

Л.Г. Малышева

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ХУДОЖНИКА В НЕМЕЦКОЙ НОВЕЛЛЕ XIX ВЕКА

Томский государственный педагогический университет

Судьба художника, его отношения с окружающей средой вызывали интерес у писателей, историков литературы с древнейших времен. Однако только в эпоху романтизма эта тема становится одной из главных. События Великой французской революции, породившие иллюзию полной свободы личности, господство субъективно-идеалистической философии, стремление писателей в искусстве выразить свой взгляд на мир способствовали возникновению таких литературных жанров, как роман и новелла о художнике.

Искусство выше жизни – в этом состоит пафос романтической эстетики. Конфликт между жизнью и искусством в буржуазном обществе немецкие романтики провозгласили извечным, независимым от состояния жизни общества в ту или иную эпоху. Огромная заслуга в создании романтической эстетики принадлежит йенским романтикам. Состояние духовной жизни Германии в конце XVIII – начале XIX вв., представление йенских романтиков об идеальном искусстве обусловили господство жанра новеллы в немецкой литературе на всем протяжении XIX в. Развитие общественно-политической жизни и культуры оказывали влияние на жанр новеллы в тот или иной период истории немецкой литературы данного столетия, в частности и на новеллу о художнике.

Первой новеллой о художнике в немецкой литературе по праву считается новелла В.-Г. Вакенродера «Примечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берглингера» (1797), вошедшая в книгу «Сердечные излияния отшельника-любителя искусств», написанную им совместно с Л. Тиком. В новелле Вакенродера по существу поставлены все эстетические проблемы, волновавшие немецких писателей XIX в.: искусство и жизнь, искусство как сфера, в которую художник уходит от трудностей жизни, музыка как самый романтический из всех видов искусства, конфликт художника с обществом, его неразрешимый характер. С ранних лет стремившийся «к чему-то более высокому» Йозеф Берглингер со временем приходит к выводу, что его жизненное призвание – музыка. Всякое напоминание о прозе жизни, земные заботы родственников приносили ему настоящие страдания. «Это горькое несогласие между его прирожденным эфирным энтузиазмом и земной долей всякого, повседневно вырывающей его из поэтических грез и заставляющей погружаться в прозу, – рассказывает герой-повествователь, –

мучило его всю жизнь» [1, с. 99–100]. Покинув дом отца и полностью посвятив себя музыке, Берглингер оказывается еще более несчастным. Блестящему обществу, которое его окружает в епископской резиденции, нет никакого дела до его искусства. «Он пришел к заключению, – повествует рассказчик, – что художник должен творить только для себя самого, для возвышения своего собственного сердца и еще разве лишь для одного или нескольких человек, которые его понимают. И я не могу назвать эту идею вовсе несправедливой» [1, с. 109]. Конфликт Йозефа Берглингера с миром филистеров завершается трагическим исходом. После исполнения оратории, своего лучшего произведения, он переживает нервное потрясение и вскоре умирает. Новелла Вакенродера о композиторе Йозефе Берглингере стоит у истоков романтической новеллы. Ее содержание составляет внутренняя, душевная жизнь героя. Она включает в себя письмо Йозефа к рассказчику, в котором он раскрывает драму своей жизни, слова духовной оратории, запомнившиеся Йозефом наизусть, два стихотворения, созданные героем новеллы. Использование различных внутривидовых форм, стремление синтезировать их стали характерными признаками и романтической новеллы, и романа романтиков. Новелла Вакенродера явилась прообразом новеллы и романа о художнике в немецкой литературе XIX в. «В жизнеописании композитора Иосифа Берглингера и его записках о музыке возникает тот тип романтического героя, – справедливо замечает А.С. Дмитриев, – который в различных модификациях будет в дальнейшем разработан как некоторыми романтиками (в особенности Гофманом, отчасти Мёрике), так и за пределами романтизма» [2, с. 93]. Влияние новеллы Вакенродера на новеллы Гофмана о художнике, в частности на образ капельмейстера Крейслера подчеркивают все русские исследователи немецкого романтизма.

