

**Министерство образования и науки Российской Федерации
Уральский государственный педагогический университет
Институт иностранных языков**

Н. В. Пестова

**Австрийский литературный
экспрессионизм**

Екатеринбург 2015

УДК 821. 112.2 (436).02(021)
ББК Ш 33 (4АВС) – 022.53
П28

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Уральский государственный педагогический университет» в качестве *научного* издания (решение №403 от 30.06.2015)

Рецензенты

Доктор филологических наук, профессор А.И.Жеребин (С.-Петербург)
Доктор филологических наук, профессор В.Г.Зусман (Н.Новгород)

Пестова Н. В.

П28 Австрийский литературный экспрессионизм : монография / Н.В.Пестова ; ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». – Екатеринбург, 2015. – 273 с.

ISBN 978-5-7186-0670-6

Монография продолжает исследования литературного экспрессионизма, начатые в работах «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести» (1999), «Немецкий литературный экспрессионизм» (2004), «Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм» (2009). Актуальность монографии обусловлена потребностью современной германистики в национальной спецификации феномена, в центре ее внимания – фрагменты творчества поэтов, прозаиков и художников, с именами которых ассоциируется австрийский экспрессионизм, а также такие элементы и особенности их поэтического арсенала, которые, с одной стороны, позволяют рассматривать их в едином европейском экспрессионистском контексте, а с другой – подчеркивают их национальное своеобразие.

Предназначена для специалистов-филологов, преподавателей зарубежной и русской литературы, аспирантов, студентов старших курсов факультетов иностранных языков и романо-германской филологии, а также русскоязычных студентов и преподавателей филологических вузов.

УДК821. 112.2 (436).02(021)
ББК Ш33 (4АВС) – 022.53

ISBN 978-5-7186-0670-6

© Пестова Н.В.

Оглавление

Введение	4
Проблемы изучения и переоценки австрийского литературного экспрессионизма	10
Рубежный 1908 год.....	30
Фантастический характер раннего экспрессионизма в Австрии	44
<i>Оскар Кокошка: фантазии «грезящего юноши»</i>	47
<i>Альфред Кубин: по «другую сторону» действительности</i>	102
<i>Георг Тракль – «религиозный мечтатель и фантаст»</i>	142
Многонациональность австрийского экспрессионизма.....	211
<i>Прага. Журнал «Гердер-блеттер» («Herder-Blätter»)</i>	216
Австрийский экспрессионизм и традиция	220
Публикации австрийских экспрессионистов в Германии	224
Карл Краус и экспрессионизм	237
Становление австрийского экспрессионизма в журнальной полемике Австрии 1910-х –1920-х гг.	249

Введение

Экспрессионизм был «счастливым случаем истории»¹ и одновременно возник в разных географических точках, но в каждом из центров экспрессионистского движения имел свою специфику. «Готическая и барочная магия экспрессионизма» Праги (Й. Урцидиль) была не характерна для раннего берлинского экспрессионизма – визионерского, бунтарского, апокалипсического, а ранний экспрессионизм Австрии, в отличие от пражского и берлинского, носил явные черты фантастического. Не случайно самые известные из его представителей прочно связаны с каким-либо из этих центров: Э. Бласс, К. Хиллер, Г. Гейм, Я. ван Годдис, А. Лихтенштейн – с Берлином, Г. Лейбольт, Г. Ф. С. Бахмайр, Г. Балль – с Мюнхеном, Ф. Верфель, М. Брод, П. Корнфельд, Й. Урцидиль – с Прагой, а А. Эренштейн и О. Кокошка – с Веной. Но, несмотря на весомость вклада в становление и развитие европейского экспрессионистского движения австрийских прозаиков, драматургов и поэтов, их заслуга в революционном «экспрессионистском десятилетии» 1910-1920-х гг. долгое время оставалась недооцененной. Если искусствоведение довольно давно определилось с оценочными характеристиками произведений австрийских художников этого периода (О. Кокошка, Э. Шиле, Р. Герстль), то существование **австрийского литературного экспрессионизма** в каноне австрийской литературы еще в 1970-х гг. стояло под вопросом даже в самой Австрии. Факт сравнительного позднего признания его самостоятельности и специфичности лежит в русле традиционных воззрений на австрийскую литературу: автор фундаментального исследования венского модерна Жак Ле Ридер отмечает, что

¹ Raabe P. Der Expressionismus als historisches Phänomen // Der Deutschunterricht. Jg. 17. 1965. Heft 2. S. 9.

«многие сомневались – да и сейчас сомневаются – даже в самом существовании самостоятельной венской культуры»¹. В связи со сложившейся традицией считать, что «австрийская литература подчинена немецкой культурной семантике»², немало представителей экспрессионизма в прозе, поэзии, драме, неразрывно связанных с Веной или Прагой, Брюнном или Зальцбургом, Грацем или Инсбруком, продолжают рассматриваться в едином немецкоязычном культурном контексте. Так же обстоят дела в музыке, живописи, театре и особенно в кино. «Присвоение» немецкой культурой собственно австрийских достижений в литературе экспрессионизма привело к тому, что экспрессионизм до сих пор по традиции нередко называют «немецким» или, в лучшем случае, «немецкоязычным».

В случае *литературного* экспрессионизма такому положению вещей способствовали некоторые объективные обстоятельства литературной политики и издательского дела в Вене и Инсбруке в 1900-х и до конца 1920-х гг. Они складывались таким образом, что часть молодой авангардной литературы поневоле выпала, и очень надолго, из австрийского контекста: крупнейшие немецкоязычные поэты и прозаики экспрессионистской направленности, родиной которых была Австро-Венгрия, перекочевали в немецкую литературу и на долгие годы задержались в стандартных исследованиях по экспрессионизму в числе «наиболее значительных авторов немецкого экспрессионизма». Среди них были Ф. Верфель, А. Эренштейн, М. Брод. Литературная деятельность экспрессионистского периода их творчества с 1910 года в значительной степени протекала на территории Германии, которая была ши-

¹ Ле Ридер Ж. Венский модерн и кризис идентичности / пер. с фр. С.-Пб.: Изд-во им. Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина Скрипит», 2009. С. 24.

² Kaszyński S. H. Von «Literatur aus Österreich» zur «österreichischen Literatur» // Kurze Geschichte der österreichischen Literatur: Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur /hrsg. von H. Kaszyński, A. Kaṭny u. a. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH, 2012. S. 13.

роко открыта для всех новых, особенно французских, веяний, где к этому времени, в отличие от Австро-Венгрии, сложились благоприятные внешние условия для продвижения экспрессионизма как *коллективного движения*, для проявления единого мироощущения большого количества художников, где творческая общественность и даже публика не только были подготовлены к восприятию нового искусства и литературы, но и активно участвовали в процессах их популяризации. Наличие в Германии таких мощных катализаторов художественных процессов, как берлинский журнал «Штурм» («Der Sturm», «Буря»), и таких исполинов европейского авангарда, как Херварт Вальден, позволили экспрессионизму оформиться в одно из самых мощных течений авангардистского искусства первой половины XX века¹. Аналогичный «экспрессионистский фарватер» практически отсутствовал в 1910-х гг. в Австро-Венгрии, и молодых австрийских авторов «ветром перемен» сносило в сторону Германии и ее главных литературных и издательских центров: Берлина, Мюнхена, Гейдельберга.

Ни один стандартный труд по *немецкому* экспрессионизму по-прежнему не обходится без обращения к крупнейшим австрийским авторам и произведениям, трактуемым сегодня в категориях экспрессионистской эстетики и поэтики: к поэзии австрийца Г. Тракля или к роману венца Г. Мейринка «Голем» («Golem», 1915), к одноактной пьесе «Убийца, надежда женщин» («Mörder, Hoffnung der Frauen», первая пост. в 1909 г.) другого венца – О. Кокошки, к роману уроженца Богемии А. Кубина «Другая сторона» («Die andere Seite», 1908/9) или к роману «Галера» Э. Вейса («Die Galeere», изд. 1913), который родился в Брно, учился, жил и имел хирургическую практику в Праге и Вене. Но вопреки факту возникновения этих произведений на австрийской почве

¹ Колязин В. Ф. Херварт Вальден и судьбы европейского экспрессионизма на переломе эпох // Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма / ред.-сост. В.Ф. Колязин. М.: Политическая энциклопедия, 2014. С. 5–24.

или прочной связи с ней, экспрессионизм во всех масштабных исследованиях феномена все равно продолжал оставаться «немецким». На примере одного только экспрессионистского кино можно убедительно продемонстрировать, как австрийский киноэкспрессионизм в лице выдающихся кинорежиссеров, великих кинохудожников, операторов и блестящих киносценаристов-австрийцев был ассимилирован немецким.

Кино мощно заявляет о себе в конце 1910-х – начале 1920-х гг., при этом именно австрийский киноэкспрессионизм в лице Карла Мейера, Фрица Ланга, Карла Фройнда, Артура фон Герлаха и др. в значительной степени составил славу вошедшего в историю кинематографа «немецкого экспрессионистского кино»¹. Так, выдающемуся австрийскому сценаристу, актеру и художнику, искусствоведу, директору театра в Граце, К. Мейеру (1894–1944), немецкое кино во многом обязано десятком лет знаменитого «калигаризма». Уроженец Богемии К. Фройнд (1890–1969) был оператором самых известных экспрессионистских фильмов Ф. В. Мурнау, Ф. Ланга, Э. Дюпона. Фильмы австрийского режиссера А. фон Герлаха (1879–1925), наряду с фильмами Ф. Ланга и Ф. В. Мурнау, прочно вошли в историю немецкого кино, а его мрачная романтическая «Хроника Серого дома» (1925) признана шедевром *фантастического экспрессионизма*. Сам Ф. Ланг – уроженец Вены (1890–1976) – режиссер самых знаменитых фильмов немецкого экспрессионизма «Нибелунги» (1923, 1924), «Доктор Мабузе» (1923), «Метрополис» (1927). Шумный успех имел также фильм венца К. Грюне (1890–1962) «Улица» (1923), темой которого стали соблазны большого города и его вторжение в жизнь человека. Чех Г. Галеен (1882–1949) – автор сценариев к не менее знаменитым фильмам «Носферату» (Ф. В. Мурнау,

¹ Айснер Л. Демонический экран / Пер. с нем. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010; Туровская М. И. Немецкое кино и экспрессионизм // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / ред.-сост. В. Ф. Колязин. М.: Российская политическая академия, 2008. С. 423–430.

1922), «Кабинет восковых фигур» (П. Лени, 1924), автор сценария и сорежиссер с П. Вегенером знаменитого фильма «Голем» (1914). Г. Га-леен был также автором сценария и режиссером фильма «Пражский студент» (1913; повторная версия 1926), который, по мнению киноведов, в 1913 году открыл новую эру в истории немецкого кино и положил начало развития *фантастической линии* в немецком киноэкспрессионизме¹. Именно эта линия, исходящая из богатого источника фантастического, ужасного, жуткого, потустороннего («unheimlich»), имя которому – Э. А. По и Э. Т. А. Гофман – стала наиболее характерной и значительной в раннем экспрессионизме австрийцев в живописи и литературе.

Как системное исследование интерес к австрийской версии *литературного* экспрессионизма начинает формироваться в литературоведении только к началу 1980-х гг., при этом сначала – как внимание к литературному окружению выдающихся литераторов и критиков и к особенностям литературного процесса, в котором участвовали более или менее выдающиеся прозаики эпохи, такие как Ф. Кафка, Р. Музиль, Й. Рот, Г. Брехт, С. Цвейг, А. Лернет-Холения, Ф. Херцмановски-Орландо и многие другие, и только потом – как к собственно австрийскому экспрессионизму. Но к началу 1990-х гг. в традиционном экспрессионизмоведении отчетливо проявилась потребность в национальной спецификации феномена.

Такая «австрийская специфика» экспрессионизма была со всей определенностью установлена сначала для изобразительного искусства². Так, по сравнению с маститыми французами Матиссом, Руо или

¹ Fischer J. M. Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus // Faicon 3: Almanach der phantastischen Literatur / hrsg. von R. A. Zondergeld (Phantastische Bibliothek. Band 17). Frankfurt/Main, 1978. S. 93–130.

² Fleck R. Gibt es einen österreichischen Expressionismus in der bildenden Kunst? // Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste /hrsg. von K. Amman, A. A. Wallas. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 1994. S. 113–122; Werkner P. Physis und Psyche: Der Österreichische Frühexpressionismus. Wien; München: Herold Verlag, 1986.

немцами и русскими Кандинским, Нольде, Кирхнером, Марком, Явленским, наиболее ярко выразившими характерные черты довоенного живописного экспрессионизма, абсолютно молодые в 1908–1914 гг. Шиле, Кокошка, Кальвах, Герстль, которые и воплощают «собственно австрийский экспрессионизм», были уже совершенно другим поколением художников с другими эстетическими и творческими приоритетами. «Если те прощупывали в основном общество, то венцы просвечивали самих себя»¹. Характерно, что все они были, по существу, одиночками, несмотря на краткие периоды принадлежности к тем или иным объединениям. Но эти формальные объединения были несопоставимы по мощи и продуктивности программной и творческой деятельности, а также по влиянию на развитие европейского искусства с такими столпами экспрессионизма, как французские фовисты, немецкие художественные группы «Мост» («Die Brücke») или «Синий всадник» («Der Blaue Reiter»). Вообще особенностью венского экспрессионизма О. М. Фонтана (1889–1969), австрийский писатель, биограф этого художественного течения и издатель антологии молодой австрийской прозы и поэзии «Аусзат» («Посев») ², считал то, что он «никак не группировался, не присоединялся ни к какой школе, течению, мнению, а противостоял только традиционализму»³. Относительная изолированность и отсутствие коллективных форм выражения венских художников стали одной из причин их скепсиса относительно «коммуникативной способности тех выразительных средств изобразительного искусства, по поводу которых все основные течения европейского модернизма пребывали в эйфории»⁴, и

¹ Fleck R. Op. cit. S. 119.

² Aussaat. Prosa und Verse einer neuen Jugend / hrsg. von O. M. Fontana. Konstanz: Reuß & Itta, 1915. 74 S.

³ Fontana O. M. Der Expressionismus in Wien: Erinnerungen // Imprimatur: ein Jahrbuch für Bücherfreunde / Gesellschaft der Bibliophilen. Hrsg. von H. Sarkowski. – N F. Bd 3 (1961/62). S. 207.

⁴ Fleck R. Op. cit. S. 119.

вследствие этого – причиной формирования оригинальной и узнаваемой творческой манеры.

Итак, с опозданием почти в 30 лет по сравнению с немецким литературоведением, австроведеие восстанавливает справедливость по отношению к художественным достижениям Австрии этого периода.

Автор предлагаемого читателю сочинения, разумеется, не в состоянии проанализировать их в полном объеме – коллективный труд «Экспрессионизм в Австрии»¹ убедительно показывает, что такие задачи могут ставить себе только крупные научные сообщества. В центре нашего внимания – фрагменты творчества нескольких поэтов, прозаиков и художников, с именами которых, прежде всего, ассоциируется австрийский экспрессионизм, а также такие элементы и особенности их поэтического арсенала, которые, с одной стороны, позволяют рассматривать их в едином европейском экспрессионистском контексте, а с другой – подчеркивают их национальное своеобразие.

Проблемы изучения и переоценки австрийского литературного экспрессионизма

Возрождение научного внимания к экспрессионизму после диффамации экспрессионистского искусства в конце 1930-х гг. и его дальнейшего полного запрета национал-социализмом начинается лишь четверть века спустя. Выставка в Немецком национальном литературном архиве в Марбахе 1960 года послужила отправной точкой для исследования феномена², которое, однако, практически не затрагивает Вену или Прагу, т.к. интерес немецких историков литературы сосредоточился

¹ Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste /hrsg. von K. Amman, A. A. Wallas. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 1994. 625 S.

² См.: Expressionismus: Literatur und Kunst 1910–1923. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. /hrsg. von P. Raabe, H. L. Greve. München: Albert Langen; Georg Müller, 1960.

на главных представителях движения, собравших свои основные силы в Берлине, Мюнхене, Гейдельберге, Дрездене. Участие австрийских авторов в литературной революции остается практически вне поле зрения литературоведов, и если отвлечься от традиций «навешивать ярлык экспрессионизма Г. Траклю и Ф. Верфелю», то, как справедливо указывают К. Амман и А. Валлас, «экспрессионизм в каноне австрийской литературы не существовал десятилетия»¹. Еще в конце 1970-х гг. наличие экспрессионизма в Австрии стоит в историко-литературном исследовании под сомнением², хотя к этому времени в Венском университете уже написан ряд диссертаций³, а в известных литературных журналах и ежегодниках опубликованы воспоминания непосредственных участников движения в Вене и Праге и статьи, посвященные австрийской экспрессионистской прозе, драме, поэзии⁴. Однако в одном из самых известных собраний документов экспрессионизма, в двухтомнике П. Пёртнера «Литературная революция 1910–1925 гг. Документы. Ма-

¹ Expressionismus in Österreich, 1994. S. 11.

² Seidler H. Expressionismus in Österreich? // «Expressionismus» im europäischen Zwischenfeld / hrsg. von Z. Konstantinović. Innsbruck: AMÖ, 1978. S. 27–31.

³ Maté M. Die Dichtungssprache des «Expressionismus». Diss. zur Erlangung des Doktorgrades an der philosoph. Fakultät der Universität Wien. Wien, 1935. 227 S.; Tintner E. Über die Entwicklung des dichterischen Expressionismus mit besonderer Berücksichtigung der dramaturgischen Probleme. Diss. zur Erlangung des Doktorgrades an der philosoph. Fakultät der Universität Wien. Wien, 1936. 100 S.; Hiermann R. Expressionismus und Psychoanalyse. Diss. zur Erlangung des Doktorgrades an der philosoph. Fakultät der Universität Wien. Wien, 1950. 154 S.; Färber O. M. Die illusionsauflösenden Tendenzen im dramaturgischen Programm des Expressionismus. Diss. zur Erlangung des Doktorgrades an der philosoph. Fakultät der Universität Wien. Wien, 1958. 235 S.; Sorge G. Die literarischen Zeitschriften des Expressionismus in Wien. Diss. zur Erlangung des Doktorgrades an der philosoph. Fakultät der Universität Wien. Wien, 1967. 249 S.

⁴ Sapper Th. Die Expressionistendichtung Österreichs // Wort in der Zeit: österreichische Literaturzeitschrift / hrsg. von R. Henz. – 10 (1964). Heft 7/8. S. 10–26; Fontana O. M. Der Expressionismus in Wien. S. 207–210; Urzidil J. Im Prag des Expressionismus // Imprimatur: ein Jahrbuch für Bücherfreunde / Gesellschaft der Bibliophilen / hrsg. von H. Sarkowski. – N F. Bd 3 (1961/62). S. 202–204; Klarmann A. D. Wesenszüge des österreichischen Frühexpressionismus // Moderne Austrian literature: journal of the International Arthur Schnitzler Research Association; a journal devoted to the Austrian literature and culture of the 19th and 20th centuries. – 6 (1973). Heft ¾. S. 161–169.

нифесты. Программы», изданном в 1960 году, даже по поводу таких значительных для всего немецкоязычного экспрессионизма в целом личностей, как венец Пауль Хатвани (1892–1975), говорится, что «годы их жизни не установлены»¹. Четыре года спустя один из крупнейших авторитетов экспрессионизмоведения П. Раабе, вновь опубликовав знаменитую статью П. Хатвани 1917 года «Опыт об экспрессионизме» («Versuch über den Expressionismus»), все еще ничего о нем не знает². Возможно, П. Хатвани так бы и умер в далекой Австралии, забытый, если бы сам не объявился в письме одному из американских литературоведов, а затем газета «Frankfurter Allgemeine Zeitung» не опубликовала в 1966 году статью об этом событии³.

Только к середине 1970-х гг. начинается пусть и не повальное увлечение экспрессионизмом, как в Германии с 1960-го года, но все же системное научное осмысление поэтического наследия авторов экспрессионистской направленности всего региона бывшей Дунайской монархии⁴. В 1988 году в издательствах «edition neue texte» (Вена) и «Otto Müller Verlag» (Зальцбург) появляются две важнейшие работы, выполненные как антологии экспрессионистской прозы и поэзии, которые свидетельствуют о том, что германистика Австрии серьезно занялась новым открытием экспрессионизма и активизма как его продолжения и тем самым переоценкой некоторых тем, которыми долгое время пренебрегали в научном дискурсе. Эти антологии и пространственные комментарии к ним не только стали важными документами для оценки значимости Вены и Праги как центров австрийского экспрессионизма и понима-

¹ Pörtlner P. Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste, Programme. In 2 Bd. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Herrmann Luchterhand Verlag, 1960. Bd. 1: Zur Ästhetik und Poethik. S. 476.

² Ich schneide die Zeit aus: Expressionismus und Politik in Franz Pfemfert's «Aktion» /hrsg. von P. Raabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1964. S. 352.

³ Fischer W. A. Ein Expressionist meldet sich wieder – Paul Hatvani lebt in Australien // Frankfurter Allgemeine Zeitung. H. 273, 24.11.1966. S. 20.

⁴ Sapper Th. Alle Glocken der Erde. Die expressionistische Dichtung im Donauraum. Wien: Europa-Verlag AG; 1974. 173 S.

ния вклада еврейских авторов в общее движение, но и проложили путь другим исследованиям, в центре внимания которых возникли фигуры, традиционно стоявшие либо в тени европейского литературоведения, либо вовсе вне круга его интересов.

Одна из этих антологий – «Мерцание мозговых миров»¹ – убедительно доказывает, что поэзия и проза этого периода представлена не единичными проявлениями экспрессионистских экспериментов, но являет собой широкий спектр какой-то иной традиции письма, некую групповую попытку покинуть проторенные пути в творчестве и имеет вполне распознаваемые контуры литературы, сложившейся под знаком экспрессионизма². Ее составители Э. Фишер и В. Хэфс создали впечатляющую мозаичную картину из произведений многих литературных жанров австрийских авторов, печатавшихся, начиная с 1908 года, как в крупнейших книжных издательствах («G. Müller», München; «E. Strache», Wien, Prag, Leipzig; «Rowohlt», Berlin; «S. Fischer», Berlin; «Kurt Wolff», Leipzig, München; «Saturn», Heidelberg и др.), ориентировавшихся в тот период на литературу молодых литературных революционеров, так и в небольших или малоизвестных («Die Wende», Berlin; «Hochstim», Berlin; «Verlag der freien Gemeinschaft "Utopia"», Wien; «Amalthea», Zürich, Leipzig, Wien; «H.v.Weber», München и др.), а также в периодических изданиях разных эстетических воззрений, ежегодниках, альманахах, антологиях и т.п. Германии и Австрии («Die Fackel», «Der Brenner», «Der Merker», «Die Aktion», «Der Ruf», «Der Sturm», «Der Anbruch», «Aufschwung», «Die Dichtung», «Die Erhebung», «Daimon», «Die weißen Blätter», «Die Gefährten», «Der Jüngste Tag», «Die Pforte», «Die Botschaft» и др.). Колоссальная заслуга составителей антологии, помимо системати-

¹ Hirnwelten funkeln: Literatur des Expressionismus in Wien /hrsg. von E. Fischer, W. Haefs. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1988. 416 S.

² Einleitung: Hirnwelten, Nervenrevolutionen, Selbstentblößen. Die Literatur des Expressionismus in Wien // Hirnwelten funkeln. S. VII.

зации разрозненных литературных фактов, заключается в том, что они вернули современному читателю произведения, печатавшиеся небольшими тиражами в маленьких или частных издательствах и поэтому ставшие достоянием библиофилов или произведения, оставшиеся только в репринтных версиях поврежденных или утерянных оригиналов, и снабдили их подробным библиографическим справочным аппаратом. По сути, они реанимировали и классифицировали большой объем хорошо забытого литературного материала, ставшего вновь доступным для экспрессионизмоведа. Антология включает практически все, за исключением поэзии Г. Тракля, значительные произведения раннего, довоенного экспрессионизма, а также непосредственные военные впечатления австрийских поэтов и прозаиков и образцы позднего периода экспрессионизма в его активистской версии.

Комментируя вторую антологию «Вклад еврейских авторов в австрийский авангард»¹, рецензент П. Кухер отмечает, что вклад Австрии в экспрессионизм, как правило, приводился только в примечаниях как некое эфемерное протестное движение в тени и на периферии немецкого авангарда². Разумеется, признает рецензент, на слуху всегда были такие имена, как А. Броннен, Т. Дойблер, А. Эренштейн, Г. Зонненшейн, Ф. Верфель и, конечно, О. Кокошка, но весь спектр взрывных настроений молодой австрийской литературы этого периода долгое время оставался практически неизвестным. Ее издатель А. Валлас выполняет эту колоссальную работу. 55 авторов-евреев составили грандиозную авангардную панораму, при этом половина из них – выходцы из восточных провинций прежней монархии: П. Адлер (Прага), О. Баум (Пльзень), Г. Фишер (Карлсбад), А. Холичер (Будапешт), Й. Кальмер

¹ *Texte des Expressionismus: Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde* /hrsg. von A. A. Wallas. Linz; Wien: edition neue texte, 1988. 318 S.

² *Kucher P.-H. Texte des Expressionismus: Der Beitrag jüdischer Autoren... // Österreich in Geschichte und Literatur* /hrsg. vom Institut für Österreichkunde. 37 (1993). S. 62.

(Галиция), Я. М. Леви (Бухарест), О. Нойман (Богемия), А. Э. Рутра (Лемберг), Т. Таггер (София) и др. Многие из них к этому моменту были совершенно неизвестны или забыты литературоведением. К последним можно отнести венцев Симона Кронберга (1881–1947), Ойгена Хёфлиха (1891–1965), Уриэля Бирнбаума (1894–1956), Вильгельма Симона Гутманна (1890 – ?), Альфреда Грюневальда (1884 – 1942? Аушвитц или Треблинка), погибшего на фронте Пауля Геллера (1896 – 1916), Эрнста Ангеля (1894 – 1946) и др.

Открывает антологию одно из самых известных и цитируемых программных произведений экспрессионизма, статья П. Хатвани 1917 года «Опыт об экспрессионизме»¹. Ее пароли были широко растиражированы впоследствии для объяснения сущности явления: «экспрессионизм – это революция элементарного», «в экспрессионизме форма становится содержанием», «экспрессионизм создал пространство для движения», «художник говорит: я есть сознание, мир есть мое выражение», «одновременно с экспрессионистским искусством рождается и теория относительности», «относительность видения художника», «психоцентрическая ориентация мышления и чувствования» и т. д.

