



УДК 821.112.2

Ю. В. Каминская

Я И КАМИНСКИЙ – Я И КАМИНСКАЯ – Я И ? О СУБЪЕКТЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КЕЛЬМАНА И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ¹

78

Литературные воплощения субъективности после 1900 года претерпевают существенные изменения, частично обусловившие быстро растущее многообразие и синтез способов создания художественной реальности. В этом контексте рассмотрен роман Даниэля Кельмана «Я и Каминский» (2003). Его материал сопоставлен с поэтическими произведениями немецкоязычных авторов, что позволяет установить сходство и приблизиться к осмыслению наиболее общих тенденций современной культуры.

After 1900, literary manifestations of subjectivity underwent serious changes, which contributed to the increasing diversity and synthesis of means to create a literary reality. Daniel Kehlmann's novel I and Kaminski (2003) is analysed from this perspective. Its text is compared with poetic works of German authors, which makes it possible to identify similarities and understand the general trends in modern culture.

Ключевые слова: немецкоязычная современная литература, австрийская проза, современная немецкоязычная поэзия, субъект, субъективность.

Key words: modern German-language literature, Austrian prose, modern German-language poetry, subject, subjectiveness.

В художественной литературе предшествующих эпох, в особенности начиная с XVIII века, все отчетливее заметно то постоянство, с которым писатели и поэты посвящают свои произведения опытам, направленным на осмысление собственного «я». Эти опыты обретают облик разнородных повествований об утрате и нахождении человеком самого себя. При их сопоставлении становится очевидным, что человеческое самоощущение и, соответственно, его литературные воплощения подвержены историческим изменениям. Они связаны с диктуемыми временем размышлениями человека о самом себе, которые находят отражение в различных сферах культуры.

В западно-европейской философии рассуждения о субъекте и субъектно-объектное разграничение, в основе которого лежит представление о различии между тем, кто познает, и тем, что подлежит познанию,

¹ Работа выполнена в рамках проекта 14-04-00065 «Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII–XX веков», поддержанного РГНФ. Доступ к материалам, связанным с изучением австрийской литературы, стал возможен благодаря поддержке Государственной канцелярии Австрии (Bundeskanzleramt der Republik Österreich).



имеют давнюю историю. Важную роль здесь играют такие фигуры, как Иммануил Кант, Иоганн Готтлиб Фихте и Эдмунд Гуссерль. Благодаря трансформациям, происходившим в пределах философской науки на протяжении XIX века и проявившимся, например, в наследии Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше или Карла Маркса, а также благодаря влиянию Зигмунда Фрейда и развитию психоанализа (см. об этом подробно, напр., [1]) – представления о рационально мыслящем и автономном субъекте видятся человеку в высшей степени сомнительными. В XX веке вера в рационально обусловленную и отчетливо очерченную структуру «я» продолжает ослабевать.

На протяжении прошлого столетия и литература, и философия остро реагируют на значительные изменения, которые претерпевает человеческое существование под влиянием таких факторов модернизации, как урбанизация, индустриализация, резкое возрастание мобильности. Существенное влияние на культуру оказывает и тот факт, что традиционные гаранты идентичности, такие, как происхождение, семейная принадлежность, специфическое социальное окружение, с большой скоростью утрачивают свое значение. Соответственно, поиск человеком подходящих ему представлений о самом себе оказывается лишенным общественной поддержки и таким образом становится почти исключительно индивидуальной задачей отдельной личности.

Ориентационные проблемы, возникающие в процессе поиска человеком собственного образа, несомненно, принадлежат к числу самых болезненных страхов современности. Ощущение беспомощности, утраты ориентиров, переживание поиска собственного «я» как погони за фантомами или устремленности к недостижимому отражаются в литературных произведениях XX века с особенной остротой. Возможно, именно разнонаправленность поисков самого себя и приводит к необычайному многообразию художественных методов и творческих достижений прошлого столетия.

Во множестве обликов, которые обретают в литературе поиск и нахождение человеком представлений о себе, особое место занимают облики поэтические. Это не удивляет, ведь лирические произведения традиционно связывали с выражениями эмоциональности и субъективности.

