

## ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА В РОМАНЕ Т. МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС»

Роман «Доктор Фаустус», который Т. Манн создал в 40-е годы XX в., явился итогом многолетних размышлений художника о судьбах своей страны, Европы и европейской культуры. Одним из важных аспектов романа является исследование особенностей развития искусства в кризисную, переломную эпоху европейской истории, когда в течение менее чем полувека гремели залпы двух мировых войн. Драматичность истории нашла отражение в судьбе искусства, т. к. художники творили не только в атмосфере социальных потрясений, но и глубокого кризиса всех ценностей европейской культуры.

Т. Манн исследует особенности развития искусства этого времени на примере жизни и творчества талантливого композитора Адриана Леверкюна. Леверкюн стремится осмыслить назначение своего искусства, его цель. И здесь перед ним открываются два пути – искусство как служение, а второй – искусство, замкнутое в себе, искусство для искусства.

Искусство, которое видело свою задачу в служении обществу, стремилось раскрыть сущностные стороны действительности, интересовалось важными социальными проблемами, оно не только отражало жизнь, но и стремилось воздействовать на нее. Но если в XX в. художник хотел продолжать эту традицию, он должен был найти новые идеалы и ценности и новые художественные средства их выражения, т. к. старые уже не отвечали требованиям времени.

Стремление осуществить эти цели оказывается для А. Леверкюна причиной драматических переживаний, расставание со старыми ценностями, которые казались прекрасными и вечными, очень болезненно, ведь это была вера в возможности разума в совершенствовании человека и общества, вера в то, что просвещение и искусство облагораживают нравы, что общество стремится уважать права личности. Но под напором трагических коллизий XX века эти ценности рушатся, и очень многими их крушение воспринимается как крушение мира вообще.

Но кроме идейного и нравственного поиска перед художниками вставали чисто творческие задачи – исчерпанность художественных средств, т. к. эстетические принципы прежнего искусства тоже не выдерживали воздействия новых условий жизни, нового мировосприятия.

Поиск нового сопровождался сокрушительной критикой старого искусства, его канонов. Один из героев романа Т. Манна говорит: «Жизненная потребность искусства в революционном продвижении вперед и в становлении нового не может обойтись без рычага сильнеешего субъективного ощущения своей отсталости, своей немоты оттого, что больше нечего сказать, исчерпанности своих обычных средств...»

Особой критике подвергается понимание искусства как игры, как искусной «сделанности», или «опуса», как говорит Леверкюн. Произведение искусства стремится к достоверности, но это не более чем иллюзия достоверности. У художников XX века появляется потребность разорвать принципы условности искусства, выйти за рамки иллюзорности. Именно в это время переживает расцвет монументальная живопись, тесно связанная с городским пространством и жизнью города, а художники-станковисты переносят свою деятельность в заводские цеха. Большинство же художников видят свою главную задачу в разрушении канонов прежнего искусства.

Но герою Т. Манна этого мало, он стремится через это разрушение к созидательной деятельности, утверждению новых идеалов. Преодолевая мучительный, трагический разрыв со старыми ценностями культуры, Леверкюн ищет путь к новому гуманизму, который представляет собой не прекраснотушный идеал человека, а знающий его слабости и пороки, лишенный иллюзий и идеализма. На этом пути Леверкюна ожидает главная трудность – он сам порождение своего времени, его субъективность несёт в себе отпечаток его пороков и тупиков. Он стремится сделать свое искусство формой служения обществу, но его асоциальность, пресыщенный интеллект, холодная ирония мешают этому. Но и второй путь – отказ от действительности, от социального характера искусства не удовлетворяет Леверкюна. Как любой художник, он ищет новые формы творчества. Т. Манн именно ему приписывает идею двенадцатитональной музыки, хотя на самом деле она принадлежит композитору Шёнбергу. Но он понимает, что ограниченность чисто формальными задачами приводит к абстрактной игре, которая быстро исчерпывает себя, этим объясняется недолговечность многих течений и стилей в искусстве XX века, т. к. главным для художника становится стремление к оригинальности, больше всего он боится повторить то, что уже есть.