Общий тон и тематический спектр антологии можно охарактеризовать небольшой выборкой названий произведений: «Конец света» («Weltuntergang») М. Оппенгеймера, «Бегство из мира» («Flucht aus der Welt»), «Оголенное время» («Die nackte Zeit») Г. Флеш-Бруннингена, «Порыв» («Aufbruch») Ф. Яновица, отрывок из пьесы «Рождение молодежи» («Die Geburt der Jugend») А. Броннена, стихотворения «Весенний ветер» («Frühlingswind») М. Брода, «Война» («Krieg») и «Баллада о вине» («Ballade von einer Schuld») Ф. Верфеля, «1914» Э. Вейса, «Вина» («Schuld») О. Баума, «Скорый поезд» («Der Schnellzug») и «Чужой город» («Die fremde Stadt») В. Виттнера и т.п.

¹ *Hatvani P. Versuch über den Expressionismus // Texte des Expressionismus. S. 9–12.*

В стихотворении «Ода отчаянья» одного из самых молодых поэтов этой генерации, представленных в антологии, венца А. Брюгеля (1897–1955), сконцентрированы наиболее характерные образы экспрессионистской поэзии и все грани отчуждения и самоотчуждения модернистского Я, актуальные как для раннего, так и для позднего, активистского, периода:

Wer spricht aus mir?
Wem lausche ich entsetzten Sinns?
O, wessen Stimme?
Wer warf in meine Stille
erschreckten Flügelschlag der Fledermäuse? <...>
Durch meine offenen Finger gleitet
wie sinkender Sand
die Zeit. <...>

O, wessen Stimme ruft aus mir das Unverständliche? <...>
Und wieder entsteigt dem Dunkel der Hölle
die empörte Stirn Luzifers <...>
der Wissen und Ende
in gerechten Wageschalen hält:
ich habe den Weg verloren
und bin müde von seinen Abenteuern. <...>
Eine fremde Hand hält mein Herz
und eines Schattens Ruf
greift in die Seele die Mantelfalte des Wahnsinns¹.

Лирическое Я в полном отчаянье констатирует разрушение связей с миром, бесцельность бытия, вторжение чуждых сил и теней безумия. Образы *летучей мыши, песочных часов, Люцифера и чуждой руки*, характерные для экспрессионистской поэзии 1910-х гг.², оказались весьма актуальными и в послевоенной лирике, о чем свидетельствует цитируемое стихотворение Ф. Брюгеля 1923 г. Как следование заданному в довоенный период своеобразному канону *очуждения действительности и ослабления референциальных связей в языке* можно рассматривать и стихотворение «Чужак» другого венца, С. Кронберга, также

¹ *Brügel F. Verzweifelte Ode // Texte des Expressionismus. S. 61.*

² *Пестова Н.В. Формальный аспект: очуждение // Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1999. С. 235–262.*

впервые напечатанное в 1923 году в известной серии «Поэзия» («Die Dichtung») В. Пшигоде и включенное в антологию еврейских авторов-экспрессионистов:

Fenster erblickte ich von meinem Fenster,
Mit dem Rot des allmächtigen Lebens geschmückt
Und der Deutung: ich träume.

Der Schatten meiner Schritte zieht vorüber,
Da ich den Tag gekränkt, da ich sein Licht ausblies,
Um am Fenster die Nacht zu erwarten. <...>

Ein Schnee des Gewesenen weht,
Von Fenster zu Fenster ein Vergessen,
Und dem allmächtigen Leben gefällt, daß ich bin¹.

«Окна увидел я из своего окна, | Красным всеильной жизни украшенные | И
разъяснением: мне все это снится. | Тень моих шагов тянется мимо, | Ведь я
обидел день, свет выдохнул его, | Чтоб только у окна дожидаться ночи. |<...>
Метет снегом былого, | Забытье от окна к окну, | И всеильной жизни нравится,
что я есть».

В 1992 году по инициативе Института германистики Университета австрийского города Клагенфурт состоялся симпозиум «Экспрессионизм в Австрии», а два года спустя, по его следам, А. А. Валлас и К. Амман издали крупный коллективный междисциплинарный труд «Экспрессионизма в Австрии: литература и искусство»², в котором были широко и многогранно представлены различные исследовательские перспективы общей интерпретации эпохи. Дискурсивный характер статей этого коллективного тома позволил рассматривать литературу как в контексте ее социально-исторических, политических и духовных изменений, так и в контексте новых устремлений других жанров искусства: живописи, музыки, танца, кино. Статьи указанного труда отражают традиционную многослойность эстетических и идеологических позиций литературы экспрессионизма, особое внимание в них уделено синтезу

¹ Kronberg S. Der Fremdling // Texte des Expressionismus. S. 161.

² Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste, 1994.

искусств, двойным и тройным дарованиям, которыми была столь богата австрийская почва, а также диалогу центра и периферии монархии: Вена – Прага, Вена – Будапешт, Вена – Черновиц, Вена – Лемберг, Вена – Инсбрук. В ряде работ исследуются непосредственно вклад еврейских экспрессионистов и революционный энтузиазм активизма как этико-политического продолжения экспрессионизма, которое в лучших идеалистических традициях пыталось обратить слово в дело. А. Берг, А. Веберн, О. Кокошка, Э. Вейс, П. Хатвани, Ф. Т. Чокор, К. Бранд, Ф. Яновиц, П. Адлер, Р. Хенкль, О. Кжижановски и др. представители литературы и искусства составили широкую панораму интересов современного австро-венедования, размышляющего о характере прорыва авангардного искусства в Австро-Венгрии, о его отношении к традиции и о «моде на экспрессионизм».

К 1995 году в рамках исследовательского проекта «Журналы и антологии экспрессионизма и активизма в Австрии» на базе Института германистики Университета Клагенфурт А. А. Валлас создает аналитический обзор антологий и журналов австрийского экспрессионизма и активизма¹. Заслуга этого скрупулезного двухтомного труда заключается, прежде всего, в том, что он впервые дает четкое представление о широте движения и его особом качестве как «феномене поколения»². Этим изданием была проделана та же грандиозная работа по систематизации и оценке противоречивого и многообразного явления, которая за три десятилетия до этого была проведена под руководством П. Раабе для немецкого экспрессионизма³.

¹ *Wallas A. A. Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich: Analytische Bibliographie und Register: In 2 Bd. München; London; Paris: K.G.Saur Verlag, 1995.*

² *Amann K., Wallas A. A. Einleitung // Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste. S. 14*

³ *Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921. Stuttgart: Metzler, 1964; Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus*

А. А. Валлас указывает, что, несмотря на свою короткую жизнь и малый тираж, эти журналы сыграли огромную роль в консолидации литературных сил Австрии и все без исключения носили характер манифестов: они четко определяли культурно-политическую и эстетическую позицию издателя и объединившейся вокруг него литературной группировки, они были не только зеркалом происходящих событий («Zeit-Schrift»), но и их мотором. Издатель, таким образом, становился одновременно и литературным политиком определенного направления¹. Высокая концентрация произведений, выполненных в русле экспрессионистской поэтики и эстетики, позволила А. А. Валласу присвоить экспрессионизму и активизму статус «эстетического и этического движения обновления» в литературе и искусстве Австрии².

Перечисленные аналитические обзоры и антологии вывели из небытия десятки забытых авторов литературного модернизма, которые значительно дополнили список тех известных имен, с которыми традиционно ассоциируется авангардное искусство Австрии раннего XX века: А. Шёнберг, Э. Шиле, О. Кокоска, Г. Тракль, Э. Вейс, А. Эренштейн, Ф. Верфель, В. Сернер, П. Хатвани, О. М. Фонтана, П. Баудиш.

Восстановленный таким образом внушительный перечень более или менее известных имен, представляющих литературу экспрессионистской направленности Австро-Венгрии 1910-х – 1920-х гг., является одним из веских оснований выделения *собственно австрийского экспрессионизма*. В первой антологии венской лирики «Ди пфорте» («Ворота»)³, инициированной австрийцем Р. Мюллером, но изданной

1910–1925: In 18 Bd. /hrsg. von P. Raabe. Nendeln, Liechtenstein: Kraus-Thomson Organisation Limited, 1972.

¹ Wallas A. A. Hinweise für den Benutzer. Expressionistische Zeitschriften und Anthologien // Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Bd I. S. 9.

² Wallas A. A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich // Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste. S. 49.

³ Die Pforte. Eine Anthologie Wiener Lyrik. Heidelberg: Saturn-Verlag Hermann Meister, 1913. 94 S.

немцем Г. Мейстером за пределами Австро-Венгрии, в Гейдельберге, представлены 16 авторов. Антология лирики австрийского экспрессионизма «Ди ботшафт» («Послание. Новые стихи из Австрии»)¹, составленная, прокомментированная и изданная венцем Э. А. Рейнгардтом в 1920 г. в Вене, с «документальной точностью» (О. М. Фонтана) зафиксировала мироощущение 33 авторов, представителей разных регионов бывшей Австро-Венгерской монархии: Вены, Праги, Богемии, Брюнна, Зальцбурга, Черновиц, Карлсбада и др. В антологии «Мерзание мозговых миров» (1988), вновь открывающей для широкого читателя австрийский экспрессионизм, представлен 31 автор, в основном, уроженцы Вены. Антология «Тексты экспрессионизма: вклад еврейских авторов в австрийский авангард» (1988) знакомит с творчеством 55 авторов, так или иначе связанных с экспрессионизмом. Широкомасштабные исследования под руководством А. А. Валласа и названные антологии представляют совместно список из *семи десятков имен*, среди которых, к сожалению, как и в случае с немецким экспрессионизмом, более половины известны лишь узким специалистам-историкам литературы. Перечислим некоторые имена: Эрнст Ангель, Оскар Баум, Карл Бранд, Мартина Вид, Мельхиор Вишер, Пауль Геллер, Феликс Графе, Альфред Грюневальд, Гуго Зонненшейн, Ганс Кальтнеккер, Исидор Квартнер, Отфрид Кжижановски, Симон Кронберг, Георг Кулька, Фриц Лампль, Роберт Мюллер, Генрих Новак, Оскар Нойман, Эмиль Альфонс Рейнхардт, Теодор Таггер, Герман Унгар, Йоханнес Урцидиль, Эрнст Фейгль, Бертольд Фиртель, Ганс Флеш-Бруннинген, Рудольф Фукс, Виктор Хадвигер, Ойген Хёфлих, Франц Теодор Чокор, Франц Яновиц и многие другие. Для одних, кому посчастливилось пережить две мировые войны, экспрессионизм был ярким эпизодом молодости и весьма значимым этапом творческого пути, повлиявшим на всю дальнейшую жизнь в литера-

¹ Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich. Gesammelt und eingeleitet von E. A. Riehard. Wien; Prag; Leipzig: Verlag Ed. Strache, 1920. 356 S.

туре и искусстве, для других он стал единственной формой выражения юношеского скепсиса, новой эстетики протеста или энтузиазма «длинной жизнью».

Произведения, которые мы сегодня считаем «пилотными» для становления австрийского литературного экспрессионизма, публикуются уже в 1908–1909 гг. и взрывают эстетику венского модерна провокационной эпатажностью, воинственной эротикой и тревожными предчувствиями грядущих катастроф. При этом австрийский экспрессионизм с первых шагов выражает себя в синкретичных формах, соединяющих слово, цвет, линию, жест, звук. Эту черту можно отнести к его характерным особенностям: авторами первых литературных образцов становятся именно художники О. Кокошка, А. Кубин, А. П. Гютерсло или поэты, для которых цветовая символика и музыкальное основание во многом определяют характер поэтического строя – таким поэтом был Георг Тракл. «Экспрессионизм преодолел изолированность жанров искусства, весь человек горел, сгорал в святом пламени нового становления», – как выразился О. М. Фонтана. Он справедливо полагал, что поворот в искусстве Вены произошел именно в этот момент, «и шел он не от слова, а от цвета. От Оскара Кокошки. Но он был – и это важно для понимания появления экспрессионизма в Вене – не только художник, но и поэт»¹.

В ранних произведениях названных авторов присущие экспрессионистскому мировоззрению нападки на нормы буржуазного общества осуществляются в форме провокаций с использованием ранее запрещенных тем, прежде всего – вызывающей и даже воинственной эротичности и сексуальности, непримиримой борьбы полов – именно они становятся доминантными темами раннего экспрессионизма в Австрии. Он хорошо подготовлен к развитию этой проблематики, ведь эти темы уже

¹ Fontana O. M. Der Expressionismus in Wien. S. 207.

прорабатывались у А. Стриндберга и Ф. Ведекinda, сильнейшие импульсы в их осмыслении исходили от З. Фрейда в его «Толковании сновидений» («Die Traumdeutung», 1900) и от скандально известного произведения О. Вейнингера «Пол и характер» («Geschlecht und Charakter», 1903), ставшего, по мнению современных критиков, «манифестом экспрессионистского духа»¹.

Стихотворение в прозе «Грезящие юноши» («Die träumenden Knaben», 1908), одноактная драма «Убийца, надежда женщин» юного Оскара Кокошки, как и единственный роман художника-графика Альфреда Кубина «Другая сторона», взламывают рамки устоявшихся традиций венского модерна, устремляются к мифологическим, сказочным, фантастическим, иррациональным мирам. Они же становятся блестящим воплощением характерной особенности австрийского экспрессионистского искусства – его синкретичности.

В 1909 году еще одним многогранным австрийским дарованием – художником, писателем, актером, издателем Альбертом Парисом Гютерсло (1887–1973) – написан роман «Танцующая дура» («Die tanzende Törlin», изд. в 1911 г. и 1913 г. в Мюнхене), не нашедший в свое время широкого отклика у читателей и на долгие годы забытый литературоведением. Сегодня его по праву считают одним из первых экспрессионистских романов, но в современной германистике отсутствует традиция широкого обращения к нему. Он ярко воплощает практически все черты раннего фантастического экспрессионизма Австрии, не случайно сам автор снабдил первое издание 1911 года подзаголовком «Роман-сказка» («Roman des Märchens»)². В нем есть что-то от траклевской манеры: словарь романа так же отмечен доминированием лексем из семантических полей «цвет» и «музыка», при этом обнаруживаются кор-

¹ Fischer E., Haefs W. Einleitung: Hirnwelten, Nervenrevolutionen, Selbstentblößen. Die Literatur des Expressionismus in Wien // Hirnwelten funkeln. S. XVII.

² Hirnwelten funkeln. S. 363.

респондирующие цветовые метафоры, закрепленные за одними и теми же смыслами; ему так же присуща необычайная густота синестезии и поэтика «перепутанных чувств»; «динамизирующие» и «демонизирующие» метафоры; он так же очевидно ритмизован, и этот ритмический рисунок семантически нагружен, работает на контрапункт. В мотивной структуре присутствуют практически те же линии: чувство вины, греха, запретная любовь к сестре, тема чужака, пришельца, обаяние чужого и страх перед ним.

Искусствоведы и литературоведы говорят о несоизмеримости ранга Гютерсло с такими австрийскими художниками, как Кокошка или Шиле, или такими романистами, как Музиль или Брех, но его первый роман – яркое свидетельство своеобычия пути австрийского экспрессионизма, которому тесно внутри одного жанра искусства. Язык романа с первых строк выдает автора-художника и действительно напоминает наполненное звуками, цветом, запахами пространство лучших стихотворений Г. Тракля:

Aus vielen, breiten und hohen Betten, hoch in der Luft, laufen die vielen kleineren und immer größeren Lichtballen heran, drängen sich zusammen über einem großen Platze, verwandeln in Fenster ringsum in weißes Papier, fallen mit zerschmetterten Reflexen in den glänzenden Lack der Kutschen, locken verborgenen Ocker aus dem grauen Asphalt, und prickeln aus den Gesichtern der Menschen, wie kleine, aber grelle Perlen.

Auf den Dächern laufen glühende Reihen von Buchstaben auseinander, sammeln sich wieder ein, und erlöschen.

Die Restaurants pressen gelbes, dickes Licht durch poröse Vorhänge.

Die großen Schauläden werfen grüne und türkisblaue Vierecke.

Autos stoßen mit langen Lichthörnern durch das Gewühl.

Eine Summe von Tönen und Geräuschen hängt zitternd in den Netzen der Luft: Die satten Baßtöne der Hupen, das prasselnde Geklingel der Radfahrer, die zornigen Glockenstöße der Trams, mittendurch die hartholzenen Takte der Pferde, und das metallisch, wie getragene Rüstung, einherwachsende Omnibusauto.¹

Героиня романа Рут, приехавшая из Берлина в Вену обучаться искусству танца, воплощает все черты *femme fatale*, которая разыгры-

¹ Цит. по изд.: Gütersloh A. P. Die tanzende Törin. München; Wien: Georg Müller Verlag, 1973. S. 5.

вает различные эротические сценарии и испытывает на мужчинах самого разного сорта силу своих чар («Dieses Weib hat Hetärengedärden, und den in der Hüfte juckenden Gang der Dirne»)¹. В ироничном описании жизни венской художественной богемы, играющей роль кулис для «выразительного танца» эротизма и сексуальности героини, профиль австрийского и особенно венского экспрессионизма отчетливо прорисовывается как противодействие югендстилю с его традиционной тематикой и табу, хотя по многим параметрам роман еще относится литературоведами к югендстилю, несмотря на многие формальные признаки экспрессионистской прозы: телеграфный стиль, чередующийся с дифирамбическими многословными излияниями; характер образности типа: «Allen Uhren ist die Zeit ausgegangen, und sie fangen wieder mit „eins“ an»².

Помимо вызывающей внешней свободы в поведении героини, от которой исходит основной эротичный посыл произведения, в романе разыгрывается множество вариаций на тему эротики и сексуальности. Так, впервые в немецкоязычной литературе в столь смелых подробностях описываются гомосексуальные отношения. И хотя тема однополый любви уже возникала у Ф. Ведекинда и Р. Музиля, в романе А. П. Гютерсло описание рафинированных гомосексуальных отношений между музыкантом Ливландом и юным красавцем Элиасом так перенасыщено откровенно чувственными и эротичными деталями, как это прежде не было свойственно художественной литературе. А. П. Гютерсло прибегает к характерному для раннего австрийского экспрессионизма приему, о котором пойдет речь далее – переносит размышления о запретном, о сокровенном в область фантастического, в «страну грез», превращая Элиаса в мечтателя, лунатика («ein Traumwandler»)³, находящегося под гипнозом юношу, а Ливланда представляет визионером, грезящим о

¹ Op. cit. S. 138.

² Ibid. S. 283.

³ Ibid. S. 367–368.

пьянящем обладании юным телом и изощренно искушающим его («...denn Verführung heißt Rausch, Betäubung, Schlag vor die Stirne... Bei den Silbertönen fiel ihm Elias ein»)¹. Внутри этого мотивного комплекса выплескивается также вейнингеровское презрение к женщине, которая «разрушает веру в чистоту»². Также тема инцеста, любви Роланда к сестре Рут и рассуждения брата о последствиях кровосмешения, о грехе и морали, становятся важными мотивами в общей эротичной мотивной структуре романа («Und dieses Wissen von unserer Blutnähe ließ mich vor dem Inzest zurückschauern... oder doch nicht...»)³.

Богемные интеллектуалы, среди которых вращается героиня, как полагается в это время, знают Фрейда, Вейнингера и Ницше, художников-импрессионистов, Родена и Рильке, поэтому отношения между мужчиной и женщиной сквозь призму их воззрений выглядят хорошо инсценированными играми, лишенными истинного чувства. «Печальные окна» между Я и жизнью, о которых говорит героиня («Wo seid ihr, die traurigen Fenster, zwischen mir und dem Leben, an die ich mein Gesicht presste, wie ein Gedanke, der nie gedacht wurde?»)⁴, так и не открываются, она остается девственницей не только в прямом физиологическом смысле, но и как личность, не реализовавшая себя в этом эротичном угаре отношений со случайными гостями заведений в предместьях города, где она танцует:

Ruth tanzt mehrere Touren mit dem Wirt. Dann geht sie wahllos von Arm zu Arm... Tanzt, um etwas Ungeheuerliches zu vergessen... Sie tanzte mit dem Bettler... Sie tanzt mit dem Dieb... Sie tanzt mit dem Kohlenschipper, dem Erdarbeiter, dem Tagelöhner... Jetzt tanzt sie mit einem Soldaten⁵.

Собственно, и танцевать, как ее кумиры, она не смогла выучиться, вернее, не училась вовсе, обманывая всех и себя и разучив-

¹ Ibid. S. 369, 376.

² Ibid. S. 378.

³ Ibid. S. 112.

⁴ Ibid. S. 127.

⁵ Ibid. S. 280–281.

шись говорить и понимать правду («Ich habe nämlich, Herr Livland, heute die grauenvolle Entdeckung gemacht, daß ich nicht tanzen kann... Ich habe nämlich gar nicht tanzen gelernt... Ich verstehe die Wahrheit nicht mehr»)¹.

«Дурой» она предстает именно потому, что скользит в придуманном ею танце мимо жизни реальной («Ein maskiertes Vorbeigehen am Leben. Ein Ausweichen von den Lebensdingen»)² и в результате остается ни с чем:

Ich aß vom fremden Brot, und schlüpfte stehend durch fremden Wein. Und die Kleider, die ich trug, dufteten nicht nach mir. Zu jeder Sprache fehlte mir ein Wort. Und dieses Wort kommt in jedem Satze vor. Nun muß es Nacht werden um meine Schönheit³.

Этот роман, вне всякого сомнения, заслуживает более пристального внимания как экспрессионизмоведения, так и германистики в целом.

Важно отметить, что в 1908–1911 гг. все названные произведения существуют еще вне какого-либо официального экспрессионистского контекста и не обсуждаются как таковые, ведь это в большинстве своем – фантастические, утопические, мифопоэтические, сказочные истории с мощным «внетекстовым контекстом» (М. М. Бахтин), заданным философско-медицинским, историко-культурным и социально-политическим дискурсами раннего модернизма. Такая традиция в атрибуировании этих произведений сохраняется и в современном литературоведении, которое склонно рассматривать основную экспрессионистскую проблематику как «подсвечивающие мотивы» для фантастического или утопического содержания⁴. Но в другой исследовательской оптике названные произведения А. П. Гютерсло, О. Кокошки, А. Кубина знаменуют собой самую раннюю стадию австрийского экспрессионизма в его оригинальной национальной версии, для которой характерна мощ-

¹ Ibid. S. 372.

² Ibid. S. 70.

³ Ibid. S. 128–129.

⁴ Fischer J. M. Op. cit. S. 111ff.

ная фантастическая канва как некое поле ирреальности, в котором только и возможно проговаривание и разрешение внутренних противоречий Я. Но квалификация австрийской версии раннего экспрессионизма как «фантастического экспрессионизма» пока просматривается только в теории и критике австрийского кино и в небольшом количестве статей, посвященных литературе этого периода¹. Осмысленный в координатах экспрессионистской поэтики и эстетики обширный литературный материал вполне допускает иные акценты в традиционной перспективе исследования литературы этого раннего периода как декадентской или фантастической. Характер произведений, особенно авторов из разряда двойных и тройных дарований, позволяет говорить о двух ярко выраженных периодах явления в Австрии: о раннем «фантастическом экспрессионизме» 1908–1910-х гг., который, в силу его мощи и интенсивности именно в эти годы, рассматривается некоторыми историками литературы как «высшая стадия его развития» («Hochexpressionismus»)², и позднем, активистском периоде, который, несмотря на общую политизацию литературного процесса в военных и послевоенных условиях распада монархии, все еще ратует за обновление искусства и не утрачивает эстетической составляющей, как это происходит в Германии.

В изобразительном искусстве национальная специфика австрийского экспрессионизма признана значительно раньше, а граница феномена проведена довольно четко: здесь выходом экспрессионизма на публику принято считать первую выставку в венском художественном салоне Pisko в декабре 1909 года, на которой было представлено «новое искусство» Э. Шиле, А. Кубина, А. Ханака, А. П. Гютерсло и др.

¹ Ibid.

² *Werkner P.* Op. cit. S. 11; *Klarman A. D.* Wesenszüge des österreichischen Früh-Expressionismus // *Modern Austrian literature: journal of the International Arthur Schnitzler Research Association.* 6 (1973). H. ¾. S. 161–169.

Организатором этих художников стал Эгон Шиле (1890–1918): вдохновленный своим дебютом на выставке «Kunstschau Wien 1909» он вместе с другими студентами Академии изобразительных искусств и Школы декоративного искусства в Вене (А. Пешка, А. Файстауэр, Э. Дом Озен, Ф. Вигеле) после решения покинуть Академию создает 17 июня 1909 г. и возглавляет в качестве президента «Группу нового искусства» («Neukunstgruppe»), которой было суждено инициировать преодоление господствовавшего к 1900 г. стиля и формирование самостоятельного австрийского экспрессионизма в изобразительном искусстве. В состав группы, кроме А. Колига, А. П. Гютерсло, Р. Кальваха и др., вошли также одиннадцать женщин-художниц. Однако, как и многие другие объединения нового искусства этого времени, группа просуществовала недолго, лишь до 1912 года, и распалась в основном из-за амбициозности и внутреннего соперничества ее членов. Одним из самых ярких дарований группы, безусловно, был Рудольф Кальвах (1883–1932), творчество которого, в отличие от А. Кубина, О. Кокошки, Э. Шиле или Р. Герстля, только сегодня систематизируется и осмысливается как «оригинальный, абсолютно фантастический путь художественного становления»¹. Следует, однако, заметить, что и в изобразительном искусстве поэтическая энергия экспрессионизма накапливалась почти десяток лет, прежде чем сотни произведений раннего австрийского модернизма начали фигурировать в искусствоведении как «экспрессионистские».

Но на рубеже веков и в первое десятилетие XX века провести четкую границу между произведениями символизма, югендстиля и экспрессионизма вряд ли возможно – все они создавались и существовали одновременно на богатой, но разнородной почве интернациональной австрийской культуры: между 1898 и 1905 годами один только Сецесси-

¹ *Natter T. G. Rudolf Kalvach: Ikarus zwischen Jugendstil und Expressionismus // Fantastisch! Rudolf Kalvach: Wien und Triest um 1900. Katalog der Ausstellung im Leopold Museum. Wien: by Leopold Museum-Privatstiftung im MQ, 2012. S. 30.*

он, в течение восьми лет олицетворявший самые передовые художественные идеи Австро-Венгрии, организовал 23 грандиозные выставки нового искусства. Вокруг него, в мечте об изменении жизни волшебной силой искусства, бурлила культурная жизнь не только Вены, но и всей многонациональной страны. Трудно переоценить заслуги Сецессиона и в процессе сближения направлений модернистского искусства европейских культур и установления их внутреннего родства. Так, Венский Сецессион не просто познакомил венскую публику с основными тенденциями русского символизма, но и доказательно представил близость визуального языка молодого русского модернизма и креативных экспериментов венских художников. Картины и майолика М. Врубеля, живопись В. Серова, Н. Рериха, Л. Бакста; художников «Голубой розы» Н. Сапунова, С. Судейкина, Н. Крымова; балетные костюмы и декорации А. Бенуа, Л. Бакста, К. Коровина как выдающиеся составляющие такого синкретичного произведения искусства, как *Ballets Russes* С. Дягилева (с 1909), оказались близки и понятны искушенной венской публике. Многочисленные выставки русского искусства «серебряного века», регулярно устраивавшиеся в Вене с 1901 года и прерванные только катастрофой Первой мировой войны, были ярким свидетельством того, что русский модернизм начала XX века тоже был по-настоящему европейским искусством, космополитичным и глубоко оригинальным одновременно¹. Большая симпатия ко всему русскому до Первой мировой войны была своеобразной модной интеллектуальной тенденцией как в Германии, так и в Австро-Венгрии, среди симпатизирующих России писателей и художников были Р. М. Рильке и Т. Манн, художники «Синего всадника»

¹ *Husslein-Arco A. Silver Age // Silver Age: Russische Kunst in Wien um 1900. Wien: Belvedere, 2014. S. 9.*

и молодые пражские писатели и поэты; среди «русофилов» был и Г. Тракль, поклонник Достоевского¹.