На особенное внимание к проблематике субъекта со стороны поэзии уже обратили взгляды немецкоязычные исследователи. Так, в 2005 году появилась монография «Центробежные силы модернизма. Формирование "я" в лирике начала XX века» [2, S. 2]. Ее автор Дирк фон Петерсдорф детально изучает, как исчезновение «я» воплощается в произведениях целого ряда авторов – от Фридриха Ницше до Бертольда Брехта. Петерсдорф сосредоточивает внимание на ранних образцах поэзии XX века, избегая обращения к следам радикальных поэтических экспериментов.

Любителям немецкой литературы не составит труда и самостоятельно создать список из произведений поэтов, в своеобразных обликах воплотивших на протяжении первой половины прошлого столетия исчезновение человеческого «я». Важное место в этом списке непременно



займут «Записки Мальте Лауридса Бригге» — поэтическая проза Рильке (1910), исполненная персонифицирующих метафор для обозначения предметов и опредмеченных изображений субъекта, что подчеркивает обезличивание человека в городской толпе. Войдут в ряд произведений об утрате целостного человеческого образа и экспрессионистические стихотворения Франца Верфеля, одно из которых в сборнике «Друг мира» (1911) венчают знаменитые строки:

Ein windiges Gerüste ist mein Wesen,
Dadurch das räuberische Leben fährt.
Wo ist, wo ist der Besen,
Der mich zusammenkehrt? [3, S. 54].

80

Завершать список первой половины XX века могло бы воплотившее дух своей эпохи стихотворение Готфрида Бенна «Лишь две вещи», возникшее в январе 1953 года. Его заключительное утверждение навсегда запомнилось многим современникам поэта:

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
was alles erblühte, verblich,
es gibt nur zwei Dinge: die Leere
und das gezeichnete Ich [4, S. 342].

Исчезающее «я» остается важнейшим предметом изображения на протяжении всего XX и в начавшемся XXI веке, пронизывая не только лирику, выглядящую относительно традиционно, но и экспериментальную поэзию. Следовательно, очерченный круг художественных явлений оказывается дополненным линией, ведущей от творчества Хуго Балля и Курта Швиттерса через Оскара Пастиора к ныне живущим поэтам старшего поколения. Среди них — известные в России Франц Мон и Герхард Рюм, в творчестве которых обращает на себя внимание даже и просто особенная частотность использования слов «я» или «ты» как обращения к читательскому «я». В связи с этим вспоминается стихотворение Франца Мона «Aus was du bist» из цикла «Artikulationen» (1959) [5, S. 22], которое при помощи фрагментов слов, поглощаемых пустотой белого листа, наглядно представляет распадение и исчезновение субъекта. Подобные процессы воплощает, например, и более поздняя поэтическая инсталляция-витрина (Fensterbild) 1980 года «Schnee weißt Du schwarzst Du». Ее центр образует пустая коричневая вельветовая куртка в сочетании с газетным текстом, словами, буквами, цифрами и портретами разных людей [6, S. 39]. Все ту же линию с отчетливостью продолжают и стихи-рисунки Герхарда Рюма, созданные им в 1990-е годы — многие «я», расплывающиеся тушью на рыхлой бумаге.

В начале XXI века притягательные представления об одинаковой для всех свободе, которая призвана реализоваться в формировании своей личности по собственному усмотрению и в соответственном изменении окружающего мира, оказываются оттенены ощущением неукорененности, утраты ориентиров, страхов перед лицом едва выносимой сложности мира и, что чрезвычайно важно, восприятием себя как



существа, лишенного основополагающих представлений о себе самом, переживающего отсутствие собственного неповторимого образа, лица.

Поэты, представляющие сегодня более младшие поколения — по сравнению с Францем Моном и Герхардом Рюмом, в значительной степени увлечены не исчезновением более или менее целостно воспринимающегося субъекта, а скорее констатацией и переживанием его отсутствия. Эта тенденция с отчетливостью проявляется в стихотворении «Тоxikographie» из сборника Ульрике Дрэзнер «Berührte orte» (2008). В поэтических строках сквозь обрывки фраз и слов, сквозь термины естественных наук и экономических представлений о реальности проглядывает «мы», лишь оттеняющее полное отсутствие человеческого «я», которое не находит места в новой картине мира, до крайности хаотизированной и бессвязной.