По сути Т. Манн как бы совмещает в своем герое две основные тенденции развития искусства XX века – искусства как служения и искусства как самоцели, занятого игрой формами. Но Леверкюн не хочет идти по пути К. Малевича, утверждавшего, что искусство не будет больше служить государству и церкви, оно теперь будет существовать только в себе и для себя. Но в то же время он не может идти и по пути таких художников, как Пикассо, считавшего, что искусство должно жить трагедиями и радостями своего времени и давать на них ответ. Он не хочет разменивать свой талант на чисто формальные опыты, а найти новые формы служения людям ему мешают холодность рассудка, ирония по отношению ко всему, которая порождает смех, похожий на сатанинский хохот. Именно он звучит в одном из самых талантливых произведений Леверкюна – «Апокалипсисе».

Леверкюн понимает опасность этих сторон его личности для искусства, он боится творческого бесплодия и хочет любой ценой обрести наивность и непосредственность восприятия мира, хочет опереться на интуицию, а не на разум.

И тут в больном мозгу Леверкюна возникает дьявольское искушение, которое он осознает как беседы с чертом и сделку с ним. Чёрт обещает ему творческое вдохновение, но ставит два условия. Он поможет Леверкюну выразить боль и страдание своего времени, но это выражение не должно быть согрето светом разума. Художник должен отказаться от стремления понять причины страдания и от поисков выхода из него. Это просто отчаянный крик человека, напоминающий известную картину норвежского художника Э. Мунка. Это соответствует стремлению Леверкюна уйти от парализующего действия холодного разума, от иссушающей иронии.

Второе условие дьявола – отказ от любви к людям. Но в реальности второе условие есть следствие первого. Страстное стремление Леверкюна пробудить в себе иррациональную силу инстинктов, которая помогла бы ему уйти от творческого бесплодия, заставляет его принять отказ от разума. Но «непросветлённый» крик отчаянья – это всегда крик одинокого человека, утратившего связи с людьми, отчуждённого от них. Преодоление отчуждения возможно только в обретении чувства причастности к людям, в гуманизме, который так хотел найти Леверкюн. Но договор с дьяволом закрыл эту возможность навсегда. Он замкнул его в одиночестве и превратил крик отчаяния только в крик его собственной души.

Те результаты, к которым приходит герой Т. Манна, – это, по сути, основные характеристики модернизма. Если у Леверкюна стремление подчинить себе искусство инстинктам вместо разума объясняется кризисом его творческих возможностей, то во многих направлениях модернизма отрицание разума вызвано оценкой действительности. Теряет разумные начала сама современная жизнь, в ней человек не видит смысла, не может найти ясных целей, утрачивает ценность человеческая жизнь, потому что человек всё больше превращается в средство достижения технического прогресса или в пушечное мясо войны. Алогичность мира отражается в алогичности искусства. Яркие примеры этого – искусство сюрреализма, «театр абсурда» С. Беккета и Э. Ионеску.

Другой реакцией на кризисное состояние мира является нежелание художника тратить творческие усилия на его изображение. Здесь проявляется не просто бунт против реализма, который модернизм понимает как удвоение действительности, но и своеобразный бунт против её аморальности, бездуховности, антигуманного характера. Герой Т. Манна ищет отсюда путь к новому гуманизму, но большинство художников просто отворачивается от него.

И тогда для них остается только один путь – в свой субъективный мир. Субъективизм, к которому приходит Леверкюн в результате сделки с чёртом, ещё одна характерная черта модернизма. Причём в самой субъективности внимание художника в основном направлено на подсознание. Абстракционизм стремится выразить его с помощью цвета, а сюрреализм для изображения сновидений, галлюцинаций использует изображение предметного мира. Но это изображение абсурдно, лишено логических связей, оно напоминает бредовые видения, фантазматическую больное сознание. Но в то же время в них присутствует сложная символика, которая связывает изображение с реальностью, раскрывая подтекст образного строя, как, например, в картинах С. Дали «Осеннее каннибальство», «Пылающий жираф» и др.

Однако крайний субъективизм сужает рамки творчества, замыкает его в мире собственных восприятий и ощущений художника, отчасти поэтому различные стили и направления модернизма оказываются неспособными к развитию и быстро себя исчерпывают.