В 1905 году произошел раскол венского «Сецессиона». После выхода из него группы Климта миссию пропаганды и презентации новых художественных импульсов в изобразительном искусстве взяла на себя галерея Miethke, роль которой в выставочной политике и продвижении модернизма в целом и экспрессионизма в частности поистине колоссальна. Но и после 1905 года в творчестве художников, отказавшихся от традиций прежнего Сецессиона, основная тематика литературы и искусства остается практически прежней: интерес к изображению жестокой схватки полов, женской сексуальности, эротизма, противостояния жизни и смерти или таких пограничных ситуаций, как сон, истерия, агония, передается по эстафете следующему поколению художников и писателей венского модерна.

Рубежный 1908 год

Если в Германии начало раннего литературного экспрессионизма принято датировать 1910-м годом² и связывать его с деятельностью берлинского журнала «Штурм» и выходом в свет первых поэтических сборников экспрессионистской поэзии³, то в Австрии это начало приходится на 1908 год, который П. Хофман назвал «рубежным годом австрийской духовной истории». Такого же мнения придерживаются и многие историки искусства, называя 1908-й «ключевым годом для австрийского экспрессионизма»⁴. Г. Брех, анализируя в одной из статей

¹ *Görner R. Georg Trakl: Dichter im Jahrzehnt der Extreme. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2014. S. 118.*

² Начало экспрессионизма в живописи Германии датируется 1905 годом, когда образовалось дрезденское художественное объединение «Мост» («Die Brücke», 07. 06. 1905).

³ Примечательно, что это были сборники стихотворений австрийцев Ф. Верфеля и М. Брода.

⁴ *Fleck R. Op. cit. S. 114.*

1912 года развитие эстетических взглядов к этому рубежному моменту, приходит к выводу, что искусство, как никогда, устремилось к расширению своих границ, освоению новых форм и средств выражения и поставило цель добраться до некоего предела, «который и станет его полным исполнением и даст ему все эти средства: и их принесет ему экспрессионизм. Создается впечатление, что экспрессионизм – необходимая стадия искусства и времени»¹. Г. Броч считает его «последним следствием эстетического», которое принесло освобождение цвету, звуку из-под власти «малых законов». Мнение Г. Броча разделяет и знаток венской культуры этого времени К. Э. Шорске, который завершает исследование художественно-эстетической атмосферы Вены к этому рубежу многократными выводами о том, что Австрия была полностью готова к прорыву экспрессионизма и передавала эстетическую эстафету новому поколению². Интенсивность участия представителей передовых художественных идей русского «серебряного века» в выставочном процессе Вены в 1908 году также способствовала восприятию этого года в развитии культуры Австрии как «рубежного».

Чем же так знаменателен для экспрессионизма в Австрии 1908 год? В 1908 году в Вене студентами и университетскими преподавателями создается группа «Академический союз литературы и музыки» («Akademischer Verband für Literatur und Musik»). В деятельности этой группы особенно четко прослеживалась эстетическая доминанта: на богатом культурными событиями и новаторскими художественными достижениями фоне венской жизни первые произведения литературного экспрессионизма определялись повышенным интересом к эстетическому и значительно отличались от визионерского, апокалипсического харак-

¹ Broch H. Notizen zu einer systematischen Ästhetik // Broch H. Kommentierte Werkausgabe / hrsg. von P. M. Lützel. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975. Bd. IX, 2. S. 30.

² Шорске К. Э. Вена на рубеже веков: политика и культура / пер. с английского под ред. М. Рейзина. С-Пб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2001. С. 355, 414.

тера берлинского экспрессионизма, среди основных интенций которого в это время доминировало бунтарское настроение порыва и разрыва с косным миром отцов. В венском экспрессионизме даже идея «нового человека» опиралась на эстетический фундамент, и своим происхождением он обязан не разрыву с прошлым, но потребностью обновления традиций и особому отношению к ним. Искусству в жизни человека придавалось огромное значение, оно служило важнейшим жизненным ориентиром, ему приписывалась *смыслополагающая* функция. Повышенный интерес к эстетическому как важнейшая составляющая новаторских устремлений «Академического союза» станет еще одной характерной чертой австрийского экспрессионизма как в его фантастической, так и активистской стадии.

За шесть лет своего существования под руководством сначала Л. Ульманна, а потом Э. Бушбека эта группа становится форумом самых прогрессивных эстетических устремлений австрийской культуры. В рамках этой группы преуспели ставшие впоследствии широко известными поэты и издатели Р. Мюллер, Г. Новак, Э. А. Рейнхардт, а также молодой музыкальный критик П. Штефан, большой знаток и поклонник своего учителя А. Шёнберга и О. Кокошки. Мероприятия этой группы были пронизаны молодыми амбициями и провокационными жестами, наполняли культурную сцену Вены свежими веяниями и нередко были направлены против официальной культуры и цензуры, среди них – знаменитая дискуссия по поводу здания архитектора А. Лооса на Михаэлер-платц в Вене. А. Лоос прочел на одном из заседаний «Академического союза» 1910 г. свое знаменитое эссе «Орнамент и преступление» («Ornament und Verbrechen», впервые опублик. в 1908 г.), в котором он обосновал принципы функциональной архитектуры, не отягощенной орнаментом; здесь же состоялся цикл лекций К. Крауса, отношения с которым станут важным фактором в литературной деятельности многих

представителей этого поколения. Целая неделя мероприятий была полностью посвящена Ф. Ведекинду, который воздействовал на молодой венский экспрессионизм самым непосредственным образом; на одной из встреч был представлен запрещенный цензурой текст А. Шницлера «Профессор Бернгарди»; планировался вечер, на котором Г. Тракл должен был читать свои стихи. Дискуссии о новой музыке занимали значительное место в деятельности группы. Так, в 1912 г. была устроена «музыкальная неделя» произведений Шёнберга и его учеников Берга и Веберна. В 1913 г. объединение привезло в Вену организованную в Берлине Х. Вальденом выставку футуристов, а в декабре 1913 г. состоялась знаменитая «Международная черно-белая выставка», составленная по поручению объединения Э. Лангом и Ф. А. Харта¹. С февраля 1912 г. «Академический союз» издавал важнейший для австрийского экспрессионизма журнал «Руф» («Der Ruf», «Глас»). За графику журнала, как и за эскизы плакатов его мероприятий, отвечали О. Кокошка и Э. Шиле, но, как большинство экспрессионистских организованных групп и изданий, «Руф» просуществовал лишь до октября 1913 г.

В 1914 г. «Академический союз» распался не столько из-за финансовых затруднений, как это было официально объявлено, сколько из-за внутренних противоречий между Р. Мюллером и П. Штефаном, сделавших невозможной дальнейшую работу «Союза». Кроме того, его демократическая структура приходила в постоянные противоречия с радикальным субъективизмом и близким к анархистскому индивидуализмом важнейших участников организации². Прекращение деятельности «Союза» и журнала «Руф» означало для венского экспрессионизма потерю важнейших рупоров этого движения обновления, а отдельные попытки восполнить пустоту (например, единственный номер журнала «Knockabout» К. Адлера и А. П. Гютерсло, вышедший в начале июня

¹ Fischer E., Haefs W. Einleitung // Hirnwelten funkeln. S. VIII-X.

² Ibid. S. X.

1914 года) не смогли остановить отток молодых литераторов Вены в сторону стабильных издательств и успешных периодических изданий Германии. Но на первом этапе становления экспрессионизма «Академический союз литературы и музыки» сыграл такую же консолидирующую и теоретически важную роль, как «Штурм», «Акцион» («Die Aktion», «Действие») или «Новый клуб» («Der neue Club») в Германии.

1908-й – год одной из самых значительных международных художественных выставок Вены «Kunstschau Wien 1908» (01.06. – 16.11.1908), признанной «подлинным триумфом венского художественного движения в неоклассической фазе ар деко»¹. Именно она стала той цезурой, которая отделила эпоху Г. Климта от нового искусства. Ее организаторы – Венские мастерские (Wiener Werkstätten), Школа декоративного искусства (Wiener Kunstgewerbeschule) и отколовшаяся от Венского Сецессиона в 1905 году группа Г. Климта – выступили как истинные творцы элитарной культуры: художники во главе с президентом выставки Г. Климтом отобрали для нее экспонаты по принципу единства изящных и прикладных искусств. Кроме живописи, графики и скульптуры широко представлены были керамика, садовая архитектура, мебель, одежда, книжное оформление. Впервые предметы быта были поданы как музейные экспонаты и наглядно демонстрировали основную идею выставки о необходимости охвата всех сторон жизни художественными устремлениями и придания ей форм красоты. Именно на ней участники группы Г. Климта совместно с другими художниками широко познакомили публику со своими произведениями. В центре причудливого выставочного павильона («Lustschloß»), специально сооруженного для этой выставки Йозефом Хофманом, находилась изящная комната в форме шкатулки, обитой атласом, – в ней была развернута ретроспектива работ Г. Климта, свидетельствующая о стремительном развитии

¹ Шорске К. Э. Указ. соч. С. 421.

творчества художника и открытии им новых миров психологического опыта. Среди работ была и самая популярная со времен Выставки картина «Поцелуй» («Der Kuß», 1907/1908), приобретенная Галереей современного искусства (впоследствии Бельведер). Этот год оказался рубежным и для самого Г. Климта, и не только потому, что он достиг вершины славы и признания: именно в 1908 году за картину «Три возраста», завершённую ещё в 1905 г., он был удостоен Золотой медали. По мнению его исследователей, именно к этому моменту происходит его внутреннее перерождение: он более не выдерживает болезненного столкновения с обществом и переживает «момент эстетического отступления в хрупкий замок венского высшего света»¹, предоставив возможность достичь ещё больших глубин психологизма молодому поколению художников с новым эстетическим кредо. Благодаря этой выставке и лично Г. Климту на культурной сцене Австрии и Германии появляются юные разносторонние дарования, имена которых и символизируют переход к собственно австрийскому экспрессионизму в живописи: Оскар Кокошка, Эгон Шиле, Рудольф Кальвах. Творчество Рихарда Герстля, как считают его исследователи, оказалось «на несколько лет преждевременным, чтобы быть понятым и оцененным в Австрии»²: к 1908 году оно носило уже четко сформировавшиеся экспрессионистские черты, но именно в этом году оно трагически оборвалось, и историкам искусства остается только строить предположения, как сложилась бы жизнь художника, если бы он, как Кокошка, Шиле или Кальвах, добился участия в выставках *Kunstschau Wien 1908/09*, а не сжег практически все свои картины и документы и не вонзил себе нож в грудь. Его судьба, по мнению историков искусства, представляет собой «классический случай непризнанного гения с трагическим исходом»³.

¹ Там же. С. 355.

² *Werkner P. Op. cit. S. 62.*

³ *Ibid.*

Один из организаторов выставки, Венская Школа декоративно-го искусства, к 1900 году стала одним из самых современных образовательных центров Европы, в котором в кипучей творческой атмосфере и многогранной выставочной деятельности были созданы предпосылки для столь стремительного взлета искусства Вены рубежа веков. Это учебное заведение не было «школой» в традиционном смысле слова, сюда стекались выпускники различных художественных и ремесленных училищ из разных уголков монархии, чтобы получить первоклассное художественное образование, которым, особенно после предпринятых реорганизационных мер Ф. фон Мирбаха, славилась Школа. К академическому образованию, ориентированному на развитие художественной индивидуальности студентов, присоединялись богатые возможности практической творческой деятельности, подкрепленной конкретными заказами на произведения разных жанров изобразительного искусства и предметов утилитарного значения высокого художественного уровня: открытки, этикетки товаров, игральные карты, веера, рекламные проспекты, детские игры, раскладные книжки, которые сегодня именовали бы комиксами, экслибрисы, рисунки для ткани, деревянные гравюры, украшения и т.п. Многие профессора учебного заведения – А. Роллер, Ф. фон Мирбах, А. фон Штарк, К. О. Чешка, Б. Лёффлер – были настоящими новаторами и экспериментаторами в области искусства, коренным образом изменившими отношение к прикладному искусству на рубеже веков в австрийской столице.

Новое европейское художественное движение, получившее название «югендстиль», самым непосредственным образом влияло на формирование учебных планов Школы, а ее богатая библиотека давала студентам возможность познакомиться с достижениями в области изобразительного и прикладного искусства европейских стран¹. «Настроение

¹ Kokoschka O. Mein Leben. Wien: metroverlag, 2008. S. 47.

и стиль» – этой максиме следовали юные студенты Школы в своих работах. Целый ряд ее талантливых учеников начинают в этот период отсчет времени нового экспрессионистского искусства, среди них не только Оскар Кокошка (1886–1980), но и другое совершенно исключительное дарование – Рудольф Кальвах (1883–1932). Он уже несколько лет учился в Школе декоративного искусства (с 1900), когда в 1906/07 учебном году Кокошка присоединился к его классу. Их учитель живописи и рисования К. О. Чешка обронил замечание, которое некоторое время весьма занимало историков искусства своей парадоксальностью: «В скором времени Коко делал такие же вещи, как Кальвах»¹. Хотя Рудольф Кальвах оказался в долгой жизни Кокошки лишь крошечным эпизодом, и о нем Кокошка позже ни разу публично не вспомнил, нет ни одного исследования о раннем творчестве О. Кокошки, которое бы не рассматривало серьезно сильнейшее влияние на него Р. Кальваха². Однако историки искусства долгое время – пока все картины Кальваха не были точно датированы – воздерживались от определенной оценки в вопросе, кто на кого действительно повлиял. Непризнание этого влияния самим Кокошкой объяснялось, возможно, тем, что преподаватели Школы еще во время обучения Кальваха высказывались о нем как о «гениальном художнике» (А. Роллер) и предупреждали юного «мимозу Коко», подражавшего Кальваху, что «он встал на неверный путь, что этого нельзя делать, и он должен искать свое внутреннее Я» (К. О. Чешка)³. С 1909 года их отношения были окрашены также острым соперничеством, царившим между художниками (О. Кокошка, Э. Шиле, М. Оппенгеймер, Р. Кальвах) внутри «Группы нового искусства» («Neukunstgruppe»), из-за которого она и распалась.

¹ Natter T. G. Rudolf Kalvach: Ikarus zwischen Jugendstil und Expressionismus // Fantastisch! Rudolf Kalvach. S. 7.

² Neuwirth M. Kokoschka und Kalvach // Ibid. S. 55–65.

³ Ibid. S. 57–58.

Семнадцатилетний Кальвах начал свое образование в Школе в период триумфальной деятельности Венского Сецессиона и широкого признания новаторских достижений художников, объединившихся вокруг харизматичного лидера Г. Климта. Годы обучения (почти 12 лет) стали для него самым продуктивным творческим периодом; во взаимодействии с группой Г. Климта и Венскими мастерскими он создал множество небольших, но необычайно выразительных произведений искусства, например, серии открыток по заказу Венских мастерских, которые и снискали ему славу «исключительно одаренного и даже гениального художника» (А. Роллер)¹. Вместе с художниками группы Г. Климта, разорвавшими в 1905 году отношения с Сецессионом, он преодолевает идеалистические устремления в искусстве и полностью отдается стихии «фантастического, декоративного, устремляя свою энергию в эфемерное»². Работая над книжкой-раскладушкой для детей «Kinderbuch von Rudolf Kalvach» (1905/06) или рекламой товаров (например, жемчуга, какао, мозельского вина или ликера «Chartreuse», 1907/08), художник дает волю фантазии в развитии сказочных сюжетов, по-детски наивных сценок цирковой жизни с клоунами, жонглерами, причудливыми животными; иронично изображает героев детских страшилок в гротескных, карикатурных, сюрреалистичных образах чертиков и ведьм и все это – в исключительно новаторской, экспрессивной художественной манере, свидетельствующей о полной свободе от нарративной логики и эстетических правил. В этих первых графических работах, ставших известными публике и сделавших ему имя, сложился тот оригинальный фантазийный мир, сотканный из культурных аллюзий и глубоких личных впечатлений, который составил основу его немногих крупных живописных полотен и впечатляющих работ по эмали. К ним относятся картины и эмали 1907–1912 гг., выполненные в основном в рамках школьных тем

¹ Natter T. G. Op. cit. S. 34.

² Ibid.

и заданий. Большинство из них написано на сказочные или библейские сюжеты. Это – многофигурные, плотно насыщенные сюжетом работы, выполненные маслом на холсте и дереве «Индийская сказка» (1907), «Восточная сказка I и II» (1908/10), «Поклонение» (1907/09), «Поклонение волхвов» (1907/09), «Индийская сказка» (1910/12), «Охота» (1911/12), а также эмали «Адам» (1909/12), «Ева» (1909/12), «Сирена» (1909/12), многочисленные эмали 1909–1912 гг. под общим названием «Фантазия» и один из шедевров в этой технике – работа «День и ночь» (1909/12). В технике эмали на меди Р. Кальвах добился поистине выдающихся результатов, позволяющих поставить его по мастерству и выразительности в один ряд с такими столпами экспрессионистского искусства, как В. Кандинский, Э. Л. Кирхнер или Ф. Марк. Эмаль «Сирена» («Meerjungfrau», 1912) по композиции, ритму, колористическому решению и сюжету поразительным образом напоминает горизонтально парящую в синеве неба пару, изображающую О. Кокошку и А. Малер, на картине О. Кокошки «Невеста ветра» («Windbraut», 1913), написанной на год позже¹. Крайне щепетильный в вопросах влияния О. Кокошка, не раз отрицательно высказывавшийся на эту тему в автобиографической книге и никогда не упоминавший имени Кальваха, вряд ли признал бы эту перекличку картин, однако ее невозможно не заметить в прильнувших друг к другу фигурах мужчины и женщины, в положении согнутых рук, голых ступней, торчащих из-под покровов, в рисунке завихрений водной и воздушной стихий. Только у Кальваха прекрасный юноша находится во власти морской девы, нежно теребящей его кудри, а у Кокошки, напротив, «невеста ветра» доверчиво прильнула к груди мужчины, что выражало заветную мечту юноши, терзаемого противоречивым характером отношений с возлюбленной.

¹ Название картины предположительно принадлежит Г. Траклю, свидетелю этих отношений.

Как бы там ни было, но не художник-фантаст Р. Кальвах, а О. Кокошка в 1908–1910 гг. становится одной из самых значительных и продуктивных фигур раннего австрийского экспрессионизма. Уже после выставки «Kunstschau Wien 1908» творческие пути двух художников расходятся, и имя Р. Кальваха уходит в тень О. Кокошки, тем более что в 1912 году в жизни и здоровье Кальваха происходит драматический слом: с диагнозом «безумие» его отправляют на излечение в психиатрическую лечебницу Штайнгоф, где он с небольшими перерывами находится довольно длительное время, а в 1926 году, после пятилетнего пребывания в Штайнгофе, его переводят в другую клинику на территории сегодняшней Чехии, где он и умирает от туберкулеза в 1932 году. Таким образом, кроме счастливых и плодотворных лет обучения в Школе декоративного искусства, последующие творческие периоды совпадали с краткими периодами душевного просветления и, конечно же, не могли не послужить спекуляциям на тему «гений и безумие», столь модную в начале XX века и всегда сопровождающую экспрессионистское искусство.

Тем не менее, совместная учеба молодых Оскара Кокошки и Рудольфа Кальваха, их творческая деятельность под руководством выдающихся учителей А. фон Кеннера, А. Роллера, К. О. Чешки, Б. Лёффлера; восхищение одними и теми же художниками на многочисленных венских выставках (Гоген, Рерих, Минне, Роден), а также собственная выставочная активность, характер заказов и заданий со стороны Венских мастерских, с которыми с 1903 г. тесно сотрудничали студенты Школы декоративного искусства, неразрывно связывают два юных дарования. Так, для обсуждаемой рубежной выставки «Kunstschau Wien 1908» оба получили задание выполнить рекламный плакат. О сходствах и различиях в полученном результате немало написано историками искусства. Сегодня, как правило, говорят, что плакат Кальваха порази-

тельно похож на плакат Кокошки, но в 1908 году вполне доказательно утверждалось обратное. Во всяком случае, посетители выставки «Fantastisch! Rudolf Kalvach» в Венском Леопольд-музее (07.06.2012–10.09.2012) имели возможность убедиться в поразительном сходстве темы и стилистики не только обоих «плакатов-близнецов»¹, но и предполагать непосредственное участие Р. Кальваха в создании произведения О. Кокошки «Грезящие юноши»². В 1992 году Бернхард Деншер написал в своей публикации «Австрийское искусство плаката»: «Этот факт демонстрирует открытость организаторов выставки «Kunstschau Wien 1908», которые позволили двум студентам, сознательно не разделявшим мировоззрение своих учителей, участвовать в графическом оформлении всего шоу. С этими работами в Вену торжественно вступил новый модерн, который беззаботно выражался формальным языком почти brutally иного характера»³.

Экспозицию работ на выставке 1908 года двадцатидвухлетнего О. Кокошки К. Э. Шорске сравнивает с «взрывом в саду»⁴. Это сравнение вполне точно выражает скандальный прорыв первых художественных произведений раннего экспрессионизма в художественную атмосферу венского модерна. Предвидя негативную реакцию жюри, отбравшего экспонаты для выставки, О. Кокошка дерзко настоял на том, чтобы члены жюри дали согласие на его участие в ней до того, как увидят его работы. Г. Климт позволил юноше поступить именно так, успокоив других членов жюри тем, что пресса растерзает его и без них⁵.

Для его экспонатов было отведено маленькое помещение, отдельное от других выставочных залов. Оно стало для венской публики

¹ Tiddia A. «Wie ein Stern an unserem Kunsthimmel!»: Rudolf Kalvach zwischen Wien und Triest // *Fantastisch! Rudolf Kalvach*. S. 15–16; 22–23.

² Ibid. S. 23.

³ Цит. по: Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922*. S. 145.

⁴ Шорске К. Э. Указ. соч. С. 417.

⁵ Kokoschka O. *Mein Leben*. S. 52.

настоящей «комнатой ужаса» («Schreckenskabinett»), а экспонаты Кокошки, названного критиком Л. Хевеши (Ludwig Hevesi) «Oberwildling» («сорвиголова»)¹ – объектом высмеивания. Среди прочих произведений О. Кокошка сделал три темперных эскиза большого гобелена под названием «Сновидцы» («Die Traumtragenden»), холст и краски для которых ему предоставила Школа декоративного искусства, т.к. крайне нуждавшийся юноша не мог себе это позволить. Предполагалось, что эта работа станет проектом большого фриза для Palais Stoclet в Брюсселе, в строительстве и оформлении которого принимали участие многие выдающиеся архитекторы и художники Вены, но в первый же день выставки один из ее финансовых организаторов Ф. Верндорфер приобрел полотна для Венских мастерских за 200 крон, возможно, с единственной целью, чтобы уничтожить их для успокоения взбешенной публики и критики. Впоследствии они исчезли, во всяком случае, самому О. Кокошке не довелось при жизни ничего узнать об их судьбе, и сегодня они считаются утерянными. В зрелые годы он уже не мог точно вспомнить, что на них было изображено, и только предполагал, что они должны были напоминать литографии его первой книги «Грезящие юноши». Судить об их качестве и содержании исследователям приходится только по карикатуре Т. Цаше в «Иллюстрированном венском специальном выпуске»² и отзывам критиков в прессе, мнения которых разделились на диаметрально противоположные. Одни высмеивали его за то, что, насмотревшись в музеях Гогена, ван Гога и Рериха³, он нарисовал нечто в духе древнеперуанских или древнеегипетских фресок, и упражнялись в острословии, придумывая едкие сравнения для изображенных на триптихе фигур в экспрессивных позах («Гобелены Кокошки населяют...

¹ Ibid.

² Zsche Th. «Karikatur zu Die Traumtragende»//Illustriertes Wiener Extrablatt, 1908.

³ Большая ретроспективная выставка П. Гогена состоялась в Галерее Miethke в марте-апреле 1907 года, годом раньше там же была организована персональная выставка произведений Н. К. Рериха.

гоблины»)¹. Единственным советом критиков этого лагеря был совет побыстрее убраться из этого зала, т.к. «люди со вкусом рисковали испытать здесь нервный шок»². Другие, напротив, увидели в художнике юное дарование с огромным потенциалом, «нечто подлинное и свежее, нечто элементарное, требующее выхода», «подкупающую наивность не от мира сего», «ростки своеобразного, уникального таланта». Этот «Enfant terrible» оказался «действительно хорошим юношей, совсем не позером», его сравнивали с А. Рембо³. Некоторые из тех, кому эскизы к гобелену показались непонятными или отталкивающими – «какой-то поляной октобер-феста, суровым индейским искусством, этнографическим музеем, сошедшим с ума Гогеном и еще бог знает, чем», – все же признавались, что это был самый интересный дебют последних лет, и даже высказывали опасения «педагогического характера», что факт продажи сразу всех экспонатов в первый же день выставки может повредить юному художнику⁴.

Кроме эскизов к гобелену О. Кокошка представил еще несколько экспонатов, в том числе расписанный им глиняный бюст на цоколе, который он назвал «Воин» («Krieger») и который, по признанию самого Кокошки, был его автопортретом. Все изображенные юным художником фигуры имели, по мнению критики, «вызывающие сочувствие огромные руки и ноги», а его «Акробат: вид сзади» напоминал «скелет, тазовые кости которого легко сошли бы за гардеробную вешалку»⁵. В широко открытом рту бюста «Воин» ежедневно обнаруживались кусочки шоколада и другие предметы, с помощью которых публика выражала свое негодование⁶. Тем не менее, и этот экспонат был приобретен А. Лоосом,

¹ Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922*. S. 131.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* S. 132.

⁴ *Ibid.*

⁵ «Mit seinen Koko-Strahlen» // *Der Spiegel*. Heft 31. 1951. S. 17.