Продолжает эту линию, воплощающую значимое отсутствие «я» по принципу «das Gedicht spricht, wovon es schweigt», опубликованная в 2011 году книга замечательных стихов двух австрийских поэтесс Кристине Хубер и Магдалены Кнапп-Менцель под общим названием «Durchwachte Nacht. Gedankenstrich». В этой книге нашим современникам понадобилось воссоздать голоса двух выдающихся личностей прошлого — Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф и Эмили Дикинсон. Потребность в личностном высказывании привела к необходимости выстроить фантомный диалог никогда не переписывавшихся женщин для того, чтобы придать сегодняшним поэтическим «я» относительно целостные человеческие очертания.

В сложившейся культурной ситуации приобретают новые смыслы ключевые фрагменты из художественного наследия прошлого. Так, знаменитая сцена из романа Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» оживает, превращаясь в новый роман Даниэля Кельмана «Я и Каминский» (2003). Рильке, выведенный в романе под именем Рихарда Риминга, в 1910 году писал: «Я говорил уже? Я учусь видеть. Да, начинаю. Пока еще дело идет неважно. Но я учусь. Например, прежде мне не приходило в голову, какое на свете множество лиц. Людей — бездна, а лиц еще больше, ведь у каждого их несколько. Есть люди, которые одно лицо носят годами, оно, разумеется, снашивается, грязнится, может прохудиться на складках, растягивается, как перчатка, которую надевали в дорогу». Далее следует знаменитый пассаж о разных владельцах лиц — бережливых и расточительных, о лицах, которые «снашиваются до дыр», делаются «тонкими, как бумага», так что просвечивает изнанка, не-лицо, а также о собаке, которая «выходя на прогулку, щеголяет» в хозяйской физиономии. Завершает этот ряд образ женщины, которая «слишком резко оторвалась от себя, так что лицо осталось в ладонях». Человеческое лицо, видимое с изнанки, страшно, но еще страшнее — «голая, ободранная голова без лица» [7, с. 8].

Все, что изображено на страницах поэтической прозы Рильке, встретится читателям романа Кельмана: множество лиц, принадлежащих двум похожим друг на друга фигурам — рассказчику и центральному персонажу, сношенные лица, лицо истончившееся, как из бумаги,



лицо-перчатка, лицо, увиденное с изнанки, и даже собака, прибежавшая откуда-то на картину и в псевдореальную романную жизнь, потерявшая владельца, с тянущимся за ней поводком. И самым главным, что научится видеть читатель не только Рильке, но и Кельмана, станут люди без лиц, кажется, совсем не замечающие пропажи.

В центре романа «Я и Каминский», повествующего о том, как рассказчику не удается написать книгу о художнике, находятся две фигуры — художник Мануэль Каминский и его неудачливый биограф Себастьян Цельнер. На первый взгляд, перед читателем оказывается еще один в высшей степени поэтологически ориентированный роман о несостоявшемся письме, какие нередко встречаются в мировой литературе XX века — от Вирджинии Вулф до Курта Воннегута и Хулио Кортасара. В процессе чтения мы вживаемся в ситуацию повествователя, который, в свою очередь, читая документы и рассматривая картины, вживается в роль вымышленного Каминского.

Оба процесса вживания проходят с большими затруднениями. Цельнер, долгое время не вызывающий ни понимания, ни симпатии читателя, изучает творчество художника, беседует с состарившимися друзьями его юности, посещает местности, с которыми в жизни знаменитости были связаны наиболее важные вехи, наконец — раскачивается в его кресле, хозяйничает в мастерской. И все же сущность творца ускользает от него. Каминский, даже внешне напоминающий составившуюся оболочку для пустоты [8, с. 133], своего рода бенновское «das gezeichnete Ich», остается загадкой.