А. Леверкюна сделка с чёртом приводит к трагическому концу. Этот финал в романе символичен, в нём Т. Манн выражает свою оценку сложного, противоречивого пути, по которому шли многие художники XX века, но эта оценка не является осуждением или оправданием, это

скорее понимание и сочувствие. Ведь были и другие пути искусства в XX веке, на которых художник не отказывается от критического осмысления своего времени, но, тем не менее, верит, что даже в кризисные периоды истории искусство должно быть обращённым к человеку. Таким было творчество самого Манна, Ремарка, Хемингуэя, Брехта, Шостаковича и др.

«Доктор Фаустус», созданный в первой половине XX века, не утрачивает своего значения и сейчас, и проблемы искусства, поднятые в нём, остаются актуальными, особенно в связи с необходимостью осмысления постмодернизма. Ему присуще многое, свойственное модернизму, и в то же время критическое отношение к нему.

С модернизмом его роднит критическое отношение к предшествующим культурным ценностям, как классического искусства, так и самого модернизма. И, как в последнем, главным оружием критики является ирония, пародия. Иногда в произведение классики стремятся внести современное прочтение, которое обогащает его, а порой оборачивается его разрушением, как, например, интерпретация пьес А. Чехова с точки зрения психоаналитической философии в ряде российских театров.

Постмодернизм не принимает принципа элитарности, свойственного модернизму, он апеллирует одновременно и к массе, и к профессионалам, и сознательно использует приёмы массовой культуры. Это можно увидеть в творчестве У. Эко. Его роман «Имя розы» одновременно и детектив, и рассказ о сложной духовной жизни церкви XIV века. Само обращение постмодернизма к массовой культуре показывает, что разрушение образной природы искусства, доходящее до чистой абстракции или до манипулирования предметами (поп-арт, боди-арт), разрушает, в конечном счёте, само искусство. Дальше по этому пути идти нельзя. Постмодернизму свойственно критическое отношение к разуму, отрицание его ведущей роли в поисках истины и само существование истины как единственно верной, он утверждает плюрализм мнений, ценностей и жизненных ориентаций и позиций.

Все эти черты постмодернизма свидетельствуют о том, что он не является выходом из кризиса, а представляется его продолжением, т. к. он, как и модернизм, не предлагает художественных идей, способных к развитию.

1. Антология исследований культуры. – СПб., 1997
2. Борзова А. История мировой культуры. – СПб. – М., 2005
3. Манн Г. Т. Манн. Жизнь, творчество, переписка. – М. 1988
4. Манн Т. Доктор Фаустус. – М., 1975
5. Модернизм. – М., 1978
6. Самосознание европейской культуры. XX в. – М., 1991

**Санюкевич Л. П.** (БрГТУ, г. Брест)

## **ГЕРМАНСКИЙ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ АМЕРИКАНСКОГО ИСКУССТВА**

Целью данной статьи является исследование культурного пласта германской истории, связанного с иммиграцией, и её ролью в развитии американского искусства на рубеже XIX – XX веков, на примере двух представителей творческой профессии, талант которых развивался в разных областях, но в один исторический период. Первый – добился всемирного признания, второй – известен небольшому кругу почитателей. Но оба оставили яркий след в американском искусстве, создав произведения, документально зафиксировавшие эпоху, в первом случае в словесной форме, во втором – в визуальной.

Культурные взаимосвязи Германии, США, Великобритании и России в жизни и творчестве Теодора Драйзера.

Прозаик, публицист, драматург, с чьим именем связано утверждение традиции критического реализма в искусстве США, Теодор Герман Альберт Драйзер внёс огромный вклад в развитие американской и мировой литературы XX века. Его наследие включает романы, пьесы, стихи, сборники рассказов, публицистические книги, автобиографию, путевые заметки, воплотившие богатый жизненный опыт.

Будущий писатель родился 27 августа 1871 года в Терре-Хот, штат Индиана, став двенадцатым ребенком фабричного сторожа Иоганна Пауля Драйзера, переехавшего в 1844 году в Америку из Германии, и Сары Драйзер, происходившей из чешской иммигрантской семьи [1; 145]. Мальчик рос в немецкоязычной католической среде [2; 16]. Детство и юность прошли в