⁶ *Kokoschka O. Mein Leben*. S. 52.

который хранил его у себя до конца жизни. Еще долго после выставки пресса называла О. Кокошку почти нежно «нашим талантливым призракком ужаса» («unser talentiertes Schreckgespenst»).

Сам Г. Климт активно выступал в защиту О. Кокошки, более того, он назвал его «величайшим талантом молодого поколения» и считал основную задачу выставки 1908 года выполненной, несмотря на то, что за 5 месяцев ее посетили всего 40 000 зрителей¹. После выставки О. Кокошка никогда больше не встречался с Г. Климтом, но всегда ценил его как «художника-новатора, глаза которого были открыты для духовных течений его времени»². В знак благодарности Г. Климту за оказанное доверие выставляться на столь престижной международной выставке О. Кокошка снабдил уже готовую, необычайно изящную и самобытную, работу в виде небольшой книжечки со стихотворением в прозе «Грезящие юноши» посвящением Г. Климту («Gustav Klimt in Verehrung zugeeignet»). Выполненное вне всякого экспрессионистского контекста, это произведение О. Кокошки 1908 года ярко воплотило все специфические особенности раннего австрийского экспрессионизма: сочетание скандального новаторства с глубоким уважением к традиции, новые эстетические возможности их переосмысления и продуктивного использования; создание фантастического, сказочного контекста для самого интимного высказывания болезненно ранимого Я; синтетичность художественного мышления и широкие интертекстуальные и междискурсивные связи.

Фантастический характер раннего экспрессионизма в Австрии

Размышления о фантастическом характере раннего австрийского экспрессионизма опираются на такое жанровое понимание «фанта-

¹ Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922*. S. 132.

² *Kokoschka O. Mein Leben*. S. 52.

стического», при котором речь идет не о литературе, делающей акцент на описании невозможного и нереального, а о литературе с таким специфическим способом взаимодействия автора, произведения и читателя, при котором не-действительность, или над-действительность, вступает в сферу повседневного опыта и полностью преобразует его¹. Такой взгляд на «фантастическое» пришел из Франции, которая еще со времен Калиостро слыла благодатной почвой для процветания всех разновидностей алхимизма, мистических традиций и оккультизма. Открытия французской литературы Fin de siècle 1890-х гг. (П. Готье, Ж. де Нерваль, Э. А. По) впитывались на рубеже веков на всем европейском пространстве, создавая предпосылки возникновения национальных версий фантастической литературы. Так, через Францию на немецкую и австрийскую почву вновь вернулся и современно зазвучал Э. Т. А. Гофман, «открытый» французами около 1830 года и провозглашенный ими «прародителем французской фантастики». Германия не оставалась в стороне от модных французских веяний: в 1884 году в Эльберфельде была организована немецкая секция теософского общества, созданного в 1875 г. Е. Блаватской. Ее учение, замешанное на оккультизме и спиритизме, каббалистических, буддистских и таоистских представлениях, нашло огромное число сторонников в Европе и Америке.

Влияние этих эрзац-религиозных течений и настроений были особенно сильны в Германии, но и в Австрии тоже были весьма заметны². Наиболее широким в начале XX века оказалось воздействие творчества Э. А. По, его страстным почитателем и иллюстратором в Австрии стал А. Кубин, которому удалось заглянуть по ту сторону действительности дальше и глубже других. Неуверенность личности в новых условиях на рубеже веков породила потребность в мистицизме, в «искусстве

¹ *Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche: Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. 2. aktualisierte Auflage. Hamburg: Igel, 2010. S. 20.*

² *Fischer J. M. Op. cit. S. 96.*

нервов», в рассматривании души под микроскопом – именно поэтому фантастическая немецкоязычная проза переживает бурное возрождение на рубеже XIX–XX вв. и черпает свои силы из декадентских настроений Fin de siècle, которые метко охарактеризованы исследователями как «шабаш из крови и спермы»¹. Эрос и Танатос безраздельно господствуют на всем европейском культурном пространстве в начале XX века.

На австрийской почве «французский характер» фантастического приобретает специфическую национальную конфигурацию: все ключевые произведения раннего австрийского экспрессионизма, которые будут обсуждаться далее, эстетически реализованы в концептуальном поле «Traum» («сон/мечта/греза»), под знаком которого стоят литература и искусство Вены с 1900 года. Именно концептосфера «Traum» широко открывает двери для вхождения не-действительного, воображаемого, желаемого, сокровенного в сферу *повседневного* опыта, позволяет по-новому упорядочить свои взгляды на мир, инициирует игру с читателем и позволяет сформулировать то, о чем принято молчать. *Фантастическое* становится одной из форм индивидуальной интерпретации мира и в полной мере соответствует экспрессионистским идеям «перспективной оптики жизни» («Perspektiven-Optik des Lebens»), которые были позаимствованы этим поколением художников из воззрений Ф. Ницше на соотношение жизни и искусства как «последней действительно метафизической деятельности»².

Концептосфера «Traum» в немецкой языковой картине мира представлена двумя самостоятельными концептуальными полями, которые различаются наличием или отсутствием семы «сознание», «воля». «Traum₁» в значениях «сон, сновидение» этих сем не имеет и представляет собой *нереальность бессознательного*, а «Traum₂» в значениях «несбыточное, заветное желание, мечта, идеал, представление, мысль,

¹ Ibid. S. 98.

² См. об этом более подробно: Пестова Н.В. Указ. соч., 1999. С. 103.

оторванность от реальной действительности», обладая этими семами, представляет собой *нереальность сознания*. Совмещение этих концептуальных полей позволяет слить в едином поэтическом контексте сон, сновидения и грезы наяву, реальные мечты, несбыточные желания, тоску, страсть и процесс их переработки во сне. Их контекстуальная неразличимость питает фантастический характер произведений раннего австрийского экспрессионизма и формирует индивидуальные профили фантастического самых ярких его представителей: О. Кокошки, А. Кубина и Г. Тракля.

При этом «Грезящие юноши» О. Кокошки и «Другая сторона» А. Кубина представляют собой еще и уникальные примеры экспрессионистской автомифологизации как «антропологического освобождения в формальном» (Г. Бенн). Поэзию Георга Тракля (1887–1914), напротив, лишь с большой долей допущения можно назвать «автобиографией лирического Я» и усматривать в ней прямое отражение хронологии жизненных коллизий. Его Я глубоко запрятано в причудливых лабиринтах поэтического пространства, лишенного примет реальной протяженности и отмеченного печатью вневременности, но все же это – исключительно личная история «зла» – вины, греха, покаяния, страха и печали, для которой поэтика грез, сна и мечты оказалась наиболее адекватным способом высказывания.

Оскар Кокошка: фантазии «грезящего юноши»

За иллюстрации к детским книгам в 1900-х гг. охотно брались мастера Венских мастерских, их оформление также входило в обязательную учебную программу Школы декоративного искусства, а преподаватель Кокошки Антон Риттер фон Кеннер был широко известен как блестящий иллюстратор детской литературы. Так, Ф. Верндорфер, детей которого во время учебы в Школе О. Кокошка обучал рисованию, в

октябре 1907 года заказал Кокошке детскую книгу, пусть, как он выразился, «и не для детей филистеров»¹. Работа была выполнена им поздней осенью – в начале зимы 1907/08 гг. Первый вариант текста он закончил в конце декабря 1907 года, в январе он еще раз переработал его – в обоих сохранившихся вариантах он еще придерживался традиционной пунктуации и сохранял заглавные буквы. Самое позднее 4-го февраля 1908 года Кокошка уже сдал заказчику готовый манускрипт и иллюстрации. Но только в первой из литографий автор выполнил заказ на детскую книгу, а в остальных он далеко отошел от детской тематики, представив «в слове и образе свое тогдашнее состояние души»². В центре произведения «Грезящие юноши» – психологическое состояние юноши в тисках правил и предписаний общества и, как полагает К. Э. Шорске, «собственный мучительный опыт полового созревания»³. До момента сдачи книги заказчику она претерпела еще раз очень существенные изменения в оформлении, в окончательном варианте которого она и стала широко известной. Познакомившись с готовым заказом, Ф. Верндорфер написал К. О. Чешке письмо и, процитировав один из фрагментов текста, выразил свое недоумение: «Вот тебе на! И это учитель моих детей... Но картины блестящие»⁴.

Первоначальный договор Ф. Верндорфера с издателем Рейссером, специализировавшимся на печати детских книг, издать книгу за счет Рейссера был расторгнут, как только тот увидел произведение Кокошки. Под предлогом, что печать книг такого рода абсолютно бесперспективна для издательства, он уклонился от принятых ранее обязательств. Но Верндорфер уже оценил уникальность книги и посчитал ее настолько интересной, что принял решение печатать ее в собственном

¹ Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922*. S. 74.

² *Kokoschka O. Mein Leben*. S. 50.

³ Шорске К. Э. Указ. соч. С. 425.

⁴ Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922*. S. 74.

издательстве. Так, небольшим тиражом в 500 экз. она вышла в издательстве Венских мастерских («Verlag der Wiener Werkstätten») с восемью цветными литографиями, выполненными в шести цветах, и двумя черно-белыми. Титульная черно-белая виньетка многократно повторяет литеру W – фирменный знак Венских мастерских. Каждая литография отмечена личной монограммой автора – ОК. – как это было принято у художников и ремесленников этого объединения (1903–1932). По узкому полю каждой страницы, справа от литографии, был размещен текст стихотворения, для которого О. Кокошка использовал красивый шрифт 18 века *antiqua*, воспроизведенный в 1898 году А. Хвалой (August Chwala) и использованный в журнале Сецессиона «Ver Sacrum». Предварительные варианты и многочисленные переделки графического исполнения текста уже готовой книги свидетельствуют о тщательном поиске наиболее подходящего замыслу художественного оформления произведения. Его результатом стал отказ от заглавных букв, как в поэзии С. Георге, разбивка строк косой чертой, их различная длина, устойчивость эффектного шрифта, которые сделали оптический образ текста стихотворения неотъемлемой составляющей зрительного ряда книги. Если цветные литографии были выполнены Венскими мастерскими, то текст, титул, посвящение и последняя виньетка подготовлены в типографии А. Хвалы. В целом книга напечатана с необыкновенным вкусом и изяществом, присущими творениям Венских мастерских. Молодой Кокошка проходил эту школу современного искусства и художественного ремесла рядом с такими признанными мастерами венского модерна, как Й. Хофман и К. Мозер, его учителями в Школе были выдающиеся педагоги и деятели искусства.

К началу выставки «Kunstschau Wien 1908» 1 июля книга была напечатана, но все еще не переплетена, что и позволило автору добавить к ней лист с посвящением Г. Климту. Корректуру книги О. Кокошка

послал М. Меллю в надежде, что тот напишет рецензию на нее, но лишь 15 августа в берлинской газете «Ди цукунфт» («Die Zukunft», «Будущее») в разделе «Книжное обозрение» появилась его заметка «Хаос детства», в которой он высоко оценил необычность этого юного дарования¹. Однако ни одна венская газета не удостоила факт выхода в Венских мастерских книги «Грезящие юноши» ни единым словом². Так как книга продавалась крайне плохо, то самый известный издатель экспрессионистской литературы в Германии К. Вольф приобрел впоследствии весь остаток тиража и в 1917 году выставил на продажу 275 оставшихся пронумерованных экземпляров.

В современном литературоведении и искусствоведении принято подразделять композицию произведения на восемь частей: пролог и семь снов, каждый из которых представляет собой завершенный фрагмент в рамках целого произведения³. Так как конечный вариант в результате многочисленных переделок, доработок по совету учителя Кокошки Лариша и переиздания уже не являлся «продуктом единственно О. Кокошки»⁴, то в названии снов и литографий, сделанных историками искусства и издателями в разных изданиях, а также в самом тексте стихотворения наблюдаем некоторые различия, иногда весьма существенные. В дальнейшем разборе произведение цитируется по изданию 1996 года⁵, которое также отличается названиями литографий от издания 1908 года. Но сам Кокошка непричастен ни к тем, ни к другим названиям, их авторами стали составители каталога наследия графических

¹ Mell M. Chaos der Kindheit // Die Zukunft. Jg. 16, Bd. 64. Berlin, 1908. S. 250-252.

² Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 75.

³ Таким образом текст структурирован в известном анализе стихотворения: Huysman L. Kein Märchenbuch für Philisterkinder. Die «Träumenden Knaben» von Oskar Kokoschka: eine Gedichtanalyse. Lizenziatsarbeit. Gent: 1991–1992.

⁴ Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 80-81.

⁵ Kokoschka O. Die träumenden Knaben. Geschrieben und gezeichnet von Oskar Kokoschka. Frankfurt/Main; Leipzig: Insel Verlag, 1996.

произведений О. Кокошки¹. Для удобства чтения представим названия снов и литографий в таблице:

1908	<i>1908</i>	1996	<i>1996</i>
Schlafende Frau – Prolog	<i>Спящая женщина – Пролог</i>	Schlafende	<i>Спящая</i>
Das Segelschiff – Erster Traum	<i>Парусник – Первый сон</i>	Das Schiff	<i>Корабль</i>
Die Schiffer rufen – Zweiter Traum	<i>Крики лодочников – Второй сон</i>	Schiffer rufen	<i>Крики лодочников</i>
Die ferne Insel – Dritter Traum	<i>Далекый остров – Третий сон</i>	Die ferne Insel	<i>Далекый остров</i>
Paare im Gespräch – Vierter Traum	<i>Пары разговаривают – Четвертый сон</i>	Zwiegespräch	<i>Разговор</i>
Die Schlafenden – Fünfter Traum	<i>Спящие – Пятый сон</i>	Die Traumtragenden	<i>Сновидцы</i>
Die Erwachenden – Sechster Traum	<i>Пробуждающиеся – Шестой сон</i>	Eros	<i>Эрос</i>
Das Mädchen Li und Ich – Siebenter Traum	<i>Девочка Ли и Я – Седьмой сон</i>	Das Mädchen Li und Ich	<i>Девочка Ли и Я.</i>

«Грезящие юноши» оказалось тем знаковым произведением, в котором и текст, и литографии стали манифестациями нового мироощущения молодого поколения («Weltgefühl»), вызревшего из накопившейся неудовлетворенности застойной ситуацией в австрийской культуре: господствовавшим в ней официозным самодовольством, показным великолепием, «имперской патриархальностью и – провинциализмом в сравнении с рядом иных стран»². Из письма О. Кокошки, написанного в период подготовки книги зимой 1907/08 гг. своему другу и соученику по Венской школе декоративного искусства Э. Лангу, следует, что он остро переживал общую ситуацию стагнации как глубоко личную: «Мне здесь больше не выдержать, все застыло до такой степени, словно никто и не слышал никаких криков. Все отношения приобрели такое мертвенное,

¹ *Wingler H. M., Welz F. Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1975.*

² *Стригалева А. А. «Стилизм» в австрийском искусстве рубежа XIX-XX века // Художественные центры Австро-Венгрии: 1867–1918. С.-Пб.: АЛЕТЕЯ, 2009. С. 24.*

заранее предписанное течение, а люди, как марионетки, являются такими жуткими воплощениями определенных типов, что кажется, будто возможно принять внутрь понемногу от каждого, чтобы ожидать определенных симптомов недомогания... Я не могу выйти из удушающего напряжения и часто пребываю в состоянии такого оцепенения, что ору в скомканное одеяло, лишь бы делать что-то в действительности»¹. Поразительным образом эта переписка юного Кокошки напоминает состояние другого мятежного юноши, берлинца Г. Гейма: «Скука, скука, скука. Ничего, ничего, ничего не происходит», — жалуется Гейм². «Мой Бог — я задыхаюсь со своим не востребуемым энтузиазмом в это банальное время. Чтобы быть счастливым, мне нужны сильные внешние эмоции. В своих бессонных фантазиях я всегда вижу себя Дантоном или человеком на баррикаде, я даже не могу представить себя без якобинской шапочки. Я надеюсь сейчас хотя бы на войну. Но и это ничто. Все эти люди могут привыкнуть к этому времени, они могут, в конце концов, найти себя в любом времени, но я, человек дела, я, разорванное море, я — в вечной буре, я — зеркало всего внешнего, такой же дикий и хаотичный, как мир, я бы мгновенно выздоровел, мой Бог, я был бы свободен, если бы где-нибудь слышал колокол бури, если бы вокруг себя я увидел мчащихся с перекошенными страхом лицами людей. Если бы народ восстал, и улица озарилась пиками, саблями, воодушевленными лицами и разорванными рубашками»³.

Юный Кокошка видит окружающих его людей лишь «шляпами и платьями», отбрасывающими тени в соответствии с «монотонным законом театра», но, в отличие от Г. Гейма, не мечтает о баррикадах, а надевает между шляпой и платьем «покупную фальшивую красную бо-

¹ Цит. по: *Hirnwelten funkeln*. S. 373.

² *Heym G. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe: In 4 Bd. Hamburg; München, 1960. Bd. 3: Tagebücher. Träume. Briefe. S. 138. Запись от 06. 07. 1910.*

³ *Ibid.* S. 164.

роду, чтобы только нарушить этот патетический театр теней»¹. С самых первых произведений, представленных на суд зрителя, как в изобразительном искусстве, так и в литературе, О. Кокошка становится, по его собственному признанию, «устрашением для буржуа» («Bürgerschreck»).

Переписка юного О. Кокошки в 1907/08 гг. свидетельствует о том, что это небольшое произведение целиком и полностью является поэтическим воплощением страстей и переживаний мятежного и влюбленного юноши периода обучения в Школе декоративного искусства и содержит много деталей автобиографического характера². Сам О. Кокошка считает эту книжку своим «первым любовным письмом», обращенным к девушке Ли, юной Лилит Ланг (он называет ее Линд) «из затерянных птичьих лесов севера»³, так же, как и он, посещавшей Школу декоративного искусства. Одно только имя ее, состоящее из скопления сонорного «l», повергает его в трепет: «dein name klingelt wie silberbleche»⁴. О. Кокошка страстно влюблен в нее, но любит издалека, в мыслях и мечтах. По его собственному признанию, он «никогда не заговаривает с ней», так как, будучи вообще несклонным к общению, опасается «быть втянутым с другими в душевную интимность, которая ему кажется столь ненавистно неестественной»: «komme du nicht näher | aber wohne in meinem haus»⁵. Чтобы не попасть в поле ее зрения, например, на занятиях спортом, где должно «выглядеть героем перед зрителями», он вынуждает себя «делать обратное и действовать скрытно»⁶. Задыхаясь сам в косном окружении, он наблюдает за тем, как эта девушка «является не тем, кем бы она могла и должна была быть, если

¹ Цит. по: Hirnwelten funkeln. S. 373.

² *Kokoschka O. Briefe* / hrsg. von Olda Kokoschka und H. Spielmann. Düsseldorf: Claassen, 1984. Bd. I: 1905–1919. S. 7ff.

³ *Kokoschka O. Mein Leben*. S. 50.

⁴ *Kokoschka O. Die träumenden Knaben*. S. 24.

⁵ *Ibid.* S. 33.

⁶ *Hirnwelten funkeln*. S. 373, 374.

бы не общество, в котором она вращается»¹. Он считает ее жизнь «неистинной» («sie kann nicht mehr wahr werden»), т.к. ей приходится «с жестокой радостью поступаться теми мелочами, которые единственно для него имеют смысл»: «der einzige bin ich der von dir weiß»². Ее существование он сравнивает с блужданием между всеми этими неистинными вещами, будто она находится в «дурно пахнущей огромной клетке для птиц»³. Эти мысли из его писем буквально цитируются в стихотворении: «никто кроме меня не видит тебя такой, какая ты есть, | я бы, наверное, собирал тебе ракушек».

ich sehe dich wie ein einziger

ich hätte dir vielleicht muscheln gesucht⁴

Образ клетки с птицами многократно возникает и в стихотворении, и в других произведениях автора, созвучных ему⁵.

Лилит Ланг (1891–1952), сестра друга Кокошки Эрвина, на пять лет младше О. Кокошки, родилась и выросла среди представителей культурной элиты Вены рубежа веков. Ее родители и братья, а затем и семья мужа фон Фёрстера, состояли в близкой дружбе и родстве со многими виднейшими деятелями культуры этого времени: А. Лоосом, П. Альтенбергом, архитектором Э. фон Фёрстером, известной танцовщицей Гретой Визенталь (на которой в 1910 году женился брат Лилит Эрвин Ланг). Сама она имела большие творческие способности, чудесно рисовала⁶, шила прекрасные платья, была необыкновенно одаренной спортсменкой, лыжницей и альпинисткой, занималась модным в то вре-

¹ Ibid. S. 373.

² *Kokoschka O.* Die träumenden Knaben. S. 29.

³ Hirnwelten funkeln. S. 373

⁴ *Kokoschka O.* Die träumenden Knaben. S. 28.

⁵ На литографии 1908 года «Флейтист и девушка» «Лилит Ланг блуждает между этими предметами как в большой дурно пахнущей птичьей клетке» («Lilith Lang ... irrt zwischen diesen Sachen herum wie in einem übel riechenden großen Vogelkäfig»). О. Кокошка. Flötenspieler und Mädchen. Entwurf für eine nicht ausgeführte Postkarte der Wiener Werkstätte, 1908. Wien. Privatbesitz.

⁶ Рисунки Л. Ланг хранятся и в Альбертине.

мя в Европе и Вене «выразительным танцем» («Ausdruckstanz»). Вместе со своим братом Эрвином и сестрами Визенталь – Бертой, Эльзой и Гретой – она не раз принимала участие в качестве танцовщицы в праздниках, устраивавшихся в их учебном заведении. Так, в 1907 году ученики Й. Хофмана и К. Мозера поставили пантомиму по произведению М. Мелля «Танцовщица и марионетка» в парковом театре Шёнбрунна, в котором танцевала и Л. Ланг, а Г. Визенталь имела первый успех. Во время легендарной выставки «Kunstschau Wien» 1908 года Л. Ланг выступала в поставленной одним из учеников школы арлекинаде «Пьеро и Пьеретт». Возможно, именно для этого танца О. Кокошка, влюбленный тогда в девушку, придумал для нее юбку, ныне музейный экспонат, известный как «юбка для Лилит Ланг» (1907/1908) и хранящийся в музее Университета прикладных искусств в Вене. Проучившись три года в Венской школе декоративного искусства (1907–1910), она уже в 1911 году вышла замуж за младшего сына архитектора Ринг-штрассе Э. фон Фёрстера и продолжила традиции своей матери, известной активистки женского движения, устраивать салоны для венской культурной элиты. В 1908 году отношения К. Кокошки и Лилит Ланг прекратились. Как пишет сам Кокошка, «она исчезла из его окружения»¹. После ее кончины в ее наследии не обнаружилось ни единого экземпляра «Грезящих юношей», и никто из ее потомков, знакомых и родственников не мог припомнить, чтобы она когда-либо читала или имела эту книгу. В одном из интервью 1962 года О. Кокошка признался, что он «всегда хотел послать ее – как только она будет готова – одной девушке, как письмо, но к моменту ее выхода они рассорились»².

Однако в автобиографии, написанной в зрелом возрасте, общение с «девушкой Ли», которую он почему-то считает шведкой и называ-

¹ *Kokoschka O. Mein Leben. S. 50.*

² *Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 91.*

ет Линд¹, представлено как малозначительный эпизод жизни, не оставивший в нем глубоко следа. Не случайно многие исследователи раннего экспрессионизма избегают обращаться к литературной рефлексии, написанной многие годы спустя после событий – как правило, мы имеем в них дело с искажением, замалчиванием или приукрашиванием реальных фактов – именно так отозвался об автобиографии О. Кокошки П. Веркнер². О том, как Лилит отклонила любовь и предложение О. Кокошки, он не пишет, более того, позже он объяснял разрыв с ней ее «дурной репутацией», что совершенно не соответствовало действительности³. Из письма П. Альтенберга, адресованного ей и сохранившегося в ее архиве, известно, что мэтр предостерегал ее от этого брака: «Исключительно в Ваших же интересах, заклинаю Вас, окажите мне честь намеренно избегать общения одного-единственного мужчины, который может навредить Вашей жизни, столь драгоценной для всех нас. Общения с господином К. ... Подыщите себе просто богатого мужа»⁴. Возможно, последующая любовная драма с Альмой Малер затмила юношеские переживания по поводу его влечения к девушке Ли и стерла их детали в памяти зрелого человека и художника, но несколько писем этого периода, изображения Лилит на рисунках, а более всего само произведение свидетельствуют о глубине чувства и сильнейшем эротическом переживании юноши.

Лилит, конечно же, не была шведкой, как об этом пишет О. Кокошка в автобиографии. Но она состояла в числе членов «Первого шведского частного гимнастического общества», которым руководила

¹ *Kokoschka O. Mein Leben. S. 50.*

² *Werkner P. Op. cit. S. 11.*

³ Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 289. Anm. 355.*

⁴ *Pötschner A., Wiener E. Der Mensch hinter dem Mädchen Li aus den «Träumenden Knaben» von Oskar Kokoschka: Nachlasskonvult aus dem Besitz von Lilith Lang verheiratete von Förster (1891–1952) // Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. Heft 3/4. 2005.*

одна из подруг ее матери. Возможно, именно по этой причине «шведская, северная» тема становится одним из лейтмотивов произведения «Грезящие юноши» и трансформируется сном в многочисленные северные символы. Благодаря этим гимнастическим занятиям пятнадцатилетняя девушка была больше похожа на худенького мальчика-подростка, но ее по-детски угловатое тело соответствовало идеалам красоты юного художника, который в это время ориентировался на изысканную тонкую красоту мальчишеских фигур скульптора Ж. Минне. Выставки его произведений регулярно устраивались в Вене начиная с 1900 года. Так, на 8-й выставке Сецессиона в 1900 г. была выставлена и знаменитая скульптура «Коленопреклоненный юноша» (1897), поразившая воображение зрителей; пять лет спустя в галерее Miethke с успехом прошла еще одна выставка бельгийского скульптора. Ценной частной коллекцией его произведений владел и Ф. Верндорфер, который близко познакомил с ними венскую публику. Кокошка в данном случае не отрицает мощного воздействия на него Ж. Минне и в автобиографии «Моя жизнь» указывает на то, что его «развитие совпало со встречей со скульптурами бельгийского скульптора Жоржа Минне... В хрупких формах, в сокровенной сущности его скульптур я усматривал отход от двухмерности югендстиля. Под поверхностной оболочкой этих мальчишеских фигур концентрировалось некое напряжение, которое владеет пространством готических сооружений, вообще создает трехмерное пространство»¹.

Лилит позировала О. Кокошке в его мастерской, часто спящей, прикрытой покрывалом². В стихотворении сказано: «keiner hat dich noch so gesehen wie ich»³. Поэтому первая литография книги «Спящая жен-

¹ *Kokoschka O. Mein Leben. S. 53.*

² В музеях США, Вены, Гамбурга, Базеля, в частных коллекциях хранятся многие карандашные наброски обнаженной Лилит Ланг, выполненные Кокошкой в 1907 г.