Несмотря на бурную деятельность несостоявшегося биографа, читатель лишь в самых общих чертах и без уверенности сумеет представить себе жизнь художника, постепенно утрачивающего способность видеть. Долгое время и рассказчику, и нам кажется, что Каминский просто теряет зрение. Он уже не видит краски, учится различать цвета по запахам, пишет автопортреты, опираясь исключительно на воспоминания, и в конце концов оставляет изобразительное искусство.

Лишь в заключительных частях романа выясняется, что слепота художника — особого рода. Каминский физически мог бы воспринимать мир, как он замечает чужой пейзаж на стене в квартире своей бывшей возлюбленной. На протяжении жизни художник утрачивает свойство иного рода — способность различать в мире отражения собственной личности. Он не видит себя самого, а значит — не видит главного и единственного, что его действительно интересует.

Способность самовосприятия Каминский утрачивал постепенно, болезненно переживая этот процесс и находя ему самые впечатляющие воплощения. Исчезновение личности шаг за шагом фиксируют его картины. Этот путь начинается с полотен, сожженных Каминским в юности, и продолжается в цикле «Отражения»: «Изображения зеркал, под разным углом стоящих друг против друга. На картинах открывались серебристо-серые переходы, теряющиеся в бесконечности, слегка изогнутые, затопляемые зловещим, холодным светом. <...> На некоторых полотнах, словно по недоразумению, можно было различить дета-



ли облика художника, руку, сжимающую кисть, угол мольберта, на первый взгляд случайно запечатленные и размноженные одним из зеркал» [8, с. 149–150]. В игре зеркал виднелись отражения пламени, напоминающего и сущность фамилии Каминский, и сожжение художником своих ранних произведений. Заметны были стол, усеянный бумагами, и притаившаяся открытка с репродукцией «Менин» Веласкеса, знаменитой картины с зеркалом.

От такого «нагромождения оптических иллюзий» [8, с. 150] Каминский переходит к серии странно искаженных автопортретов. В них оживают лица из приведенного пассажа Рильке, будто бы сдернутые с их хозяина или хозяев: «Глаза, искривленный рот: чье-то лицо, странно искаженное, точно отражение в текущей воде... глаза рассматривали меня холодно, испытующе» [8, с. 194–195]. Красные линии портретов, «словно языки затухающего пламени» [8, с. 194], видятся отблесками того псевдореального огня, в котором сторели полотна юного Каминского. На поздней картине «Смерть около блеклого моря», странным образом представляющей гибель художника в конце романа, от бушевавшего некогда огня не остается и следа на водной глади.

Так же болезненно и впечатляюще превращают исчезновение «я» в художественные образы и поэты первой половины прошлого века, являя невидимые на первый взгляд линии, связующие столь разных авторов – Рильке и Балля, Швиттерса и Бенна. Эти линии пронизывают десятилетия и достигают нашего века благодаря творчеству поэтов, родившихся в 1920-е и 1930-е годы, таких, как Герхард Рюм или Франц Мон. Представители этого поколения чрезвычайно важны для их более молодых современников, на долю которых уже не выпали наблюдения за постепенным исчезновением традиционных представлений о субъекте.

Если путь Каминского как художника старшего поколения, отражавшего наступление своей особенной слепоты, начинается с наблюдений за собственной личностью, продолжается переживанием ее утраты и заканчивается пустотой, то путь молодого Цельнера начинается с пустоты как отсутствия субъективного начала, которую рассказчик лишь позднее, благодаря Каминскому, начинает переживать как утрату. Далее линия не продолжается: читателю не доведется увидеть личность Цельнера, да и поверить в ее будущее – затруднительно. В любом случае продолжение процесса оказывается за рамками произведения. Кельман ограничивает взгляд настоящим. Он предлагает читателю моментальный снимок сегодняшней культурной ситуации в том виде, в каком ее позволяют рассмотреть история поэзии и современное творчество, которое сосредоточивает внимание на распознании пустоты, замещающей представления о субъекте.