Э.Т.А. Гофман, соединивший в своем творчестве главные направления в литературе немецких романтиков, продолжил развитие основных положений эстетики йенских романтиков, в том числе их представлений о взаимоотношении художника и общества. Новелла «Кавалер Глюк» (1809), которой открывается книга «Фантазии в манере Калло», является программной для творчества Гофмана. Несмотря на сочетание двух планов в новелле, реального и фантастического, ее идея совершенно ясна. Она со-

ставляет основу эстетических взглядов Гофмана. Писатель вызывает тень великого композитора в центр немецкой образованности, каким был тогда Берлин, чтобы показать, что настоящее искусство и жизнь разделены непроходимой пропастью, и истинный художник обречен на трагическое одиночество в этом мире. Все новеллы и повести Гофмана, его роман «Житейские воззрения Кота Мурра», в котором получает завершение история жизни его любимого героя Крейсера, только варьируют эту тему. Наиболее полным воплощением представления Гофмана о художнике явился созданный им образ композитора Иоганнеса Крейсера, которого называют духовным двойником Гофмана. Крейсер – талантливый музыкант с богатым воображением. Страстно любя искусство, он страдает от пошлости окружающих его обывателей. Им недоступно большое искусство, они не способны понять и настоящего художника, живущего во имя искусства. Крейсер заканчивает свой путь безумием. Наделенный талантом в различных видах искусства, Э.Т.А. Гофман попытался синтезировать их в своем литературном творчестве. Об этом свидетельствует прежде всего его музыкальная новелла «Дон Жуан» (1813), которая является апофеозом искусства в литературе немецкого романтизма. В конце новеллы читатель узнает о смерти актрисы, исполнившей роль донны Анны в опере Моцарта «Дон Жуан». Она слишком серьезно отнеслась к своей роли, и смерть донны Анны стала ее собственной смертью. Мысль Гофмана совершенно ясна: настоящее искусство требует жертв. Продолжая традиции Вакенродера и Тика, Гофман создал образец романтической новеллы об искусстве и художнике. Ее отличают поэтизация исключительного, загадочного, перемещение акцента с события на человеческую личность, ее сознание, свобода в сюжетной и фабульной конструкции, мастерство в описании душевной жизни героев, стремление к универсальности.

Эстетика немецкого романтизма сохраняла силу на протяжении всего XIX в. Об этом говорит дальнейшая история жанра новеллы о художнике в Германии. Критическое отношение Г. Гейне к немецкому романтизму, в том числе и к его эстетике, известно. Оно со всей определенностью высказано им в его критико-публицистических сочинениях «К истории религии и философии в Германии» (1835) и «Романтическая школа» (1836). Но в эти же годы он создает новеллистический цикл «Флорентийские ночи» (1836), который свидетельствует, с одной стороны, о стремлении Гейне развенчать романтизм, а с другой – о его связи с традициями романтической эстетики. В ироническом обрамлении первой новеллы цикла «Флорентийские ночи», в частности в рассказе героя о своих любовных приключениях, Г. Гейне осмеивает штампы романтической литературы. Однако повествование о личности и музыке Паганини, которое составляет основную часть содержа-

ния новеллы, говорит об огромном влиянии на Гейне эстетики йенских романтиков, в духе которой он трактует искусство Паганини. Новелла Г. Гейне представляет уникальное явление в истории жанра немецкой новеллы. Отсутствие традиционного сюжета, фрагментарность композиции, пародия и насмешка, характерные для стиля новеллы, являются отражением сложных взаимоотношений Гейне с немецким романтизмом, художественного метода писателя, получившего наиболее яркое выражение в его лирике.

Новый этап в развитии темы искусства и художника в немецкой новелле представляет новелла Э. Мёрике «Моцарт на пути в Прагу», опубликованная в 1855 г. Новелла Мёрике, как и все позднее творчество писателя, близка «поэтическому реализму» – литературному направлению, господствовавшему в Германии в 40–50-е гг. XIX в. В отличие от романтиков «поэтические реалисты» (А. Дросте-Гюльсгоф, О. Людвиг, Э. Мёрике, Т. Шторм, Б. Ауэрбах и др.) стремились найти прекрасное в самой действительности. Их интересы были обращены к вечным, вневременным проблемам бытия: любви и природе, народным обычаям и преданиям, искусству, философским проблемам жизни. Их творчеству были присущи и критические тенденции, гуманизм и демократизм как следствие неприятия современной действительности. Они сказали новое слово в искусстве, в чем нас убеждает жанр новеллы, к которому они обращались чаще всего. Теория и практика новеллы у писателей «поэтического реализма» свидетельствует о том, что, создавая свои новеллы, они учитывали не только опыт романтиков, но и традиции новеллы Возрождения. Лирическое начало, ставшее благодаря искусству романтиков необходимым признаком подлинного искусства, в том числе и реалистического, в немецкой новелле середины XIX в. является главным структурообразующим элементом, подчеркивающим превосходство в ней субъективного начала, особой отчетливости в выражении авторской позиции в новелле. По роли лирического начала среди новелл писателей «поэтического реализма» можно выделить новеллы, тяготеющие к чистой лирике (ранние новеллы Т. Шторма), и новеллы, близкие к жанру повести.