³ *Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 32.*

щина – Пролог», без сомнения, изображает именно Лилит. На спящей девушке надета юбка практически с тем же экспрессивным черно-белым орнаментом и зелеными деталями, которые присутствуют в уже упомянутой реальной «юбке для Лилит Ланг». На последней литографии книги седьмого сна «Девочка Ли и Я» также изображены сам О. Кокошка и она – Лилит в той же позе, с руками, сложенными на правом бедре, что и на рисунке карандашом 1907 года. «Узкое лицо мадонны» Лилит, как о нем вспоминали друзья семьи Ланг-Фёрстер, печально, глаза обращены вниз. Фигуры, каждая из которых заключена в замкнутую белую колбу, разделены тревожным красным пятном и производят впечатление одиноких, отдельных друг от друга существ. Но если девушка имитирует, возможно, позу модели, свободно позирующей художнику, при этом демонстративно выставляя напоказ свою угловатость («die geste der eckigen drehung deines jungen leibes»)¹, то юноша, напротив, робко скрестив ноги, смущенно прикрывается от зрителя руками.

Этот жест троекратно варьируется в трех фигурах танцоров-мимов в синем, расположенных в правом верхнем поле литографии. Танцор – важная фигура не только в творчестве О. Кокошки, но и в искусстве экспрессионизма в целом, которое заявляет о себе как об «искусстве движения» («Bewegungskunst»). «Экспрессионизм открыл движение» – скажет позже один из самых значительных его теоретиков П. Хатвани². «Tänzer und Täter» – «Танцоры и деятели» – называется одна из самых значительных работ о сущности экспрессионизма В. Роте, в которой танец представляется «самым *экспрессионистским* явлением эпохи»³. Такое понимание *движения* унаследовано экспрессионизмом от

¹ Ibid. S. 24.

² Hatvani P. Versuch über den Expressionismus, S. 12.

³ Rothe W. Tänzer und Täter: Gestalten des Expressionismus. Frankfurt/Main: Klostermann, 1979. S. 49.

Ницше, который считал, что самой непосредственной его формой является *танец* как воплощение жизни, которая больше не скована цепями морали и общества. Танец есть знак освобождения «от Духа Тяжести, высочайшего и всеильного демона»¹... Танец олицетворяет жизнь, освободившуюся от примата и давления разума.

С самых первых дней обучения в Школе декоративного искусства О. Кокошка отличается от других студентов тем, что на занятиях по рисунку уходит от академической манеры изображения статичной модели, и его преподаватели А. фон Кеннер и К. О. Чешка дают ему возможность работать в отдельном крошечном ателье, которое он называет «*Einzelhaftzelle*» – «одиночная камера» – и где он рисует детей цирковой семьи, свободной зимой от основной работы, резвящимися в той мере, в какой это позволяло пространство ателье. Вскоре его успехи в фиксации движения оказываются настолько очевидными, что ему поручают руководство вечерними курсами студентов, на которых учатся рисовать модели в движении – так Кокошка становится одновременно учеником и учителем². Много лет спустя В. Роте в указанной работе определит танцовщицу как «жрицу эротизма и религиозности»³, но юный Кокошка, живший непосредственно внутри венской танцевальной культуры⁴ и в тесном личном общении с исполнительницами «выразительного танца», понял это задолго до вердикта выдающихся экспрессионистов. Режиссируя год спустя после выхода книги свою одноактную драму «Убийца, надежда женщин» во время выставки «*Kunstschau Wien 1909*», он совершенно осознанно использует танец

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. В. В. Рынкевича. Алма-Ата: Интербук, 1991. С. 94.

² *Kokoschka O. Mein Leben. S. 48–49.*

³ *Rothe W. Op. cit. S. 114.*

⁴ Горбатенко М. Б. Оскар Кокошка. Художник и театр / С.-Петербургская госуд. Академия театрального искусства. СПб., 2012. С. 143.

«как форму существования своих персонажей»¹, но уже в «Грезящих юношах» его «танцор королей» *вытанцовывает* «желания полов», т.е. исключительно движениями тела выражает основной эротический посыл произведения:

erst war ich der tänzer der könige
auf dem tausendstufigen garten tanzte ich die
wünsche der geschlechter
tanzte ich die dünnen frühjahrssträucher²

Ключевым словом текста произведения является производное от «Traum» – глагол «träumen», одна из литографий в издании 1996 года, как и эскиз к гобелену на выставке 1908 года, называется производным словом «Die Traumtragenden». 9 контекстов стихотворения с ключевой лексемой таковы:

und ich fiel nieder und träumte
und ich fiel und träumte die kranke nacht
und ich fiel nieder und träumte von unaufhaltbaren änderungen
in mir träumt es und meine träume sind wie der norden
bange stunden träume ich schluchzend und zuckend wie kinder
und ich fiel nieder und träumte die liebe
und ich träumte wie ein zungenfeuchter baum ist mein leib
und ich fiel nieder und träumte dem morgen zu
und wieder fiel ich nieder und träumte

Существует авторитетная версия, что несовпадения начала/концовки семи снов связаны с многочисленными переделками текста и существованием нескольких авторских вариантов³. Очевидно, что,

¹ Там же.

² *Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 24.*

³ Известны три версии текста стихотворения. Сам О. Кокошка считал первой версию 1907 года (см. Anm. 223 // Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906–1922, которую журнал «Die Gefährten», издававшийся А. Эренштейном, напечатал в 1920 году // Die Gefährten 3 (1920) N. 10. S. 2–7. Весь этот номер журнала полностью посвящен произведениям О. Кокошки.

перерабатывая текст, юный автор, вряд ли знакомый с современными ему философскими, поэтологическими и культурно-критическими размышлениями рубежа веков о границах языка и языковом скепсисе, интуитивно находится во власти веяний времени, согласно которым более глубоким и богатым является то высказывание, которое содержит большую неопределенность, и то, что недоказуемо, имеет большую ценность. Только несколько лет спустя эти мысли отольются в отчетливые формулы теоретиков и практиков поэтического языка, в том числе и его соотечественника Р. Мюллера: «Den Menschen drückt nicht die Beschreibung, sondern die Metapher besser aus» («Человека лучше выражает не описание, а метафора»)¹. Именно австриец Р. Мюллер впервые обоснует преимущества «образа неточного» перед «образом точным» там, где ограниченный перспективой одного индивидуума взгляд не может претендовать на всеобъемлющую полноту и достоверность.

В качестве примера к высказанному тезису сравним фрагмент первой версии «Грезающих юношей» 1907 года с этим же фрагментом опубликованного к выставке 1908 года варианта:

Wir werden dich suchen müssen,
nachgehen einem verlaufenen Kind!
Wie einem Ding, einem Kuß, der in der Luft blieb, nur geathmet»².

Этот изысканный, но вполне конкретный и легко интерпретируемый образ «поцелуя, который остался только в воздухе, только вздохом», О. Кокошка заменяет другим, в котором, как во всякой абсолютной метафоре, появляется «Нечто», ни к чему не привязанное, «зависшее в воздухе и невысказанное»:

wir werden suchen müssen
wie nach einem verlorenen kind

¹ Müller R. Europäische Wege. Im Kampf um den Typus. Berlin, 1917. Цит. по: Köster Th. Metaphern der Verwandlung – Anmerkungen zu Robert Müller // Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste. S. 552.

² Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 95.

wie nach etwas

das in der luft hängen blieb und ungesagt¹

Этому принципу размывания определенности образа и утраты им референциальных связей, как и полагается во сне, О. Кокошка следует на протяжении всего произведения. С этой же целью он, очевидно, отказывается от заглавных букв для написания существительных и нормативной пунктуации. Тем самым он совершенно сознательно ликвидирует регулирующие процесс чтения и воображение читателя зрительные кластеры-опоры-подсказки. При этом он демонстрирует виртуозное владение системой, структурой и нормой языка, богатство стилистических и эстетических возможностей всех его уровней: фонетического, морфологического, лексического, синтаксического и, конечно, смыслового. Именно за гибкость синтаксиса, порождающую необычайные, непривычно новые ритмы («Rhythmen atmen buchfremde Poesie»); за выбор слов, идущих «словно из подсознания», за «бесконечно струящуюся мелодию», за «пронизывающую каждую строфу мысль» и гармонию всего названного А. Эренштейн сравнил язык стихотворения с «языком бабочек» («Schmetterlingsprache») и увидел в нем новую «Песнь песней» как достойное продолжение библейской традиции². Юный Кокошка выстраивает поэтическую ткань своего фантастического мира, до предела напрягая возможности языка, совершенно в духе идеи Ф. Ницше о необходимости «семантического ремонта языка». Ф. Ницше, как известно, сравнивал свой язык с танцем: «Мой стиль — танец; игра симметрий всех сортов и перепрыгивание через эти симметрии и высмеивание их. Это распространяется и на выбор гласных» («Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Ver-

¹ Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 29.

² Ehrenstein A. Oskar Kokoschka // Menschen und Affen. Berlin: Rowohlt Verlag, 1925. S. 111.

spotten von diesen Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale»¹. В упомянутой рецензии М. Мелля «Хаос детства» (1908) отмечается именно эта особенность поэтики стихотворения, запечатлевшего попытку адекватного вербального и оптического выражения «расколотых, неорганизованных в единое целое юношеских фантазий»².

В приведенных 9 контекстах с ключевым словом глагол «träumen» используется автором в 7 различных лексико-семантических вариантах, демонстрирующих богатство его семантической и синтаксической валентности:

1. träumen – vi. (ich träumte)
2. träumen – vt. (die kranke nacht, die liebe träumen)
3. träumen von + Dativobjekt (von änderungen träumen)
4. träumen wie (träumen wie Kinder)
5. träumen + Objektsatz (wie ein baum ist mein leib)
6. träumen unpers. Verb (in mir träumt es)
7. zuträumen + Dativobjekt (dem morgen zuträumen)

Словарные значения существительного «Traum» свидетельствуют о совмещении в нем нескольких нетождественных смыслов: 1) «явления, представления, мысли, чувства, переживания, которые могут явиться во сне», 2) «заветное желание, мечта», 3) «что-либо сказочное, прекрасное, представляющее собой воплощение тайного желания, мечты; идеализация какого-либо объекта», 4) «несбыточное желание, тоска». Словарь Якоба и Вильгельма Гриммов подчеркивает, что «Traum» – это «деятельность и ее результат, состояние и сила человеческого духа, благодаря которым возникают мысли и представления, не привязанные к реальности»³. Глагол «träumen» демонстрирует такую же неоднозначность: 1) «видеть сон, в котором что-либо происходит», 2) «иметь большое желание», 3) «грезить, мечтать», 4) «предаваться желаниям,

¹ Nietzsche F. Werke: In 3 Bd. / hrsg. von K. Schlechta. München: Carl Hanser Verlag, 1966. Bd 3. S. 1215.

² Mell M. Op. cit. S. 250.

³ Deutsches Wörterbuch: elektronische Ausgabe der Erstbearbeitung von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm / bearb. von H. W. Bartz u. a. Trier; Berlin Brandenburg: Zweitausendeins, o. J. Bd. 21. Sp. 1436, 63.

фантазиям, раздумьям», 5) «надеяться на что-либо, не относящееся к реальности», 6) «представлять себе что-либо определенным образом», 7) «быть невнимательным, несконцентрированным, отсутствовать в реальности».

Как уже было замечено выше, концептосфера «Traum» в немецкой языковой картине мира представлена двумя самостоятельными концептуальными полями «Traum₁» в значениях «сон, сновидение» и «Traum₂» в значениях «несбыточное, заветное желание, мечта, идеал, представление, мысль, оторванность от реальной действительности». Но «Traum₁» и «Traum₂» оказываются даже в контексте омонимичными концептами, т.е. практически неразличимыми, чего, как правило, не случается в синтагматике. Более того, они выступают неразрывно спаянными. Это обстоятельство осложняет и перевод на русский язык фрагментов с глаголом «träumen», первым причастием «träumend» или существительным «Traum», включая его производное «Traumtragende», вследствие возникающей синтетосемии – одновременной многозначности, не снимаемой контекстом. С этой проблемой столкнулись переводчики Кубина, но особенно Кокошки и Тракля.

Переводчики цитируемой книги К. Э. Шорске перевели название как «Спящие мальчики»¹. При переводе с французского «Энциклопедии экспрессионизма» П. Ришара (2003) произведение получило название «Дети мечтают»²; авторы статьи об О. Кокошке в «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» (2008) перевели его как «Мальчики, видящие сны»³. По меньшей мере, два из переводов названия, на наш взгляд, входят в противоречие и со словарным значением глагола

¹ Шорске К. Э. Указ. соч. С. 425.

² Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; пер. с фр. М.: Республика, 2003. С. 82.

³ Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 280.

и причастия, и с сюжетами литографий, и с замыслом самого художественного произведения, возникшего и существующего во фрейдистском дискурсе. Для «спящих» персонажей О. Кокошка использует другое слово. Так, первая цветная литография книги называется однозначно «Schlafende Frau – Prolog» («Спящая женщина – Пролог») и изображает действительно спящую в сказочном пейзаже, отгороженную стеной от мирской суеты девушку. Метафора стены при этом выражает реальную ситуацию во взаимоотношениях молодых людей, разделенных стеной сословных и культурных условностей. В продолжении «Грезающих юношей», также написанном в 1908 году, Кокошка вновь возвращается к девушке-мечте и пишет, что она отделена от него, словно стеной («Wie durch eine Mauer schien sie von mir geschieden»)¹, указывая тем самым на непреодолимые препятствия между Лилит Ланг и влюбленным в нее юношей. Так же «действительно спящими» автор изображает еще четыре персонажа на литографии «Спящие», сопровождающей пятый сон (в издании 1996 года «Сновидцы», «Die Traumtragenden»). В атмосфере райского сада, где в полной гармонии пребывают люди, животные и растения, разворачивается некое действие, содержание и смысл которого Кокошка предоставляет разгадывать читателю и зрителю.

Но вот юноши – хотя речь идет, конечно же, об единственном юноше – не спят, они пытаются спастись во снах и грезах наяву от одиночества, от робости и стыда, от незнания, от страха неотвратимых изменений (träumte von unaufhaltbaren änderungen), от «пугала своих грешных предубеждений» («weg du popanz meines sündhaften vorbehalts»), от любопытства к своему телу («ich erkannte mich und meinen körper»), от признаков его созревания («das unbegründete schämen vor dem wachsenden»), но, как это всегда происходит во снах, убежать и

¹ Kokoschka O. Der weiße Tiertöter. Fortsetzung der «Träumenden Knaben» // Kokoschka O. Die träumenden Knaben, 1996. S. 50.

спрятаться не удастся. Сновидения предстают как арена для тех влечений, которые не могут быть реализованы в состоянии бодрствования. Во сне красиво сбываются мечты о любви и близости («ich träumte die liebe», «ich träumte die kranke nacht»), о разговоре с любимой («zwiegespräch»), о ее теле, ее запахе, во сне исчезает робость и стыд, а любовь становится всеобъемлющей («ein allesliebender»). Путь сновидений своеволен, сон заглядывает в «каждый кармашек», которых так много у судьбы («viele taschen hat das schicksal»), пытается «осмыслить» каждый из них, не будучи скованным условностями и предрассудками реальной жизни. В сновидении совмещается и соединяется несоединимое в реальности, а незначительное для сознания, мимолетное или вовсе не замеченное наяву отчетливо проступает во сне, обретает глубокие смыслы, обрастает значимыми деталями.

В автобиографии О. Кокошки «Моя жизнь» нет прямых указаний на то, что он к 1907/8 году был знаком с произведением З. Фрейда «Толкование сновидений», вышедшим в 1908 году уже вторым изданием. Более того, в контексте воспоминаний о реакции публики на первую постановку его пьесы «Убийца, надежда женщин» (1909) О. Кокошка говорит о том, что «ему не нравятся» все современные попытки интерпретации его произведений «как влияния З. Фрейда или Клоделя» – он «просто хотел играть в театр, так как у него тогда не было достаточно денег, чтобы ходить в театр»¹. Тем не менее, косвенно он дает понять, что это произведение было слишком известным, популярным и растиражированным в дискуссиях, откликах, газетных рецензиях и просто в повседневных разговорах с учителями и сверстниками, чтобы его можно было не знать молодому студенту, находящемуся в центре культурных событий Вены этого периода². Он, как мы уже подчеркивали, не упоминает также ни в автобиографии, ни в более поздних изданиях

¹ *Kokoschka O. Mein Leben. S. 67.*

² *Ibid. S. 228.*

имени Рудольфа Кальваха, влияние которого на молодого Кокоску во время создания «Грезящих юношей» оказалось поистине огромным. Поэтому факт отсутствия прямого упоминания З. Фрейда в контексте создания произведения ни о чем не говорит. По мнению исследователей раннего творчества О. Кокоски, грандиозное впечатление от «Толкования сновидений» З. Фрейда, под которым находилась после 1900 года вся европейская культурная элита, совершенно очевидно и в этом сказочном произведении юного художника и поэта¹. К тому же учитель О. Кокоски Б. Лёффлер был лично знаком с З. Фрейдом и даже выполнил для него заказанный экслибрис.

Смело оперируя внутренними резервами языка, Кокоска эффективно использует неоднозначность языковых единиц и открывающуюся за счет этого двуплановость восприятия. Поэтому и при переводе глагола «träumen» необходимо выбирать такой русский эквивалент, который бы максимально воспроизводил эту неоднозначность, т. е. сочетал в себе значение «мечтать», «воображать желаемое» и значение «видеть сон», «быть как во сне». Толковые словари русского языка (Ушакова, Ефремовой и др.) указывают на наличие в глаголе «грезить», помимо значения «мечтать», «воображать желаемое», и значение – с пометой «устаревшее» – «видеть во сне или в состоянии бреда». Таким образом, только глагол «грезить» и производное от него действительное причастие «грезящие» позволяют использовать и реализовать значимую для художественного замысла произведения омонимичность концептов «Traum₁» и «Traum₂». В пользу перевода названия стихотворения как «Грезящие юноши» говорят многие факты, существенные для творческого становления личности юного художника и поэта, среди них – его художественные пристрастия, вся атмосфера Вены начала XX века, пронизанная идеями З. Фрейда.

¹ Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 98.

«Грезящие юноши» О. Кокошки можно рассматривать как одно из выдающихся произведений «Gesamtkunstwerk» и как образец грандиозной интертекстуальности, который вместил в себя историю литературы и искусства и их уникальную рефлексию юным художником. Сюжеты литографий не следуют строго за текстом, расположенным справа на полях. Этот принцип художественного осмысления своей автобиографии О. Кокошка вполне мог позаимствовать у П. Гогена, использовавшего его в своем дневнике пребывания на Таити в 1893/94 гг. – книге «*Noa Noa*», известной Кокошке. В 1907 году в венской галерее Miethke состоялась грандиозная выставка П. Гогена, и один из крупнейших критиков-искусствоведов времени Л. Хевеши опубликовал 03.05.1907 г. по случаю этой выставки подробнейшую рецензию на дневник художника. Задуманные будто бы как иллюстрации к тексту дневника, акварели и гравюры Гогена, на самом деле, выходят далеко за пределы собственно содержания текста, придавая ему мистическую глубину. О. Кокошка чутко улавливает открывающиеся в этом отсутствии параллелизма смысловые бездны и возможности воображения, он называет свои литографии «свободными стихами в картинках» – «*freie Bildgedichte*»¹. Этот термин Кокошки говорит о том, что он совершенно точно понимал характерную особенность своего творчества: если для большинства двойных дарований экспрессионистского десятилетия литература и изобразительное искусство развивались как две параллельные линии, обогащающие и дополняющие друг друга, то «Грезящие юноши» демонстрируют совершенство их полного слияния, при этом одна не иллюстрирует и не комментирует другую, но обе питаются одновременно из обоих источников. В литературный текст особым образом вплавлены впечатления от произведений изобразительного и музыкального искус-

¹ *Kokoschka O. Mein Leben. S. 52.*

ства, скульптуры и искусства танца, в литографиях переплелись влияние мотивов, сюжетов и композиций известных литературных произведений и Библии с восхищением «выразительным танцем» и юношескими мечтами об экзотических кулисах идиллического пребывания «где-нибудь» – «irgendwo» – о чем он писал в одном из своих писем Э. Лангу¹.

Так, к примеру, известнейшие картины Г. Климта «Золотые рыбки» («Goldfische», 1901/2) и «Водяные змеи I» («Wasserschlangen», 1904-1907), рисунок тушью «Рыбья кровь» («Fischblut», 1898) и картина «Подвижная вода» («Bewegtes Wasser», 1898) вдохновляют Кокоску поэта на яркие и необычайно эротичные образы женщин-рыб и женщин-змей – соблазнительных, неистовых, безумных в своем «кровавом действе» – «blutraserinnen» – обволакивающих жертву золотыми волосами-водорослями, затягивающих ее в бездну страсти. И хотя «Wasserschlangen» Г. Климта «разложены» О. Кокоской на «**wassersäulen**» и «**geisterschlangen**», отсыл к известной картине мэтра представляется очевидным:

blutraserinnen
die zu vieren und fünfen aus den grünen
atmenden seewäldern
wo es still regnet
wegschleichen
wellen schlagen über die wälder hinweg und
gehen durch die wurzellosen
rotblumigen
unzähligen luftzweige
die wie haare im meerwasser saugend tauchen²...
in die taifune, wo
wassersäulen wie geisterschlangen auf dem

¹ Kokoschka O. Briefe. Bd. I. S. 7.

² Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 12.

brüllenden meer gehen¹ ...

ich greife in den see und tauche in deinen haaren²

Тема волос, в которые юноша погружает руки, широко растиражирована, является повторяющимся во многих произведениях литературы и живописи мотивом, но у Кокошки, скорее всего, носит еще и автобиографический характер – у Лилит Ланг, судя по фотографиям, были прекрасные длинные волнистые волосы, и Кокошка непременно тщательно прописывает их даже в карандашных рисунках и набросках. Совмещение змей и водной стихии дает ощущение какого-то первобытного слоя сознания, а контраст между внешней респектабельностью и чувственными страстями, как на картине «Водяные змеи I», соответствует мироощущению юного поэта, подготавливающего «взрыв в саду». Фонетический уровень этих фрагментов за счет темных заднеязычных гласных [a], [a:], [u], [u:] и дифтонгов [ao], [æ] в красивых цепочках wie **ha**are im **w**asser **s**augend **t**auchen; **t**auche in **d**einen **h**aaren создают ощущение волнообразного движения и завораживают своим медитативным воздействием.

Исследователи творчества юного О. Кокошки отмечают его невероятную способность впитывания и творческого переосмысления достояний культуры и искусства прошлого и настоящего. Несмотря на замечание О. Кокошки в своей автобиографии, что он испытывал «робость перед творениями великих мастеров прошлого» и по этой причине «почти не посещал Музей истории искусства» в Вене³, обилие внешних творческих стимулов и глубина воздействия на него художественных идей извне, а также искусная манера их встраивания в собственные произведения не перестает поражать знатоков творчества

¹ Ibid. S. 13.

² Ibid. S. 33.

³ *Kokoschka O. Mein Leben. S. 49.*

О. Кокошки¹. В зрелом возрасте художник признается, что «оценить в эти годы Тициана или Рембрандта он был не в состоянии, т.к. не был достаточно зрелым для этого, как бы широко ни открывал глаза»². Гораздо ближе и понятнее ему казались экспонаты этнографической коллекции: полинезийские маски с татуировками, по которым он изучил мимику при выражении экстремальных чувств и эмоций; оружие, ткани, бытовые приспособления и утварь – все то, что принадлежало когда-то «обычным людям, как он, не гениям». Полагаем, что, как всякая автомифологизация, и эти высказывания Кокошки не лишены некоторого лукавства, ведь все литографии «Грезящих юношей» в своей композиции, цветовом и пространственном решении, в колоритных деталях, в заполняющих пространство флоре и фауне, в фигурах, их позах, жестах и взаимоотношениях в той или иной степени перекликаются с самыми известными живописными полотнами и скульптурами, многие из которых были постоянными экспонатами венских музеев – Музея истории искусства (Kunsthistorisches Museum Wien), Бельведера (Belvedere) и др. – и говорят о том, что все они со школьной скамьи были хорошо известны О. Кокошке: «Рай» и «Золотой век» Лукаса Кранаха Старшего (1530), «Оленья охота курфюрста» (1529) и «Возведение Вавилонской башни» (1563) Питера Брейгеля Старшего, «Адам» (1880) и «Ева» (1881) Огюста Родена, «Коленопреклоненный юноша» Жоржа Минне (1897/08) и др.

Кокошка признается в большой симпатии к искусству примитивных народов, однако подчеркивает, что никогда не пытался подражать ему. Разумеется, речь не идет о подражании, но всякий внимательный зритель, разглядывающий литографии «Грезящих юношей», ощущает сильнейшее воздействие на юного художника экзотических

¹ Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906–1922* S. 107.

² *Kokoschka O. Mein Leben.* S. 49.

экспонатов этнографической коллекции Музея естественной истории (Naturhistorisches Museum Wien) и не сомневается, что они также были ему хорошо знакомы: ископаемые растения, чучела животных, птиц, застывшие насекомые, метеориты, раковины, другие окаменелости – все они оставили свой причудливый след в литографиях и тексте произведения. Так, строка об ожидании у окаменелого перуанского дерева – *ich warte bei einem peruanischen steinernen baum*¹ – навеяна, по мнению К. Э. Шорске, картиной, на которой был изображен древний перуанский храмовый город, и которая висела над входом в залы этнографической коллекции Музея². Непроясненным остается факт возможности непосредственного знакомства Кокошки в этот период с гравюрами и литографиями дрезденской группы «Ди Брюкке» («Die Brücke», «Мост»), которые также выполнены под сильнейшим впечатлением от произведений африканского примитивного искусства, выставленных в этнографическом музее Дрездена. Готическая удлинённость и заострённость фигур, экзотичность растительного мира, напоминающего отпечатавшиеся на камне листья папоротника и хвощ, на гравюрах и литографиях дрезденцев Э. Л. Кирхнера, К. Шмидта-Ротлуффа, М. Пехштейна, Ф. Блейля и Э. Хеккеля периода их первых совместных выставок в 1905–1907 гг., а также новая стилистика плакатов этих выставок, свидетельствующая о переходе от югендстиля к экспрессионизму, особый ритм буквенных элементов и связок между буквами в титульных виньетках знаменитых «Папок» художественного объединения (с 1906 г.) близки всему зрительному ряду, который мы наблюдаем в «Грезящих юношах». Дрезденцы, в свою очередь, были подписчиками многих европейских журналов по искусству, в том числе журнала «*Ver Sacrum*», и были хорошо осведомлены о новейших веяниях искусства в

¹ *Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 9.*

² *Шорске К. Э. Указ. соч. С. 428.*

Вене, Мюнхене, Лондоне и Париже¹. Их центральное программное требование «непосредственного и неискаженного» изображения жизни, так же, как и совершенно новая манера «пятнадцатиминутной зарисовки»² нестатичной модели, которой невозможно было обучиться в академической аудитории, полностью совпадали с художественными воззрениями и ежедневной практикой юного Кокошки.