Два художника встречаются в момент, когда старший из них – уже слеп, не в состоянии воспринять себя как сколько-нибудь целостную личность, а младший – в сущности давно уже не настоящий художник – еще не научился замечать отсутствие собственного уникального лица. Встретившись перед опустевшими зеркалами, Каминский как рассказчик для Цельнера и Цельнер как рассказчик для читателя, пограничная



фигура между миром романа и нашей реальностью, обнаруживают неожиданное сходство и вынужденную преемственность. Цельнера осеняет: «Рядом со мной сидит последний человек, который знал Риминга (то есть Рильке. — Ю.К.). И все, о чем не упоминалось в мемуарах, — два пальто, озябшие руки, страх и слезящиеся глаза, — уйдет вместе с его памятью. И может быть, именно я окажусь последним, кто еще... Да что это со мной?» [8, с. 218]. Получается, что, берясь за биографию Каминского, Цельнер собирается описать человека, который еще помнит собственное «я», его утрату и переживание фрагментарных отражений в опустевших зеркалах. Разумеется, осуществление задуманного невозможно, поэтому Каминский и восклицает с нетерпением: «Да не процитировать вы это должны, Цельнер, а запомнить!» [8, с. 255].

Возможным оказывается нечто иное. При внимательном рассмотрении романа перед читателем может предстать зримый образ исторически изменчивого художественного творчества. Литературный процесс как таковой оказывается возможным описать. Он покажется сетью линий, перетекающих одна в другую, линий, которые не очерчивают человеческого «я», а напротив — свидетельствуют о его безвозвратной утрате.

Каждое новое чтение позволяет дополнить рисунок новой линией, параллельной линии письма: человеческое «я» и вымышленный Каминский, увиденный Цельнером; «я» и Каминская, читающая о Каминском, знавшем Риминга/Рильке, и о Цельнере, знавшем Каминского, знавшего Риминга/Рильке; «я» и кто угодно, давший себе труд прочесть сложный роман об отсутствии отражений в зеркалах и об ускользающих обликах человека в истории культуры. И возможно, именно эта игра линий, соединяющих письмо и прочтение, позволит увидеть образ человека, в некоторой степени похожего на всех нас, как похожи на Цельнера все лица на автопортретах, написанных Каминским по памяти. Таким образом перед нами окажется изображение, напоминающее ничей рисунок из романа: «Я достал лист, который вырвал из блокнота. На нем была сеть прямых — нет, едва заметно изогнутых линий, протянувшихся из нижних углов листа и создававших за счет точно рассчитанного множества просветов очертания человеческой фигуры. Или нет? Неужели я ее потерял? Нет, опять нашел! Нет, снова потерял. <...> Неужели слепой мог так рисовать?» [8, с. 241].

Список литературы

1. *Кондратьев К.В.* Кризис идеи и феномена субъекта в пространстве нововременного социально-философского дискурса : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Казань, 2011.
2. *Petersdorff D. von.* Fliehkräfte der Moderne. Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen, 2005.
3. *Werfel F.* Das lyrische Werk / hrsg. von A. D. Klarmann. Frankfurt a/M, 1967.
4. *Benn G.* Nur zwei Dinge // Gesammelte Werke in vier Bänden / hrsg. von D. Wellershoff. Wiesbaden, 1958–1961. Bd. 3 : Gedichte. 1960.
5. *Mon F.* Aus was du bist // Ders.: Poetische Texte 1951–1970. Berlin, 1995.



6. *Kutzmutz O.* Kritik und Hermetik. Zu Franz Mons visuellen Arbeiten seit den achtziger Jahren // Visuelle Poesie. Text + Kritik / hrsg. von H.L. Arnold in Zusammenarbeit mit H. Korte. München, 1997. S. 33–50.

7. *Рильке Р. М.* Записки Мальте Лауридса Бригге / пер. Е. Суриц. М., 1988.

8. *Кельман Д.* Я и Каминский / пер. В. Ахтырской // Кельман Д. Последний предел. СПб., 2004. С. 117–306.

Об авторе

Юлиана Владимировна Каминская — канд. филол. наук, доц., Санкт-Петербургский государственный университет.

E-mail: kaminskaja@aktuell.ru

85

About the author

Dr Yuliana Kaminskaya, Associate Professor, Saint-Petersburg State University.

E-mail: kaminskaja@aktuell.ru