремление к достижению земного счастья не гармонизировано с осознанием своей избранности и следующим за ним отчуждением от реальности. Указанное противоречие представляется неразрешимым.

Вопрос выбора ценностных приоритетов у Т.Манна и С.Кржижановского играет решающую роль в идентификации художника. В обоих случаях отказ героя от подлинного, нравственно напряженного творчества осмысливается как потеря индивидуальности с одновременным обрывом всех духовных связей. Сакрализованное же служение искусству гармонизирует личность и приводит к соприкосновению с вечностью, но влечет к полной несовместимости с земным миром и его житейскими благами. Сближение философско-эстетических комплексов Т.Манна и С.Кржижановского в осмыслении проблемы художника позволяет выявить типологическую общность, наглядно демонстрирующую актуализацию в начале XX – го века идущую от Платона концепцию божественной эманации таланта.

Перспектива дальнейших поисков видится в последующем углубленном исследовании оригинального художественного мира С.Кржижановского в контексте русской и европейских литератур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. – Российское библейское общество. – М., 2003.

2. *Волощук Е.В.* Труды и соблазны святого Себастиана XX века / Вікно в світ. – 1999. – №2(5). – С.14-36.
3. *Ганзя Ю.Е.* Многоликость слова (образы и принципы их построения в прозе С.Кржижановского) / Русский язык в школе. – 1998. – №1. – С.69-76.
4. *Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. – М., 1990. – 330с.
5. *Кржижановский С.* Собрание сочинений: В 5-ти т. – Т. 4. – СПб., 2006. – 848 с.
6. *Кржижановский С.* Собрание сочинений: В 5-ти т. – Т.1. – СПб., 2001. – 687 с.
7. *Манн Т.* Новеллы. Лота в Веймаре. Роман: Пер. с нем. Н.Павловой – М., 1986. – 560с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М., 1992. – Т.2. – 719с.
9. *Панченко А.Н.* Русская культура в канун петровских реформ. – Л., 1984. – 205 с.
10. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – СПб., 2003. – 816 с.