Очевидно, что в «Грезящих юношах» прорабатываются десятки мотивов и формально-стилистических приемов современников Кокошки, учителей и соучеников, а также всех художников, графиков, скульпторов, архитекторов, с чьим творчеством можно было непосредственно познакомиться в Вене этого периода на многочисленных выставках современного искусства и искусства прошлого или из подписных журналов по искусству в библиотеке Школы декоративного искусства. На это, как уже отмечалось, обратили внимание даже враждебно настроенные критики, подыскивавшие убийственные характеристики для его эскизов гобелена, выставленных в Вене на «Kunstschau Wien 1908». Сегодня, помещенные на выставках художника и в каталогах выставок рядом с известнейшими картинами Л. Кранаха, П. Брейгеля, П. Гогена, В. ван Гога, П. Пикассо, О. Родена, Ж. Минне, Р. Кальваха, Ф. Ходлера, Ф. Валлотона и др., литографии «Грезящих юношей» словно «беседуют» с их райскими, сказочными и экзотическими персонажами, которые, в свою очередь, подпитываются из традиционных со времен Ренессанса библейских и мифологических источников искусства различных жанров. Так, литография последнего сна «Девочка Ли и Я» обращает на себя внимание еще и как полный повтор композиции картины Л. Кранаха Старшего «Рай» (1530) с использованием формальных элементов Г. Климта, К. Мозера и Р. Кальваха. Красное одеяние Бога-отца, настав-

¹ Die Maler der «Brücke». Sammlung Hermann Gerlinger / hrsg. von H. Spielmann. Stuttgart: DACO-Verlag Günter Bläse, 1995. S. 102.

² Ibid. S. 62.

ляющего и благословляющего обнаженных Адама и Еву на картине Кранаха, в точности повторено в тревожном красном пятне, разделяющем девочку Ли и юношу. Последние изображены на белом фоне посреди райских растений и птиц – формально-стилистический прием, которым широко пользовались Г. Климт, К. Мозер, Р. Кальвах в живописи, работе по металлу и эмалях. Мелкие фигуры заднего плана литографии и картины Кранаха размещены в пространстве картины аналогичным образом, при этом и те, и другие изображены в движении, с выразительными жестами. Симультанность сцен-этапов сотворения Адама и Евы, их искушения и изгнания из Рая на полотне Кранаха служит словно предостережением двум юным существам Кокошки, застывшим перед зрителем в характерных позах. Совмещение одновременных событий на картине Кранаха так очаровывает Кокошку, что он перерабатывает эту идею в финале первого сна и меняет местами причину и следствие, когда процессии мужчин только причаливают к берегу и спускаются на него, а «обнаженные худые девушки» уже благодарят их «птицами, орехами и коралловыми нитками» за «ночи темных нежностей»:

und nackte magere mädchen geben vögel
nüsse und korallenschnüre zur erinnerung
an die nächte der dunklen zärtlichkeiten
und ich fiel und träumte die kranke nacht¹

Текст стихотворения также свидетельствует о четко спланированных и осознанно выверенных параллелях с Библией, с произведениями И. В. Гете, А. Рембо, Г. Аполлинера, Г. фон Гофманстала, Ф. Ведекинда, С. Георге, П. Альтенберга, З. Фрейда. Так, к примеру, смещение временной перспективы в вышеприведенном отрывке стихотворения продумано и представлено словно в соответствии с механизмами сновидения, установленными З. Фрейдом: *сгущения, смещения и символи-*

¹ *Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 13.*

зации. Библейские сюжеты Ветхого и Нового заветов, переосмысленные юным художником, присутствуют в виде либо явного, либо скрытого цитирования. Само структурное членение стихотворения на семь частей-снов тесно связано с библейской историей сотворения мира. И даже идея названия стихотворения «Грезящие юноши» навеяна и рождена в богатейшем культурном и художественном контексте и в диалоге с современниками: темы весны, пьянящего весеннего пробуждения, юности, грез и мечтаний молодости в центре внимания сецессионистов и их журнала с соответствующим названием «Ver Sacrum». На плакате 19-ой выставки Сецессиона в январе – феврале 1903 года швейцарским художником Ф. Ходлером, выставку которого в Вене посетила вся культурная элита, изображен первый «грезящий юноша», обнаженный, лежащий под голубым небом на зеленом лугу.

Тема сновидений с 1900 года благодаря З. Фрейду была одной из самых актуальных в Европе, особенно в Вене. Она претворялась в десятки художественных произведений разных жанров. Так, например, К. Мозер за два года до выхода книги О. Кокошки подготовил проект интерьера комнаты, которую он назвал «Грезящие девушки» («Die träumenden Mädchen»). Даже Лилит Ланг несколько акварелей и рисунков 1907/08 гг., хранящихся ныне в Альбертине, посвятила царству сновидений («Das Reich der Träume»)¹. Картина Е. К. Лукш-Маковской с латинским названием «Adolescentia» («Юность, юный возраст», 1903, Бельведер), на которой изображена группа обнаженных девочек и мальчиков переходного возраста в райской идиллии, поражает стереоэффектом и деталями, которые, случайно или осознанно, перекочевали в литографии Кокошки. Центральная фигура девушки с острыми плечиками, тонкими и необычайно длинными руками и ногами, ее поза

¹ Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 98–99.

и обращенность к зрителю напоминают девочку Ли на последней литографии в «Грезающих юношах». В композиции Кокошкой использован тот же принцип надстраивания одной повествовательной зоны над другой вплоть до высокого горизонта и размещение второстепенных фигур в верхних дальних планах литографий, при этом фигуры Кокошки и Е. Лукш-Маковской заняты «выразительным танцем», в их экспрессивных жестах много схожего с жестами скульптур О. Родена и Ж. Минне и фигур на картинах Р. Кальваха. Кокошка не мог не обратить внимание на поразительный оптический эффект трехмерного изображения на картине, выполненной маслом на холсте: красивые голубые цветы, напоминающие закрытые голубые тюльпаны с красной сердцевинкой, смотрятся, как вдавленные в холст, а многочисленные красные цветочки-точки, напротив, выступают вперед так, словно изображены на надставленном над холстом стекле. Тот же эффект от тех же колористических составляющих – красных и синих цветов на зеленом фоне луга – наблюдается и на одной из известнейших картин Г. Климта 1905 года – «Садовый ландшафт» («Gartenlandschaft»). Тема голубого цветка использована Кокошкой практически на всех литографиях произведения. В руке девушки на картине «Adolescentia» сорванный голубой цветок, еще не распутившийся, но уже и не прячущий набухшее кроваво-красное нутро, вот-вот готовое вскрыться, символизирует те же ощущения юности, которым посвящено произведение О. Кокошки. «Adolescent» называется и одна из известнейших скульптур Ж. Минне 1891 года, изображающая юношу в необычайно экспрессивной позе: голова откинута назад и скрыта за поднятыми и согнутыми в локтях руками так, что зрителю видно только высокое стройное мальчишеское тело, которое так восхищало Кокошку во всех скульптурах бельгийца Ж. Минне.

Наконец, и визуальный, и словесный ряд произведения, как бы это ни отрицал сам автор, пропитаны идеями З. Фрейда. Картинки сменяющих друг друга цветных сновидений так же причудливы и полны знаками и символами, как сны и мечтания, облеченные грезящим юношей в слово. Мы словно видим внутреннюю жизнь души во время сна. Зрительный ряд литографий, помимо аналогий с указанными произведениями искусства, сегодняшнему российскому читателю и зрителю невольно навеивает строки текста известной песни: «А в городе том – сад, все травы да цветы. | Гуляют там животные невиданной красы... («wunderliche namenlose tiere») | С ними золотой орел небесный... | Кто любит – тот любим, кто светел – тот и свят...». Но текст и зрительные образы не взаимозаменяемы, а взаимодействуют по фрейдовским механизмам сновидения: *сгущения, смещения и символизации*. И лишь цветовая палитра стихотворения и литографий совпадает полностью: это – красный, желтый и их совмещение в цвете киноварь («zinnoberblumen»); синий, зеленый, коричневый и белый цвета. Несовпадение между видеорядом и словом многократно усиливает ощущение отсутствия волевого начала и невозможности сознательного регулирования течения сновидений и порядка их следования. Текстовый анализ стихотворения и его сопоставление с литографиями убеждает, что ожидаемый параллелизм между иллюстрацией и текстом заменен автором каким-то другим принципом, на основе которого возникает нерасторжимое единство большой суггестивной силы. Эти обстоятельства делают практически невыполнимым намерение исследователя-интерпретатора устоять перед искусством прочтения зрительного и текстового ряда в духе центральной мысли З. Фрейда: «Сновидение – осуществление желания»¹. Знакомство с произведением превращается в поиск истинной сути этого желания, изображенного на литографиях в

¹ Цит. по изд.: Фрейд З. Толкование сновидений / пер. с нем. Мн.: ООО «Попурри», 2003. С. 131.

замаскированном, зашифрованном виде, а в тексте стихотворения – упрятанного в язык метафор и символов, аллюзий и реминисценций.

Разведя зрительный и словесный ряд стихотворения, О. Кокошка будто снова играет, как в театр, мыслями З. Фрейда о механизмах работы сновидений: «Мысли и содержание сновидения предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, вернее говоря, содержание сновидения представляется нам переводом мыслей на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить путем сравнения оригинала и этого перевода. Мысли сновидения понятны нам без дальнейших пояснений, как только мы их узнаем. Содержание составлено как бы иероглифами, отдельные знаки которых должны быть переведены на язык мыслей. Мы, несомненно, впадаем в заблуждение, если хотим читать эти знаки по их очевидному значению, а не по их внутреннему смыслу»¹. О. Кокошка прямо говорит в стихотворении о необходимости прочитывания своего текста на двух языках одновременно: языке слова и языке зрительного образа: «*hinter allen worten und zeichen sehe ich*»². Он также повторяет предостережение З. Фрейда о возможности «впадения в заблуждение» при попытке прямой трактовки картинок сновидения – всякий образ рассыпается, перестает быть таковым, стоит сознанию к нему прикоснуться:

eine geschichte so
die aufhört zu sein
wenn man an sie rührt»³

Стихотворение начинается Прологом, который, в первую очередь, отсылает читателя к «красной розочке» Гете («*Röslein, Röslein, Röslein rot*»): «красная рыбка рыбка красная|зарезу тебя насмерть

¹ Там же. С. 303.

² *Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 32.*

³ *Ibid.*

трехгранным ножом|раздери тебя пальцами надвое |чтобы конец положить этому молчаливому кружению |красная рыбка |рыбка красная |ножичек мой красный |пальчики мои красные |в миске тонет и гибнет рыбка».

«rot fischlein
fischlein rot
stech dich mit dem dreischneidigen messer tot
reiß dich mit meinen fingern entzwei
daß dem stummen kreisen ein ende sei

rot fischlein
fischlein rot
mein messerlein ist rot
meine fingerlein sind rot
in der schale sinkt ein fischlein tot¹

Одно из самых известных со школьной скамьи стихотворений Гете «Heidenröslein» не только забавно пародируется, но и будто подсказывает Кокошке красивый ход символического покушения «дикого юноши» («der wilde Knabe») на красоту и юность прелестного создания («war so jung und morgenschön»), которое, однако, защищаясь, так сильно «уколело» юношу, что обрекло его на вечные муки («Ich steche dich, dass du ewig denkst an mich...», «Röslein wehrte sich und stach, | Half ihm doch kein Weh und Ach, | Mußt es eben leiden»). Стихотворение Гете оказалось абсолютно созвучным состоянию отвергнутого юного влюбленного. В поздних рефлексиях этого времени О. Кокошка вспоминает, что он «был полон неудовлетворенности и болезни в душе и теле» и что всякий раз, когда он чувствовал себя «несвободным и подавленным», одно «еврейское слово» («Lilith») всплывало ночным кошмаром.

¹ Ibid. S. 9.

Лилит Ланг, по его признанию, стала для него тогда «человеком, в образе которого воплощался весь мир», она была «его идолом»¹.

К. Э. Шорске называет этот начальный фрагмент стихотворения «кровавой детской песенкой», «фантазиями, рисующими расчленение плоти»², что – если учитывать мятежное настроение автора в этот период и его желание эпатировать публику «красной бородой» – вполне обоснованно, но не исключает и других интерпретаций. Так, А. Эренштейн в одной из статей об О. Кокошке говорит, что он «не рубщик плоти, но вспарыватель душ» («Er ist kein Fleischhacker, sondern ein Seelenaufschlitzer») ³. Можно предположить, что смысл Пролога глубже, чем «кровавая детская песенка». Во всяком случае, эта «красная рыбка», появившись в Прологе и на первой литографии «Спящая женщина», становится «генеральным басом» для всех последующих снов.

Полагаем, что О. Кокошка, вспоминая в автобиографической книге «Моя жизнь» историю возникновения «Грезящих юношей», не случайно в повествовании о «девочке Ли» вспоминает о ее «красной домотканой юбке, каких не знала в то время Вена». И добавляет: «Красный – мой любимый цвет. Я был влюблен в эту девушку»⁴. Комментируя цветовое решение своего скандально известного плаката к пьесе «Убийца, надежда женщин» (известного также под названием «Pietà»), поставленной год спустя после выхода книги, он подчеркивает, что красный для него – цвет жизни, а белый – цвет смерти⁵. Свое восхищение девушкой издали, нежелание привлечь к себе внимание и невозможность заговорить с ней он называет «молчаливым кружением» вокруг «красной рыбки», с которым только во сне и можно покончить.

¹ Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922*. S. 108.

² Шорске К. Э. Указ. соч. С. 427.

³ Цит. по: *Hirnwelten funkeln*. S. 376.

⁴ *Kokoschka O. Mein Leben*. S. 50.

⁵ *Ibid.* S. 62.

Мучительный стыд из-за невозможности противостоять власти полового инстинкта, сильнейшие эротические переживания, подавляемые наяву, но прорывающиеся в снах, невероятный накал сексуальной страсти и утоление ее в насилии – эти столь привычные для экспрессионизма «кровавые темы» выплескиваются в символе «красной рыбки», этом трансформированном сном образе «девочки Ли». «Красный» цвет и «рыбка» становятся регулярно повторяющимися символами эротизма и сексуальности юноши, которые О. Кокошка «чуть ли не с маниакальной приверженностью»¹ использует еще с 1905 года, в частности в изображении обнаженных наездниц, которые в «Грезящих юношах» вновь фигурируют как «Rentierreiterin» – «скачущая на северном олене девушка». При интерпретации Пролога исследователи напоминают, что в соответствии с символикой «Толкования сновидений» З. Фрейда «нож» («messer») был признанной всеми метафорой для обозначения мужского полового органа, а «чаша» («schale») – женского². Жестокая сцена расправы с «красной рыбкой» в автобиографическом контексте толкуется как мечта юноши расправиться в кровавом акте насилия с девственницей, отклонившей его притязания. Только к 1910 году О. Кокошка освобождается от этой символики и этих мотивов.

В соединении пятикратного повтора уменьшительного суффикса «-lein» в слове «Fischlein» и агрессивного напора разворачивающегося кровавого образа истории искусства усматривают не только использование эффектной схемы Гете, но также и сильнейшее влияние вышедшей незадолго до «Грезящих юноши» яркой иллюстрированной книги соученика Кокошки и Кальваха Франца Карла Делавиллы «Печальная пьеска» («Ein trauriges Stücklein», 1906), в которой так же в цинично-уменьшительной форме перечислены участники пищевой цепи – как пожиратели, так и пожираемые: «Zicklein», «Vaeterlein», «Fuechs-

¹ *Neuwirth M. Kokoschka und Kalvach // Fantastisch! Rudolf Kalvach. S. 62–63.*

² *Huysman L. Op. cit. S. 32.*

lein», «Huendlein», «Stoecklein», «Feuerlein», «Wasserlein», «Oechslein», «Metzgerlein»¹.

Символ «красная рыбка» и образ «девочки Ли» соединяются вновь в середине стихотворения, где юноша ожидает ее, предчувствует ее появление из «затерянных птичьих лесов севера и из морей красных рыбок юга», но здесь и следа не осталось от кровожадной страсти начала стихотворения: юноша дает волю нежным чувствам, восхищению угловатыми движениями ее тела, нежными детскими запястьями, украшенными шнурками стеклянных браслетов, он понимает «темный язык ее кожи», но, робея, спасается бегством от этой нахлынувшей нежности и укрывается в саду – крайне важном для произведения символе и абсолютно реальном в детстве О. Кокошки укромном месте². Северное происхождение девочки Ли поддерживается в каждой литографии образом северного оленя («rentier») или его символом – рогами («gehörn»), форма которых доминирует во всей флоре зрительного ряда стихотворения. Такие диковинные полуцветы-полудеревья неизвестного происхождения в этом же 1907/08 году «выросли» в фантастических пейзажах другого «двойного дарования», литовского художника и композитора М. К. Чюрлёниса («Тишина», «Сказка», 1907; «Сказка королей» 1909), а много лет спустя они же появятся в творчестве Э. Нольде («Fürst und die Geliebte», 1918; «Der große Gärtner», 1940). Сам же О. Кокошка детально проработал их еще в почтовых открытках, которые он вынужден был изготавливать в большом количестве для Венских мастерских, чтобы только прокормиться. В письме Э. Лангу 1907 года он пишет: «Моя психика, как это видно из моей книги-сказки, от недоедания становится все прилежнее и сложнее, что несказанно радует заказчиков из мастерских»³.

¹ *Neuwirth M. Op. cit.*

² Ср. очерк «Взрыв в саду: Кокошка и Шёнберг» в: *Шорске К. Э. Указ. соч. С. 417ff.*

³ Цит. по: *Neuwirth M. Op. cit. S. 63.*

В «северной» теме сна (in mir träumt es und meine träume sind wie der norden), поддерживаемой повторяющимися в каждой литографии символами «рога́» и «снег», происходит процесс *смещения*, в результате которого признак реального лица – северное происхождение девушки Ли – наделяется особым значением. «Мысль о снеге» облечена в поэтические образы «снежных звезд, высекаемых копытом северного оленя» («rentieres huf klingt und wirft in allen weißen wäldern wiederleuchtende schneesterne auf»), «снежного шлейфа его наездницы», который почти на всех литографиях повторяется в символе горных вершин, покрытых снегом, как одеянием («rentierreiterin | und das rentier ist ein berg | deine kleider sind eine schneefläche», «wo schneeberge uralte märchen verbergen»), изумленных, как юноши, заснеженных лесов, окруживших северную гостью («schneewälder stehen um dich wie stauende knaben»).

Сравнивая стихи и изображение как «оригинал и перевод», К. Э. Шорске приходит к выводу, что «не видит» на литографиях образы, «важные для текста: висящие на мачтах клетки с голубыми птичками («oben an den mästen schwingen käfige mit kleinen blauen vögeln»), вытягиваемый железными цепями корабль под надутыми белыми парусами»¹. На одной из литографий, по мнению Шорске, «появляются фигуры обнявшихся людей, о которых не говорится ни слова»². Эти наблюдения будто подталкивают нас прислушаться к совету З. Фрейда «не впадать в заблуждение» прямой трактовки картинок сновидения и вступить на любопытный исследовательский путь сопоставления, в ре-

¹ Шорске К. Э. Указ. Соч. С. 428.

² Там же. При этом К. Э. Шорске ошибается относительно корабля и белых парусов: в тексте О. Кокошки «ужасное море... хватает переполненную галеру... тащит... за железные цепи и увлекает ее в танце в тайфуны» (das schreckliche meer... faßt die überfüllte galeere... zieht an den eisernen ketten und tanzt mit ihr hinein in die taifune). Два корабля с белыми парусами мирно покачиваются на волнах в гавани «далекого острова» – на четвертой литографии цикла.

зультате которого проступают многие значимые детали, не различимые в другой перспективе анализа художественного произведения.

3. Фрейд при расшифровке сновидения дает рекомендацию относиться к нему, как к ребусу, и не предъявлять к нему требований, соответствующих реальности, ни как к целому, ни к его отдельным частям¹. Он убедительно демонстрирует, как результатом *смещения* является то, что содержание сновидения не походит по своему существу на мысли, скрывающиеся за ним, и то, что сновидение отражает лишь искажение жизни в бессознательном². Сопоставляя «оригинал и перевод», мы обнаруживаем зрительные образы, отсутствующие в тексте, и, наоборот, текстовые фрагменты, метафоры и символы, отсутствующие на литографиях. Однако в этой *смещенной* художественной ткани все же нет разрывов, и все нити сплетаются в единый узор причудливого сновидения-мечты.

Так, например, символ «клетка», изображения которой недостает К. Э. Шорске, тесно связан с душевным состоянием автора, в котором было написано произведение, с его резким негодованием по поводу удушливой атмосферы в обществе, которое он сравнивает в стихотворении «со стоячей желтой водой», а людей – с живущими в ней застывшими кораллами, их лица напоминают безжизненные «маски из теста». «Девочка Ли в клетке», как уже отмечалось, деталь совершенно биографического характера. В противовес ей себя он видит свежим ветром, который очистит «забытый город» и освободит «поющих людей, подвешенных, как в клетках, в его запертых комнатах»:

horra
heraus aus dem gelben
stehenden wasser
in dem ihr wie korallenstöcke lebt
horra
ihr wachsfarbenen mit den teigmasken und den

¹ Фрейд З. Указ соч. С. 304.

² Там же. С. 328–329.

bärten aus rotem schwamm
ein wind zieht in die vergessene stadt
in deren verschlossenen zimmern singende menschen
wie in vogelkäfigen hängen¹

Именно в таком же фрейдовском ракурсе представляется правомерным толковать, например, пятую литографию «Спящие». Эта литография в совокупности своего содержания, на первый взгляд, никак не представлена в «мыслях сна», т. е. в тексте стихотворения, но и она целиком и полностью является «переводом оригинала» на язык символов и соответствует выводу З. Фрейда, что «сновидение составляет как бы совершенно иначе, его содержание располагается вокруг других элементов, чем мысли, служащие его основой»². В данной литографии мы наблюдаем процессы *сгущения* как соединение родственных, но разнородных образов в единое целое, и *символизацию* как замену неприемлемых в моральном отношении объектов или желаний другими, не вызывающими протеста. Из отдельных моментов «мыслей сновидения», которые Фрейд называет «малоценными», путем детерминации создаются новые ценности, «которые затем и попадают в содержание сновидения»³.

К таким «моментам мыслей сновидения» отнесем начальный фрагмент текста 4-го сна: «поначалу был я танцором королей | на тысячах уступов сада вытанцовывал я | *желания полов* | вытанцовывал я тонкий по весне кустарник»

erst war ich der tänzer der könige
auf dem tausendstufigen garten tanzte ich die
wünsche der geschlechter
tanzte ich die dünnen frühjahrssträucher⁴

Неоднозначность слова «Geschlecht» (*sexus, genus, generatio*) как род, поколение; род, семья; биологический пол; половой орган и

¹ Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 20.

² Фрейд З. Указ. соч. С. 325.

³ Указ. соч. С. 328.

⁴ Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 24.

одновременная реализация в тексте сразу нескольких значений – значения биологического пола или его атрибута и значения давней давности происходящего, повторяющегося из поколения в поколение – это та самая «цензура», о которой говорит З. Фрейд в контексте механизма *символизации* и замены запретных объектов на более безобидные¹. Многие элементы «грез юношей», имеющие сексуальные подтексты, должны, как говорит З. Фрейд, «опасаться цензуры и скрываться за сновидением»². Следуя именно этому принципу, О. Кокошка, по всей видимости, «пропустил» описание тех «темных нежностей», за которые «обнаженные худые девушки» благодарили мужчин экзотическими дарами в финале первого сна. В контексте этого же тезиса Фрейда отметим, что переводчики труда К. Э. Шорске подвергли цензуре, но уже в самом прямом смысле слова, «момент мысли сновидения» О. Кокошки, зашифрованный им в неоднозначном слове «Glieder», и один из самых туманно-эротичных фрагментов стихотворения «ihr milden frauen was quillt in euren roten mänteln | in den leibern die erwartung verschlungener glieder | seit gestern und jeher?» перевели следующим образом, лишив его не только эротичного, но вообще всякого смысла: «вы дамы нежные | что зреет в одеждах ваших красных | ваших утробах ожиданье рук ног проглоченных | со дня вчерашнего и издавна?»³. Сексуальный сигнал О. Кокошки «rot»/«красный» здесь совершенно очевиден, как и во всех других известных произведениях этого периода, например, в уже упомянутом плакате к выставке «Kunstschau Wien 1908», на котором изображена девушка за сбором хлопка. Как отмечает историк искусства М. Нойвирт, «во время этой деятельности легко пораниться об острые края хлопковых чашечек, красные пятна – явный намек на кровь. Ассоциация с дефлораци-

¹ Фрейд З. Указ. соч. С. 329.

² Указ. соч. С. 215.

³ Шорске К. Э. Указ. соч. С. 429.

ей очевидна»¹. Поэтому можно предположить, что Кокоска, говоря об «ожидании проглоченных членов» («die erwartung verschlungener glieder»), вряд ли имел в виду «ожидание рук ног проглоченных».

Возвращаясь к литографии «Спящие», обратим внимание на то, что упомянутый в тексте 4-го сна некий «танцор королей» («der tänzer der könige») все же отыскивается на литографии, но он обнаруживается и распознается как таковой на ней не сразу и только в сопоставлении с последней литографией «Девочка Ли и Я». На заднем плане литографии «Спящие», в правом верхнем углу, изображены четыре мужские фигуры, взбирающиеся на зеленый холм и продвигающиеся в сторону центральной композиции изображения – спящему святому семейству, хотя этот «момент мысли» и не всплывает в тексте никоим образом. О том, что это может быть именно оно, догадываешься, предположив, что на лбу бодрствующего, в отличие от родителей, младенца («halbwache hörende kinder») видна именно корона, святой нимб, а не детский чубчик. Однако главой семейства и супругом Марии изображается не Иосиф, а молодой юноша, похожий, как все прочие юношеские изображения на других литографиях, на самого Кокоску. А настоящий бородатый Иосиф, тоже спящий, будто насильно «врезан» в передний план литографии, как инородное, обособленное тело, заключенное в белую колбу фаллической формы. Он тоже здесь, но оттеснен, отдален от молодости, от принадлежности к семье юноши. Фаллический символ подчеркивает мысль о невозможности отцовства старца. Вполне допустимо, что это – одна из версий «искажения жизни бессознательного», в которой молодость мстит зрелости и старости. Эта тема прочитывается практически во всех литографиях. Таким образом, рождественская история из Евангелия от Матфея позволяет идентифицировать три фигуры старцев заднего плана как

¹ *Neuwirth M. Op. cit. S. 65.*

«трех королей» Каспара, Мелхиора и Балтазара (С + М + В), а фигуру в синих одеждах с поднятой вверх рукой – как «танцора королей», «вытанцовывающего» свои желания. Три подобные фигуры в синем появляются, как уже сказано, еще раз на заключительной цветной литографии «Девочка Ли и Я». Эти танцующие фигуры с характерными пантомимными преувеличенными жестами со всей очевидностью вводят в поэтический контекст биографическую деталь – участие «девочки Ли», Лилит Ланг, в постановках танцев и пантомим и ее занятия «выразительным танцем» вместе с сестрами Визенталь. Полагаем, что и две черно-белые – начальная и финальная – литографии – все те же танцоры-мимы, «вытанцовывающие свои желания».