Образцом второго вида новеллы в творчестве писателей «поэтического реализма» является новелла Э. Мёрике «Моцарт на пути в Прагу». Незначительный эпизод из жизни Моцарта послужил Мёрике средством для постановки сложнейших эстетических проблем: об отношении искусства и жизни, об особой миссии художника, об отношении сознательного и бессознательного в творческом процессе. Названные проблемы решаются Мёрике в духе эстетики йенского романтизма. Многочисленные лирические отступления в новелле позволили писателю с большой теплотой и задушевностью рассказать о личности Моцарта, трагическом характере его судь-

бы, силе его музыки. В то же время точное воспроизведение исторического колорита времени Моцарта, раскрытая со всей полнотой драма его жизни в новелле связывают ее с новой эпохой в литературе Германии, сменившей время господства в ней романтизма. «Отказ от повествовательного монологама в разных его формах и переход к утверждению объективного сознания» [3, с. 113], характерный для новеллы Э. Мёрике «Моцарт на пути в Прагу», становится более ощутимым в немецкой новеллистике 60–70-х гг. XIX в.

Расширение эпического, повествовательного начала, движение от новеллы к повести ярко выражено в новеллах Т. Шторма 70-х гг., свидетельствующих об утверждении реалистического метода в немецкой литературе в это время, о новой трактовке темы искусства и художника в ней. Искусство спустилось с неба, художник «спустился с пьедестала и обосновался среди людей» [4, с. 21]. В жизни, судьбе художника писателей второй половины XIX в. привлекает не его исключительность, не непохожесть на других людей, а, напротив, то, что сближает его с людьми, делает его зависимым от них. Будни материального существования учителей музыки, певцов, актеров и других людей искусства становятся главным объектом изображения в реалистической новелле о художнике. Испытывая постоянные лишения, страдая и мучаясь, они продолжают верить в свое призвание и сохраняют преданность искусству. Герой новеллы Т. Шторма «Поле-кукольник» Пауль Паульсен, прозванный Поле-кукольником, рассказывает о том, как представление бродячего кукольного театра, дружба с дочерью руководителя театра, которая впоследствии переросла в любовь, перевернули всю его жизнь. Он стал мастером кукольных дел, уважаемым в городе человеком. Герой новеллы «Тихий музыкант» учитель музыки Христиан Валентин страдает оттого, что болезнь не дала ему возможности полностью осуществить призвание музыканта. Но жизненные невзгоды не сделали его отшельником. Знания, опыт он передает своей любимой ученице. Форма рассказа в рассказе,

к которой обращается Шторм в этих двух новеллах, их большой объем, история жизни героев, лежащая в основе повествования в новеллах, сближают их с жанром повести. Новеллой в чистом виде является новелла «Психея». Молодой скульптор Франц спасает во время купания в море тонущую девушку. Это происшествие, как и мгновенно вспыхнувшая любовь к спасенной девушке, изменило жизнь скульптора, его отношение к своему искусству. Он понял, что не только древние боги могут быть предметом его искусства, но и реальная жизнь. В отличие от предыдущих новелл повествование в «Психее» ведется от автора, что также говорит о стремлении Шторма к объективности и сближает данную новеллу с другими его произведениями 70-х гг. События, описанные в новелле «Aquis submersus», которая завершает цикл новелл Т. Шторма о художнике, происходили в XVII веке. Герой новеллы – талантливый художник Иоганнес. Однако не искусство и не судьба художника являются главным объектом изображения в новелле Шторма. Ее содержание составляет история любви Иоганнеса к дочери голштинского дворянина Катарине. Принадлежность Иоганнеса и Катаринины к разным сословиям определила трагический характер их судеб. По сравнению с предыдущими новеллами «Aquis submersus» гораздо сложнее по своей структуре. Она содержит элементы хроники и дневника, некоторые ее фрагменты носят новеллистический характер. «Aquis submersus» в большей мере, чем все предыдущие новеллы о художнике, близка к жанру повести.

Представление о художнике, поднимающемся над обществом, было чуждо Шторму. Герои его новелл о художнике соединяют в себе и художника и бюргера. Это соединение, с одной стороны, восходит к роману И.В. Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» и упомянутой выше новелле В.-Г. Вакенродера, а с другой – намечает конфликт этих двух проблем (художника и бюргера) в новеллах Т. Манна, созданных в конце XIX – начале XX вв., прежде всего в его знаменитой новелле «Тонио Крегер», а также в его романах.

Литература

1. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / Перевод с нем. С.С. Белокрыничкой. М., 1977.
2. Дмитриев А.С. Проблемы Йенского романтизма. М., 1975.
3. Бент М.И. Немецкая романтическая новелла: генезис, эволюция, типология. Иркутск, 1987.
4. Ковалев Ю.В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985.