Какие же желания вытанцовывает «танцор в синем»? Девочка Ли, конечно же, тоже здесь – северный олень как ее символ-заместитель занимает весь правый нижний угол литографии. В отличие от всех других изображенных на других литографиях оленей, этот – вполне взрослый, зрелый, сформировавшийся, украшенный красивой уздечкой. Не есть ли это то самое-самое «осуществленное в сновидении желание»? По поводу подобных аналогий З. Фрейд замечает, что это – «чрезвычайно натянутое сопоставление», но добавляет, что «бодрствующее мышление не могло бы составить его, если оно не было дано в готовом виде в сновидении»¹. По многолетним наблюдениям ученого, «стремление создавать такие сопоставления не знает никаких преград»². Так не представляет ли собой идиллическая картинка спящего семейства, окруженного причудливыми животными и растениями райского сада, тот самый символ, который заключается в прямом, буквальном значении непосредственно-составляющих производного существительного Traumtragende как «несущие мечту, идеальное представление о чем-то прекрасном»? Во всяком случае, вид

¹ Фрейд З. Указ соч. С. 213.

² Там же.

прильнувшей к мужскому плечу юной матери, беззаботного во сне молодого отца и уютно расположившегося на его коленях ребенка не исключает возможности такого толкования сна юноши. Позировавшая юному художнику, спящая под покрывалом Лилит Ланг, вполне может быть запечатлена на этой литографии в образе Марии, а весь этот сон быть его «неосуществленным желанием» о браке с ней и семье. К слову сказать, Г. Балль в своем шокирующем стихотворении «Палач»¹ прибегает к такому же приему и вводит в описание полового акта с непроницаемым общим смыслом неожиданный символический религиозный сюжет, благодаря которому после второго судебного процесса в Имперском земельном суде Мюнхена против Г. Балля за «оскорбления чувства стыдливости и добропорядочности» обвинение в «распространении порнографической литературы» было самым курьезным образом снято, т. к. стихотворение было признано «не столько отвратительным и отталкивающим, сколько не понятным читателю»². Было решено, что богохульства в нем нет, так как оно заканчивается прямым обращением за помощью к деве Марии («Hilf, heilige Maria! Dir sprang die Frucht aus dem Leibe [sei gebenedeit!]). Описание полового акта было признано литературной фикцией, а общий смысл проинтерпретирован – после подсказки автора и издателя – как мысли терзаемого сомнениями человека, который обращается к Богу. Судебный процесс был закрыт: чтобы избавиться от необходимости разбираться в столь «непристойном» происшествии, стражи нравственности и порядка воспользовались тем же принципом, по которому «работает» цензура сновидения, и которым, по всей видимости, воспользовался юный Кокошка.

¹ Стихотворение Г. Балля «Палач» («Der Henker») было опубликовано в октябре 1913 года в первом номере журнала «Революцион» («Революция», «Revolution»).

² Faul E. «In irgend einer Art revolutionär»: Hugo Balls «Henker» in der frühexpressionistischen Zeitschrift Revolution // Hugo-Ball-Almanach. Pirmasens, 1987. S. 109.

Эротичный слой стихотворения О. Кокошки можно назвать, в терминологии З. Фрейда, «невинным», а по сравнению с «Палачом» Г. Балля, это стихотворение просто целомудренное и безобидное. Здесь в пятом сне об эротическом наваждении размышляет сама неопытность, еще не знающая имени происходящего:

wenn die haut noch nicht weiß
wir werden suchen müssen
wie nach einem verlorenen kind
wie nach etwas
das in der luft hängen blieb und ungesagt¹

Откровение Г. Балля, содержащееся в одной строке, которая более всего повергла в ужас мюнхенскую добропорядочную публику: «Mir rinnt geiler Brand an den Beinen herunter», у юного Кокошки сформулировано вполне деликатно: «zu viel hitze überkam mich in der nacht». На седьмой литографии под названием «Эрос» отыскать «мысли сна» и расшифровать «содержания сна» – зрительного ряда литографии – представляется весьма непростым делом, хотя несколько строк стихотворения, казалось, бы, являются прямыми подсказками: голубое озеро («aus deiner runden brust geht dein atem über den |blauen see») и вросший в него, опускающийся вниз стебель растения на переднем плане литографии («ein stäblein wächst ins wasser hinunter»); браслеты на запястье девочки Ли и покрывало с орнаментом ее юбки, прикрывающее ее наготу. В остальном же все свершающееся перед глазами зрителя – результат *смещения, сгущения и символизации* сна. Запуская руки в воду озера, как это часто происходит во сне, Он, оказываясь, погружает их в Ее волосы: «ich greife in den see und tauche in deinen haaren | wie ein versonnener bin ich in der liebe alles wesens»². Сон, как

¹ *Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 29.*

² *Ibid. S. 33.*

показывает З. Фрейд, постоянно осуществляет такие «перемены» и «затемнения»¹.

Тема Эроса разворачивается на протяжении всего произведения двояким образом. Во-первых, это три литографии, развивающие тему рая в виде «прямого сновидения», т. е. это изображение райского места, в котором люди ходят обнаженными и не стыдятся друг друга до того момента, пока в них не пробуждается стыд и страх – происходит изгнание из рая. О. Кокошка заставляет юношу именно так спастись от своего страха и стыда перед «девочкой Ли»: «und vor dir flüchtete ich in die gärten | herauf von stufe zu stufe | bis zur tausendsten und letzten in meiner scheu»². З. Фрейд комментирует такие «райские сновидения» следующим образом: «Это детство, лишённое чувства стыда, кажется нам впоследствии своего рода раем, а ведь самый рай не что иное, как массовая фантазия о детстве человека»³.

Во-вторых, это эротическая линия, развиваемая в «скрытых сновидениях» и скрываемая «цензурой». Цензура при *символизации* и *смещении* осуществляется таким образом, что эротичный подтекст раскрывается либо в завуалированной, метафоричной форме, либо в сфере флоры и фауны стихотворения и его зрительного ряда. Это вполне традиционный прием, часто используемый в лирике «экспрессионистского десятилетия». На всех литографиях без исключения присутствуют цветы как следы Ее прикосновений: «wo blumen werden die berührung deiner dünnen finger», а деревья изображены исключительно с ветвями-рогами «северного оленя». «Красная рыбка» и «олень» как символы-заместители принимают на себя функции выражения женской чувственности, вот-вот готовый раскрыться, подобно голубому цветку с красной сердцевинкой на картине «Adolescentia»: «was zum frühling

¹ Фрейд З. Указ. соч. С. 125.

² Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 24.

³ Фрейд З. Указ. соч. С. 250.

wartet»¹. Присутствие во флоре и доминирование на шести из восьми литографий «голубого цветка» распаивает поэтический контекст и в сторону романтической символики. *Голубой цветок* и здесь в полном согласии с романтическими представлениями символизирует несбыточную мечту, неосуществимый идеал. *Голубое*, начиная с введенного Новалисом в романном фрагменте «Генрих фон Офтердинген» («Heinrich von Ofterdingen», 1799–1802) символом «голубого цветка», стало знаком скрытого духовного мира, загадочно ускользающего от романтического странника, который отправляется на его поиски в мир грез и любви и обретает в поэзии. И только на одной из литографий цветы белые, т.к. «северный олень» превращает их в «снежные звезды» («rentieres huf klingt und wirft in allen weißen wäldern wiederleuchtende schneesterne auf»). Голубым цветом О. Кокошка, безусловно, отдает дань и Венским мастерским, в художественной продукции которых цвета *голубой, черный и белый* были важнейшей составляющей их лаконичного и выразительного языка формы.

Литография «Крики лодочников» («Schiffer rufen») совмещена в книге со вторым сном и практически не обнаруживает с ним прямых соответствий, поэтому в ее интерпретации «мысли сна» и «содержание сна» могут далеко расходиться. Не сопровождаемая соответствующим текстом стихотворения на своем правом поле, эта литография в общем эротичном контексте стихотворения наполняется неким смыслом: под недовольными и осуждающими взорами старцев («grinsende göttergesichter») лодочники взывают к крупным, взрослым красным рыбам, которые высунули из воды головы и с открытыми ртами внемлют лодочникам. «Мысли сна» сообщают нам, что эти лодочники «под монотонное пение старцев», не обращая на них внимания, «забирают и увозят женщин» – красных рыбок:

¹ *Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 29.*

wer denkt grinsende göttergesichter und fragt
den singsang der zauberer und altmänner
wenn sie die bootfahrer begleiten
welche frauen holen¹

Непонятное, на первый взгляд, поведение юноши в синем (а ведь это все тот же юный танцор с литографии «Спящие»), пытающегося удержать или задержать одного из взрослых, стоящего позади старцев, в какой-то мере проясняется строкой стихотворения: «малыш | чего возжелал ты позади старцев» («kleiner | was wolltest du hinter den alten»). По всей видимости, того же, что позволено взрослым лодочникам – зазвать и увезти своих женщин. И если это так, то литография «Корабль», о которой К. Э. Шорске говорит, что на ней «появляются фигуры обнявшихся людей, о которых не говорится ни слова»², может расшифровываться иначе. На ней, напротив, старец крепко удерживает юношу за запястье руки, а от берега-сада отплывает корабль с девушкой, зазывающей его теми же жестами, которые мы наблюдаем у лодочников. На корме корабля отчетливо видны плоды райского сада, в том числе, конечно же, яблоко искушения и черный виноград, который, будучи подверженным механизму *смещения*, через одну литографию окажется на чайном столике девушки, в одиночестве оказавшейся на «далеком острове». Воссоединение юных существ на этом далеком острове и совместное плавание к нему – только несбыточная мечта, «неосуществленное желание». Не случайно оба, и юноша, и девушка, грезят на литографии «Корабль» с закрытыми глазами, в отличие от бдящего старца. Не случайно также и берег усыпан остовами растерзанной «красным ножикком» маленькой «красной рыбки» – это прямая иллюстрация самых первых строк стихотворения, сублимированный в жестокости и насилии выброс неудовлетворенных страсти и желания. Как

¹ Ibid. S. 36.

² Шорске К. Э. Указ. соч. С. 428.

полагают интерпретаторы произведения, это своеобразный акт мести «девочке Ли» – Лилит Ланг, отвергшей чувство Кокошки¹.

Существуют и совершенно другие версии интерпретации литографии «Корабль» и первого сна, что при такой степени расхождения «мысли и содержания» сновидения совершенно неизбежно. В изображении обнявшихся фигур молодого и пожилого человека исследователю видится осмысление становления О. Кокошки как художника – он порывает и прощается с Г. Климтом, который изображен как бородатый мужчина в черном одеянии, и югендстилем, отплывая в самостоятельную жизнь художника². На наш взгляд, такая трактовка представляется слишком рациональной для «грезящего юноши»: во-первых, вряд ли в период подготовки книги 1907/1908 гг. юный Кокошка осознавал, что этим произведением он прощается с югендстилем и мэтром, которому он чувствовал себя обязанным, а во-вторых, такой ход «мысли сна» не вписывается в общую эротическую канву произведения.

Именно таким образом, *смещая и сгущая* «содержание сна» и «мысли сна», помещая отдельные фрагменты-символы содержания как бы не в свои контексты-мысли и наоборот, О. Кокошка на протяжении всего произведения соединяет слово и образ – «das wort und das zeichen». Так, на литографии «Разговор» среди пышных диковинных деревьев, где три отдельные пары людей ведут беседу, спрятана маленькая синяя птичка, должно быть, та самая, которую «не увидел» на мачтах кораблей К. Э. Шорске («oben an den mästen schwingen käfige mit kleinen | blauen vögeln»). Среди обилия синих цветов литографии ее легко не разглядеть: спрятавшись за толстым стволом дерева, она будто подслушивает разговор пары, помещенной в центр литографии. Две подобные синие птицы так же хорошо «упрятаны» художником среди синих цветов и синих волн озера первой литографии «Спящая женщина». Клеткой для

¹ *Huysman L. Op. cit. S. 51.*

² *Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 90.*

них становится непреодолимая городская стена и синий частокол, напоминающий прутья клетки. В этой клетке оказываются и сама спящая девушка, и все ее символы-заместители: красная рыбка, северный олень и синяя птица. В результате практически все изображенное художником после длительного разглядывания оказывается не тем, чем кажется на первый взгляд, а незаметные и незначительные детали каждой отдельной литографии, как элементы сновидения, забегающие вперед, в контексте всего произведения встают на свои места, обретают смысл и складываются в красивый и понятный рисунок.

Столь искусно выстроенная в двух сопряженных жанрах искусства структура «Грезающих юношей», воплотившаяся в единстве «мыслей сна» и «содержания сна», абсолютная зрелость художника в реализации столь оригинального замысла не могли не вызывать восхищение талантом и мастерством юного О. Кокошки. В двадцать один год он создает произведение, с которого австрийская литература начинает отсчет собственно австрийского «экспрессионистского десятилетия». Но, как это случилось с большинством экспрессионистов, сам себя он никогда экспрессионистом не считал. В книге «Моя жизнь» он пишет по поводу пьесы «Убийца, надежда женщин»: «Мои произведения считаются сегодня пилотами экспрессионизма, так же называют маленьких рыбок, плывущих в голове косяка китов. Я же могу сказать о своей пьесе только одно: вопреки всем ученым рефератам, она не имеет ничего общего с отречением от общества или какими-либо планами по совершенствованию мира, которые присущи литературному и стиливому перевороту, называемому экспрессионизмом... она просто выражает мое собственное отношение к моему миру... это – средство против летаргии, которую сегодня часто ощущаешь в театре»¹.

¹ *Kokoschka O. Mein Leben. S. 64–65.*

Но, несмотря на нежелание идентифицировать с себя с экспрессионизмом, в зрелом возрасте О. Кокошка дает ему потрясающую своей глубиной и пронизательностью оценку, полагая, что он, возможно, был «шансом духовного перерождения Европы, который не понят еще и сегодня»¹. Он считает его «трансформацией духовной жизни», которая проявлялась в «моральном и культурном распаховании внутреннего мира человека». По наблюдениям Кокошки, экспрессионизм по популярности и степени новаторства в искусстве «конкурировал с открытием психоанализа Фрейда и квантовой теорией Макса Планка» и поэтому был «явлением времени, а не модным течением в искусстве»².

Если цветные литографии стихотворения «Грезящие юноши» еще представляют собой «типичное произведение школы Климта»³ и носят черты венского югендстиля, пусть и на самом пике его развития и в момент самого совершенства его формального языка, то в абсолютно новаторской для Вены 1908 года поэзии уже безошибочно угадывается первый художественный документ раннего экспрессионизма. А. Эренштейн в рецензии 1914 года называет текст, написанный на полях литографий, «первым новым немецким стихотворением», дает высочайшую оценку качеству его лирики и поэтичности его языка⁴. «Грезящие юноши» О. Кокошки – блестящий «пример проявления двуединого творческого начала»⁵, свидетельствующий о характерной особенности австрийской культуры 1900-х – 1920-х гг. – о стремлении к синтезу искусств, к синкретизму и интеграции.

¹ Ibid. S. 114.

² Ibid.

³ Шорске К. Э. Указ. соч. С. 425.

⁴ Ehrenstein A. Oskar Kokoschka. S. 109.

⁵ Lang L. Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907 – 1927. Leipzig: Ed. Leipzig, 1975. S. 15.

Синтетизм всех жанров искусства – одна из магистральных художественных идей 1900–1920 гг. Она объединяла художников всех жанров искусства и таких организованных групп Германии и Австро-Венгрии, как «Der blaue Reiter», «Die Brücke», «Der Sturm», «Die Gläserne Kette», «Der Arbeitsrat für Kunst», «Neukunstgruppe», если называть только самые известные. Разнообразно проявляющееся в творчестве поэтов и художников *синтетическое художественное мышление* присуще как немецкому, так и австрийскому искусству этого периода¹. Понятие «Gesamtkunstwerk», не будучи достаточно теоретически обоснованным, с середины XIX века, т.е. со времен Р. Вагнера, использовалось как один из самых распространенных терминов, причем не только в литературе по искусству.

В 1983 году в Дармштадте на Mathildenhöhe состоялась эпохальная выставка «Склонность к синкретичному произведению искусства. Европейские утопии» («Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien»)². Эта выставка впервые сосредоточила внимание на взаимном влиянии различных жанров искусств экспрессионизма и убедительно продемонстрировала, что экспрессионизм с его необозримым количеством междисциплинарных объединений, крайне неоднородных групп, союзов и «товариществ» художников, писателей, поэтов и драматургов, театральных, музыкальных и литературных критиков всех направлений, деятелей кино и театра представляет собой идеальную территорию для исследования феномена Gesamtkunstwerk. Но, тем не менее, тема «Gesamtkunstwerk» в экспрессионизме все еще недостаточно освещена.

¹ Salter R. Georg Trakl und Egon Schiele: Aspekte des österreichischen Expressionismus in Wort und Bild // Österreichische Gegenwart: die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition: 11. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur/ hrsg. von W. Paulsen. Bern; München, 1980. S. 59–79.

² Gesamtkunstwerk Expressionismus. Mathildenhöhe Darmstadt: Ausstellungskatalog / Hrsg. von R. Beil, C. Dillmann. Darmstadt: HATJE CANTZ, 1983.

В контексте творчества двойного дарования австрийца Оскара Кокошки эта тема была представлена на выставке в Дармштадте одним из самых известных из его ранних произведений – одноактной драмой «Убийца, надежда женщин». Венская премьера спектакля состоялась, как уже было сказано, в Садовом театре Международной выставки «Kunstschau Wien 1909» и стала причиной грандиозного скандала среди публики¹. Позже, в 1917 году, в программке к первой постановке этой и других одноактных пьес Кокошки («Иов»/«Niob», «Пылающий терновник»/«Der brennende Dornbusch») в Дрезденском Альберт-Театре Пауль Корнфельд написал: «Если спросят: почему художник Кокошка пишет драмы, вместо того, чтобы рисовать картины? Я отвечу вопросом на вопрос: а почему он не сочиняет и симфонии, оперы, не пишет песни, почему он не скульптор? Разве факт, что художнику всего лишь не хватает средств для манифестации себя во всех жанрах, является более удивительным, чем случайное совпадение в одном человеке двух талантов? Мы не будем воспринимать это совпадение слишком уж серьезно. Драма Кокошки – это всего лишь вариации его картин и наоборот. Звук и мелодия, ритм и жест его текстов параллельны этим же составляющим его картин. Он противостоит хаосу мира так, словно он *первый* человек. И, словно *первый* художник на земле, он простодушно изобретает и здесь, и там свою технику и свой стиль»². Но эти свойства Кокошки публично проявились впервые не в одноактной драме 1909 года. За год до этого, на первой выставке «Kunstschau Wien 1908», он уже имел возможность продемонстрировать себя как двойное дарование в книге «Грезящие юноши».

Современное литературоведение и искусствоведение безоговорочно признают это произведение молодого О. Кокошки «ключевым произведением перехода» от венского югендстиля в духе Г. Климта к

¹ Kokoschka O. Mein Leben. S. 64; Горбатенко М. Б. Указ. соч. С. 160–161.

² Цит. по: Gesamtkunstwerk Expressionismus. S. 262.

взрывному, мятежному искусству австрийского экспрессионизма и относят его к тем иллюстрированным книгам, которые сами начинают новые историко-культурные процессы или в которых достигается вершина некоего предыдущего стилистического развития («Leit-Bücher»)¹. Поразительным образом первое серьезное произведение столь юного поэта и художника вошло в историю культуры как самый ранний пример блистательного сплава литературы и изобразительного искусства XX века, за ним уже последовали такие признанные мастера, как В. Кандинский с произведением «Звуки» («Klänge», 1912), и др. За 28 рисунков, выполненных художником практически для каждого номера журнала «Штурм» в 1910 году в Берлине, коллеги по цеху называли О. Кокошку «рисующим гением поколения». Журнал «Штурм» с первого номера 3 марта 1910 года был в Германии пионерским проектом синтеза разных жанров искусства: на его страницах объединились провокационная литература, новаторская графика и острая литературная и культурная критика. Характеризуя новое поколение художников, сотрудников «Штурма», один из участников событий Г. Вебер в одной из статей журнала 1910 года написал: «Оскар Кокошка зовут самого замечательного из них: он словно выпаливает свои рисунки и при этом параллельно сочиняет на таком фантастически высоком градусе, что тот, кто его понимает, сам должен быть гением»².

Так же, как «Грезящие юноши» О. Кокошки впитали в себя все основные веяния на стыке югендстиля и экспрессионизма, реализованные в многочисленных произведениях его профессуры и соучеников по Школе декоративного искусства, и его собственные художественные

¹ Lang L. Literaturillustration und künstlerische Prozesse // Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jh. / hrsg. von R. Neugebauer. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1996. S. 20ff; Schvey H. J. Doppelbegabte Künstler als Seher: O. Kokoschka, D. H. Lawrence und W. Blake // Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets / hrsg. von U. Weisstein. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. S. 79ff.

² Weber H. Цит. по: Anz Th., Stark M. Manifeste und Dokumente S. 423.

находки, воплотившиеся в десятках заказанных ему Венскими мастерскими почтовых открыток, так и его произведение 1908 года в том или ином виде многократно цитируется в дальнейшем развитии экспрессионистского искусства как в Австрии, так и далеко за пределами Вены.

Например, ранние стихотворения Г. Тракля в образной системе, в метроритмических особенностях и волнообразном движении стиха во многом корреспондируют с похожими на галлюцинации грезамисновидениями О. Кокошки в «Грезящих юношах»:

wellen schlagen über die wälder hinweg und
gehen durch die wurzellosen
rotblumigen
unzähligen luftzweige
die wie haare im meerwasser saugend tauchen¹

Они созвучны не только по образному строю, базирующемуся на элементах водной стихии, но и по завораживающе красивому рисунку долгих и кратких, открытых и закрытых гласных переднего и заднего ряда, дифтонгов и скопления сонорных согласных, чередование которых подобно «бесконечным созвучиям» (Г. Тракль).

Die Wasser schimmern grünlichblau
Und ruhig atmen die Zypressen
Und ihre Schwermut unermessen
Fließt über in das Abendblau,
Tritonen tauchen aus der Flut,
Verfall durchrieselt das Gemäuer
Der Mond hüllt sich in grüne Schleier
Und wandelt langsam auf der Flut².

Вода сверкает – синь с травой
и кипарисы дышат сонно
их тоскование бездонно
течет с вечерней синевою.
Тритоны выплыли со дна
и стены разрушаясь пали.
Плывет в зеленом покрывале
качаясь на воде луна³.

Непосредственное знакомство Г. Тракля с творчеством О. Кокошки, как и вообще знакомство с современным искусством, произошло на выставке *Kunstschau Wien 1909*, где была представлена одноактная пьеса «Убийца, надежда женщин». Она выплеснула на публику безум-

¹ *Kokoschka O. Die träumenden Knaben. S. 12.*

² *Trakl G. Die drei Teiche in Hellbrunn // Georg Trakl. Gedichte. Prosa. Briefe. St. Petersburg: SYMPOSIUM, 2000. S. 340, 342.*

³ *Тракль Г. Три пруда в Хельбрунне. Пер. В. Летучего // Георг Тракль. Полное собрание стихотворений М.: Фазис, 2000. С. 38.*

ный накал борьбы и страсти между мужчиной и женщиной, ее агрессивность и сексуальность не считались ни с какими принятыми нормами и по-настоящему шокировали зрителей, среди которых был и Г. Траклъ. Из письма Э. Бушбеку в июне 1909 года следует, что Г. Траклъ пережил настоящее потрясение («О величие. О вечный Кокошка»)¹, осознав, что он не одинок в борьбе с демонами, одолевавшими его.

Несколько лет спустя, в разгар бунтарских экспрессионистских литературных выступлений в Германии, соседство в поэтическом тексте шокирующих эротических и откровенно сексуальных подробностей с щемящими нотами невостремленной любви и нежности становится вполне распространенным явлением. Так, уже упоминавшееся стихотворение Г. Балля «Палач» («Der Henker»), опубликованное в № 1 мюнхенского журнала «Революцион» 15.10.1913, словно вновь проигрывает кроваво-эротичный сюжет расправы с «красной рыбкой» из стихотворения Кокошки, но о юношеской робости уже и речи нет, эротику Г. Балля критика сравнивает с «пляской смерти», от которой «мороз по коже». Полагаем, что Г. Балль вполне мог быть знаком со стихотворением О. Кокошки. В 1910/11 годах они оба оказались в центре литературных и театральных событий экспрессионистского Берлина: Г. Балль учился в школе актерского мастерства М. Рейнхардта и организовывал вместе с Р. Хюльзенбеком вечера экспрессионистской поэзии, О. Кокошка тесно сотрудничал с издателем журнала «Штурм» Х. Вальденом и был широко известен, т. к. с его рисунками выходил почти каждый номер «Штурма» этого периода. Пьеса О. Кокошки «Убийца, надежда женщин» благодаря публикации в № 20 журнала «Штурм» была так же широко известна в берлинских кругах. Они были ровесниками – оба родились в 1886 году с разницей лишь в несколько дней: Г. Балль 22 февраля, а О. Кокошка 1 марта. Оба вращались в одном и том же круге

¹ Цит. по: Decker G. Georg Trakl / hrsg. von D. Stolz. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag, 2014. S. 57

литераторов, художников, артистов, режиссеров, встречались в одних и тех же кафе и кабаре, так что их знакомство вполне могло состояться еще в Берлине, до выставки в галерее ДаДа в Цюрихе 1917 года, где были представлены три пьесы О. Кокошки и где в то время работал Г. Балль. Во всяком случае, параллельное чтение двух стихотворений не исключает возможности, что Г. Балль писал свое эпатажное сочинение под сильным впечатлением от «Грезящих юношей».

Интертекстуальный отблеск этого стихотворения лежит и на других не менее скандально известных произведениях немецкого и австрийского экспрессионизма. «Красный ножичек» «грезящего юноши» расправляется с «красной рыбкой» с таким же наслаждением, с каким «длинный нож» патологоанатома отправляет «маленькую астру» напиток досыта в мозг, как в вазу, в стихотворении Г. Бенна «Маленькая астра» («Kleine Aster») из цикла «Морг» («Morgue», 1912). Интереснейшие поэтологические параллели выстраиваются между произведением О. Кокошки и романом его ровесника, венского экспрессиониста-активиста Р. Мюллера (1887–1924), «Тропики. Миф одного путешествия» («Tropfen. Der Mythos der Reise», 1915)¹ и ждут своего исследователя.

Альфред Кубин: по «другую сторону» действительности

Практически одновременно с «Грезящими юношами» и при удивительно схожих исходных посылах возникает еще одно знаковое произведение австрийского экспрессионизма – роман Альфреда Кубина «Другая сторона». А. Кубин (1877–1959) понимал искусство как «жизненно необходимый выход в *недействительное*», как деятельность по преобразованию и приданию смысла через фантазийное начало скры-

¹ Müller R. Trophen. Der Mythos der Reise. Urkunde eines deutschen Ingenieurs. Herausgegeben von Robert Müller. Anno 1915. München: Hugo Schmidt, 1915.

тым или завуалированным аспектам действительности, метафорически воспринимаемой им как «пропасть» («Abgrund»)¹. Его единственное литературное произведение, роман «Другая сторона», написанный осенью 1908 года и увидевший свет в Мюнхене на следующий год², литературоведение считает «ключевым текстом» литературы эпохи Fin-de-Siècle³, из духа которой и вышла немецкоязычная фантастика⁴.

Если многообразие интерпретаций произведения рассматривать в качестве «индикатора его ранга в мировой литературе», то роман «Другая сторона» должен по праву занимать одно из лидирующих положений в этом списке⁵, но с оговоркой, что его рубежная роль, возможно, до сих пор недооценена⁶. Литературоведение в течение нескольких десятилетий находится в поиске единого, связного и объяснимого смысла романа. Каждому читателю вот уже более ста лет видится в нем что-то другое, какая-то «другая сторона», и нет ни единого интерпретатора, который бы не ощутил беспокойства по поводу смысловой непроницаемости романа⁷. Не случайно Г. Гессе назвал это произ-

¹ Kubin A. Fragment eines Weltbildes. Цит. по: Brunn C. Op. cit. S. 12.

² Kubin A. Die andere Seite: ein phantastischer Roman. München u. Leipzig: Verlag G. Müller, 1909. Далее цит. по изданию: Kubin A. Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit 51 Zeichnungen und einem Plan / Nachwort von J. Winkler. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2009. Для цитирования используется сокращение названия: (DaS) с указанием страницы. Пер. К. К. Белокурова (2000): <http://lib.rus.ec/b/86353> с нашей корректурой – Н.П.

³ Neffe J. Einladung ins Traumreich. Alfred Kubins Jahrhundertroman ist ein virtuoses Schlüsselwerk für die Epochenwende, an der wir stehen // Die Zeit, 2009. Nr. 34 (13. August).

⁴ Fischer J. M. Op. cit. S. 94.

⁵ Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1995. S. 92.

⁶ Ruthner C. Traumreich: Die phantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1908/1909) // Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns / hrsg. von A. Kerekes, A. Millner u. a. Tübingen et al.: Francke, 2004. S. 180.

⁷ Ср.: Herzmanovsky-Orlando F. von. Sämtliche Werke: In 10 Bdn / hrsg. von W. Methlagl u. W. Schmidt-Dengler. Salzburg: Residenz, 1983. Bd. VII: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903–1952. S. 21ff.; Brunn C. Op. cit. S. 157ff.

ведение «волшебной книгой»¹. Не претендуя на полноту охвата его проблематики и проникновение во все смысловые пласты, которым посвящены авторитетные коллективные монографии², остановимся лишь на тех аспектах произведения, которые дают нам основания рассматривать его в ряду характерных примеров раннего австрийского литературного экспрессионизма, стоящих под знаком фантастического.

Такая характеристика произведения никогда не вызывала сомнения: при всей дискуссионности многочисленных исследований, посвященных ему³, литературоведы и искусствоведы единодушны во мнении, что этот роман – один из ведущих в ряду тех произведений, которые разрабатывали *основы мировой фантастической литературы*⁴. Помимо теоретиков и историков литературы и искусства о нем размышляли и писали Ф. Кафка, Э. Юнгер, Г. Гессе, Г. Казак, К. Рансмайр и др. крупнейшие писатели XX века. По их мнению, среди многих утопических романов рубежа XIX-XX веков этот парадигматический для литературы *Décadance* текст занимает особое место не только благодаря своим имманентным текстовым и иллюстративным качествам фантастического, но и благодаря своему провидческому, «сейсмографическому» (Э. Юнгер)⁵ характеру, широте охвата животрепещущих проблем рубежа веков и тому воздействию, которое он оказал на дальнейшее развитие литературы, прежде всего в самой Австрии⁶. Благодаря роману и иллюстра-

¹ «Außerhalb des Tages und des Schwindels»: Hermann Hesse – Alfred Kubin. Briefwechsel 1928–1952 / hrsg. von V. Michels. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2008. S. 147.

² Ср.: *Der Demiurg ist ein Zwitter: Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik* / hrsg. von W. Freund; J. Lachinger, C. Ruthner. München: Fink Verlag, 1999.

³ Ср.: *Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»*. München: Fink, 1967; *Lippuner H. Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»*. Bern; München: Francke, 1977; *Brunn C. Op. cit.*; *Kieser H. Geschichte der literarischen Moderne*. München: Beck, 2004.

⁴ *Assman P. Alfred Kubin – Bilder des Phantastischen // Alfred Kubin – Bilder des Phantastischen. Weitra: Bibliothek der Provinz, o. J. S. 8.*

⁵ Цит. по: Geyer A. Op. cit. S. 93.

⁶ *Koseler M. Die sterbende Stadt. Décadance und Apokalypse in Alfred Kubins Roman Die andere Seite // Magische Nachtgeschichte. Alfred Kubin und fantastische Literatur seiner Zeit / hrsg. von J. Lachinger, R. Pintar. Linz; Salzburg: Stifter-Inst., Residenz 1995*

циям к нему А. Кубин в течение короткого времени становится не только одной из центральных фигур мюнхенской культурной жизни, но и своеобразным «персональным учреждением фантастического» и «черной романтики» европейского масштаба: он на долгие годы задает тон развитию целого направления в литературе и изобразительном искусстве. В сумеречных антимирах романа, насыщенных фантастическими и апокалипсическими видениями, смертью и эротикой, откровенной жестокостью, сопровождаемой завуалированными иронией и юмором, своеобразно преломилась буржуазная реальность начала XX века и ярко проявились основные тенденции развития литературы и искусства раннего модернизма. Так же, как и автор «Грезящих юношей», А. Кубин ярко представляет им синтетическое творчество двойных и тройных дарований австрийского искусства начала XX века¹ – 52 графические работы-иллюстрации (включая 1 план-карту места событий романа, города Перле) вместе с текстом составляют единое целое этого *фантастического романа*, как его атрибутировал и сам автор². Из 51 иллюстрации к роману 11 были выполнены первоначально не для него, а для другого фантастического произведения, романа «Голем» Г. Мейринка, с которым А. Кубин сотрудничал в 1905-1907 гг., но совместный проект не был завершен, и законченные рисунки вошли в роман «Другая сторона». Многие из иллюстраций романа являются парафразом на собственные рисунки, выполненные к 1908 году. Примечательно, что сам Кубин считал роман «магическим курьезом» и называл свое литератур-

(Kubin-Projekt 3). S. 47; *Cersowsky P.* Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der «schwarzen Romantik» insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. 2., unveränd. Aufl. München: Fink, 1989; Geyer A. Op. cit. S. 182.

¹ *Stotch U.* Das Brechen und Stürzen durch die Wände der Kategorien. Doppel- und Mehrfachbegabungen des Expressionismus in Österreich // *Expressionismus in Österreich*. S. 123–137.

² *Kubin A.* Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen / hrsg. von U. Riemerschmidt. München: Edition Spangenberg, 1974. S. 40–41.

ное произведение «пояснительным текстом в форме романа» к иллюстрациям, подчеркивая, с одной стороны, внезапность нахлынувшей потребности в литературной деятельности как в альтернативной возможности высвобождения из угнетенного состояния и спонтанный характер написания произведения в период сильнейшего творческого кризиса, с другой – самостоятельный, а не сопроводительно-иллюстративный, характер встроенных в роман рисунков¹. Более того, он считал, что «эти рисунки станут лучшим из того, что он до сих пор сделал»².

Если с фантастическим характером романа литературоведение разобралось, то традиции рассматривать произведение в системе экспрессионистских мировоззренческих и поэтических координат не существует, хотя любой разговор о прозе экспрессионизма не обходится без обращения к нему. Причины этого обращения, конечно же, не только в тех внешних факторах, которые встраивают Кубина в общеевропейский экспрессионистский дискурс: А. Кубин с 1909 года тесно сотрудничает в Мюнхене с немецкими экспрессионистами, по инициативе В. Кандинского становится членом «Нового художественного объединения», а в 1911 году вместе с Ф. Марком, А. Макке, Г. Мюнтер и В. Кандинским стоит во главе знаменитого объединения «Синий всадник». В 1909 году еще не существует примеров теоретического осмысления новых форм модернистского искусства: известность пришла к роману раньше, и заговорили о нем как о «причудливом фантастическом произведении» до того, как К. Хиллер в известной газетной статье закрепил за новым искусством определение «экспрессионизм»: «Мы — клика поэтов, которые сегодня считают себя в Берлине новым поколением»³. Сначала творче-

¹ *Ibid.*

² *Herzmanovsky-Orlando F. von. Op. cit. S. 21*

³ *Hiller K. Die Jüngst-Berliner // Heidelberger Zeitung. Monatsbeilage № 7. 1911. S. 2.*

ство Кубина-графика оказывается чутко воспринятым и востребованным австрийскими журналами экспрессионистской направленности, самыми значительными из которых были «Дер Штром» («Der Strom», «Поток») и «Дер Анбрех» («Der Anbruch», «Начало»). Центральной идеей журнала «Дер Штром» стало противопоставление «стерилизованному филистерскому вкусу» концепта «революционного нового искусства». Программная статья основателя, а затем режиссера и драматурга венской «Фольксбюне» Б. Фиртеля (1885–1953) в одном из первых номеров журнала 1911 года проясняет сущность такого искусства и среди прочих его характеристик называет такие, которые во многом объясняют популярность графики А. Кубина на его страницах: «Искусство – смертельный враг только приятного. Красивое по сути своей значительно ближе безобразному, чем симпатичному... Новое искусство на пути к истинно освобождающей гармонии отваживается на смелые, резкие диссонансы»¹. Так, на страницах № 4 журнала 1914 года в едином контексте «ужасного», «фантастического» и «романтического» обсуждаются произведения А. Кубина, Э. А. По, Э. Т. А. Гофмана, Ф. М. Достоевского, Г. Мейринка, Ж. де Нерваля и др. Номер обильно проиллюстрирован гравюрами А. Кубина, в которых он предстает мастером такого «ужасного»: «Власть», «Судьба», «Наука», «Паук». Гравюра «Паук» – одна из самых впечатляющих и на страницах романа «Другая сторона»: нечто, напоминающее живой человеческий скелет, в сумраке глухого двора с черными окнами, бессильно распростерлось перед огромным хищным пауком, предвкушающим трапезу.

Рупором послевоенного венского экспрессионизма стал журнал «Дер Анбрех», в котором с 1917 по 1922 год опубликованы работы практически всех его ведущих представителей. Его основатели О. Шнейдер и Л. Ульман подняли художественный облик «Дер Анбрех»

¹ Viertel B. Neue Kunst und die Kritik // Der Strom 1 (1911). H. 2. S. 37–41.

до уровня ведущих немецких журналов «Штурм» и «Аktion» во многом благодаря качеству рисунков и гравюр ведущих экспрессионистских художников, среди которых работы А. Кубина заняли заслуженное место. Работы А. Кубина, Э. Шиле, Э. Нольде, М. Пехштейна, О. Мюллера, М. Бекмана, Л. Файнингера, Л. Мейднера, Э. Хеккеля, Э. Мунка, К. Феликсмюллера, Г. Кампендонка на страницах этого журнала стали воплощением экспрессионизма в изобразительном искусстве.

Несмотря на отсутствие традиции интерпретировать роман «Другая сторона» в категориях экспрессионистской поэтики и эстетики, он без всякой натяжки представляет собой австрийскую версию предчувствия «сумерек человечества», а его проблематика и структура определяются важнейшими концептами европейского экспрессионизма – «смешение», «сон/греза», «отчуждение», «новое видение» («Vermischung», «Traum», «Entfremdung», «Neue Anschauung»), которые самобытно прорабатываются автором-художником в их понятийной, ценностной и образной составляющих.

Концепт «новое видение» возможно рассматривать в двух перспективах – авторской и собственно романной. С одной стороны, «новое видение» становится для романа «Другая сторона» неким «зонтиковым концептом», который реализуется в том, что процесс написания литературного произведения представляется автору выражением определенного способа видения мира, установлением отношений с ним и приданием этим отношениям новаторских форм, позволяющих внести в многообразие этого мира некий обозримый порядок. Упорядочить взбесившийся мир «по-новому» оказывается возможным только в координатах нереального, фантастического. Речь при этом ведется не о «фикции действительности», а о «действительности фикции»¹. Не случайно мотив творческой силы художника, силы его *воображения* (Einbildung, Ein-

¹ Brunn C. Op. cit. S. 12.

bildungskraft) – один из центральных в философской подоплеке романа. Другая перспектива «нового видения», внутрироманная, обеспечивает причудливые конфигурации сюжетной линии и портретов персонажей: многочисленные образные составляющие концепта возникают в контекстах, связанных с тем, что в государстве Грез *видели* то, чего нет и *не видели* того, что есть, а то, что, казалось, *было*, оказывалось не тем, чем первоначально *виделось* и *представлялось*. Говоря словами протагониста, «очередным бедствием были массовые расстройства зрения (DaS 257–258). Этот концепт обладает мощным критическим потенциалом и концентрирует в себе все те социально-политические, культурно-исторические и прочие проблемы, которые в порубежную эпоху грозили в любой момент взорвать иллюзорное благополучие Дунайской монархии.

Концепт «сон/греза» («Traum») является в романе, как и в «Грезящих юношах», структурообразующим: его название, так же как и у О. Кокошки, обусловлены ключевым и наиболее частотным словом романа «Traum» и многочисленными производными от него: Traumreich, Traumland, Traumstaat, Traumensch, Traumleute, Träumer, Traumschicksal, Traumreligion, Traumgeruch, Traumsee, Traumspiegel и т.п. Таким образом, все явления, лица, предметы, процессы, локальные и временные указатели, абстрактные понятия, чувства и эмоции, теория и практика в государстве Грез – Traumstaat – должны подвергаться сомнению, так как всегда видятся в двойной перспективе как «нереальность сознания» и «реальность бессознательного».

Сон и сновидения – не только один из центральных мотивов романа в рамках этого концепта, но и тот нарративный элемент, который позволяет прочитывать произведение одновременно в двух запрограммированных плоскостях: как историю еще одной утопии и краха и как плод больного воображения рассказчика. Вся фантазмагория собы-

тий и многочисленные перипетии, которые совершаются в Перле за 6 лет пребывания там протагониста, в эпилоге романа завершаются для него в психиатрической лечебнице, где в своих воспоминаниях о государстве Грез и его властителя Патере он тщетно пытается отделить сны от реальности:

«В лечебнице я не переставая думал о волшебном и грандиозном спектакле, который мне довелось пережить. Моя способность ко сну приобрела явно болезненный характер; сны пытались подчинить себе мое сознание. В них я терял свою идентичность, они часто уводили меня в минувшие исторические эпохи. Почти каждую ночь мне являлись картины отдаленного прошлого, и я придерживаюсь мнения, что все эти сновидения были теснейшим образом связаны с переживаниями моих предков, чьи душевные потрясения, вероятно, были унаследованы мною на биологическом уровне. На еще более глубоких уровнях сна я перевоплощался в животных или даже пребывал в составе праэлементов. Эти сны были пропастями, в которые я безвольно проваливался. Когда наступала хорошая погода и ночи были ясными и звездными, такие сны прекращались» (DaS 285).

Такой поворот событий хорошо известен по другому парадигматически значимому для экспрессионизма произведению синкратичного искусства – фильму «Кабинет доктора Калигари» («Das Kabinett des Dr. Caligari», реж. Р. Вине, 1919–1920). В фильме загадочная фигура доктора Калигари, черного мага, оккультиста, великого обманщика цирковой публики и директора местного сумасшедшего дома в одном лице, вобрала в себя черты всех последующих модернистских чужаков, аутсайдеров или монстров. Патера со своими приемами мистификации, манипулирования и одурачивания подданных вполне может служить прообразом Калигари. Техника запутывания и сбивания с толку при восприятии, заключающаяся в принципиальной неразличимости реальной действительности и галлюцинаций действующих лиц, экспрессия невыразимого через атмосферу кошмарного сновидения, детективность

сюжета и эффект концовки-перевертыша, когда вдруг проясняется, что все происшедшее представлено в искаженной перспективе сумасшедшего; противоречивая реакция зрителя, в которой зачарованность полукриминальным, полуокультурным миром сумасшедшего переплетается с ужасом, – стандартный набор эффектов всего последующего авангардного и элитарного кино. Эти же техники и эффекты характерны и для образной составляющей литературного концепта «смешение» и неразрывно связанного с ним концепта «отчуждение» в романе «Другая сторона».

В отличие от художественного концепта «сон/греза», где слово «Traum» задает ему название как ключевое, слово «смешение» («Vermischung») не является для концепта «смешение» таковым и не входит в словообразовательные гнезда, сцепляющие текстовую ткань. Как мы уже демонстрировали это на примере произведений Ф. Кафки¹, имя концепта может быть вовсе не представлено в словаре писателя соответствующей лексической единицей, что мы и наблюдаем в романе «Другая сторона». Как говорил А. Камю по поводу «мрачной фантазии на тему этики ясности» Ф. Кафки, «лексику словаря соответствий между *миром идей и миром впечатлений* выявить нелегко»². Исследователь, осознавая наличие двух миров, «становится на путь тайны их взаимного отражения». Концепт «смешение» крайне сложен в своем описании, так как носит калейдоскопический характер и складывается из множества составляющих, входящих и в другие концепты (например, время, пространство, новое видение) и объединенных общей семантикой неопределенности. Крайнюю степень такой неопределенности в романе представляет «ein unbestimmtes grelles Nichts» (DaS 271) – «неопределенное

¹ Пестова Н.В. Функция несобственно-прямой речи в реализации концепта «смешения» Ф. Кафки // Известия Волгоградского гос. пед. унта. Серия «Филологические науки», 2010. № 2 (46). С. 4–8.

² Камю А. Бунтующий человек: философия, политика / пер. с фр.; под ред. А. М. Руткевича. М.: Политиздат, 1990. С. 131.

пронзительное Ничто», в которое превращается в итоге бывший повелитель страны Грез Патера.

Палитра образов для концептуализации и категоризации фиктивной действительности Перле, когда «все перемешано и слито воедино подобно миражу» («alles ineinander eingeschachtelt und miteinander verbunden wie eine Luftspiegelung». DaS 154), необычайно широка. Семантика неопределенности пронизывает хронотоп произведения и подчинена авторской перспективе «нового видения». Все события романа происходят под «вечно хмурым небом», в отсутствии солнечного света, между светом и темнотой, будто в «тени жизни»: «В царстве грез царили вечные сумерки» («Im Traumreich herrschte ewige Dämmerung», DaS 219). Слово «Dämmerung» – «сумерки» – ключевое в этом концепте. О его значении в поэтике экспрессионизма мы не раз писали в контексте двух знаковых произведений, концептуализирующих идею сумерек переломной эпохи и связанных между собой, – «Сумерки идолов» Ф. Ницше (1888) и антология экспрессионистской лирики «Сумерки человечества» (1919/20).

В повести Л. Андреева «Красный смех» (1904), которую мы также рассматривали ранее в аспекте типологического родства немецкоязычного экспрессионизма с магистральными линиями развития русской литературы начала XX века¹, точно так же, как в «Другой стороне» А. Кубина, стирание грани между реальностью и галлюцинациями, сумасшествием и трезвым рассудком, кошмарным сном и абсурдной явью сопровождается *исчезновением красок*: «Во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета»². Прота-

¹ Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм: уч. пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века / Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург, 2004. С. 93–94.

² Андреев Л. Красный смех // Рассказы. М.: Советский писатель, 1977. С. 208.

гонист-художник на протяжении всего пребывания в стране Грез из всех цветов наблюдает только серо-зеленый и коричневый («...waren hier Grau und Braun vorherrschend»), и констатирует, что лучшее, что только бывает на земле – ее яркость и разнообразие ее красок – полностью отсутствует в Перле: «Das Beste, die Buntheit, fehlte» (DaS 56). Визуальное доминирование серого у А. Кубина служит своеобразным контрапунктом богатству цветовой палитры у Г. Тракля и О. Кокошки.

«Zwielicht» – «полумрак/полусвет» – другое высокочастотное слово концепта «смешение». В таком промежуточном состоянии между днем и ночью, когда не бывает ни настоящего светлого дня, ни настоящей темной ночи, разворачиваются события романа. От этого все окружающее главного героя в действительности является не тем, чем поначалу кажется, все имеет нечеткие очертания, диффузно и изменчиво, как сам властелин страны Патера, который меняет обличья и остается в толпе не признанным своими подданными.

Очередным бедствием были массовые расстройства зрения. Сперва человеку казалось, будто все предметы окружены радужным свечением. Позднее в его глазах смещались все нормальные пропорции: маленькие домишки казались высокими как многоэтажные башни; ложные перспективы путали и внушали страх — людям казалось, что они заперты, когда на самом деле это было не так. Им чудилось, будто здания нависают над улицами или с трудом удерживаются на узких фундаментах. Встречные пешеходы в их глазах двоились, троились, превращались в целые толпы. Люди поднимали ноги, чтобы перешагнуть через воображаемое препятствие, становились на четвереньки, когда им впереди мерещилась пропасть» (DaS 257–258).

Такое «массовое расстройство зрения» повлекло за собой «много странностей и несообразностей. А именно: новички сплошь и рядом встречали здесь своих двойников; это давало почву для всяческих конфликтов и недоразумений» (DaS 167). Тема «двойничество»/«двойник» («Doppelgänger») крайне важна для формирования фанта-

стической канвы романа, она продолжает в рамках концепта «смешение» развитие романтических форм *фантастического*. Первая действительно *фантастическая* история в немецкой литературе с героями-двойниками – романтическая новелла-сказка Л. Тика «Белокурый Экберт» (1797) – насыщена поэтикой тайны, фантастикой необъяснимого, в ней «самое чудесное перемешалось с самым что ни на есть обыденным»¹. Для такой *романтической фантастики* еще характерно сочетание сказочных элементов, волшебных коллизий, с одной стороны, и фантастических образов или образов-перевертышей, образов-двойников – с другой. В «Другой стороне» чудесному уже нет места, «двойничество» героев и событий из волшебного превратилось в тягостно-неопределенное, в двойное толкование происходящего, в сомнения относительно чувственно воспринимаемой действительности. Апофеозом такого «двойничества» становится двойная сущность Патеры и в этой связи горькое признание протагониста:

Подлинный ад заключается в том, что эта противоречивая двойная игра продолжается и в нас (DaS 286).

Как в предшествующих роману, так и в последующих графических работах Кубин будет прорабатывать в течение всей творческой жизни смешение сфер сознания и бессознательного в темах смертных грехов, порочности и саморазрушения человека, чаще всего в облике человекообразного монстра, и судьбы беспомощного, безвольного, сломленного человека в пасти или лапах хищных животных, насекомых, птиц и рептилий неизвестных науке видов. Эта же семантика смешения и неопределенности характеризует специфических «кентавров» и «киборгов» Кубина и Кафки: человек / животное/ насекомое / рептилия, человек / машина, душа /отчужденное тело. Она же определяет принципиальную неразличимость реальной действительности и галлюцина-

¹ Tieck L. Der blonde Eckbert // von Wiese B. Romantik: Für die Gegenwart ausgewählte Texte. Wien; Heidelberg: Verlag Carl Ueberreuter, o. J. S. 60.

ций, а также понимание машинерии власти как в романе Кубина, так и в произведениях Ф. Кафки¹.

Ведущими в рамках представленных концептов стали такие в целом декадентские темы и мотивы, как мертвый город, царство Аида, пляска смерти, новые аспекты жизни современного человека в условиях научно-технического прогресса, глобальное отчуждение личности на фоне разрушительных цивилизационных процессов и бюрократизации государственного аппарата, чудовищное смешение и сплав противоположных сущностей: хаоса и порядка, божественного и бесовского, рационального и подсознательного, ясного и непроницаемого, человеческого и животного, а также специфические для австрийского контекста апокалипсические настроения на закате монархии, темы «Я» и «Оно», сны и подсознание, манипуляция массовым сознанием, жестокое противостояние полов и сексуальность, пренебрежение к женщине и обаяние смерти.

Немецкая германистика, исследующая синестезию и взаимную игру света, цвета, слова, музыки и языка тела как конструктивную часть эстетической программы экспрессионизма, считает это произведение важнейшим литературным документом начала XX века, в котором блестяще реализовалась идея *Gesamtkunstwerk* – синкретичного произведения искусства². Цикл иллюстраций к роману продолжает и развивает традиции крупнейших европейских художников-графиков и иллюстраторов книг, в разных техниках работавших над визуализацией грез, видений, страхов и наваждений, фантастических миров и кошмаров, сновидческой атмосферы и пограничных сумеречных состояний: испан-

¹ По поводу того, оставил ли роман «Другая сторона» свой след в «Замке» или «Исправительной колонии» Ф. Кафки, существует ряд мнений и аргументов. Ср.: *Achleitner A. «Kubin als Anreger Kafkas?» // Welt und Wort 10 (1955). S. 253.*

² *Anz Th. Literatur des Expressionismus. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002. S. 149; Bogner R. G. Einführung in die Literatur des Expressionismus. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009. S. 61.*

ца Франсиско Хосе де Гойи (1746–1828), француза Одилона Редона (1840–1916), немца Макса Клингера (1857–1920), бельгийцев Фелисьена Ропса (1833–1898) и Анри де Гру (1866–1930), норвежца Джеймса Энсора (1860–1949). Эти имена возглавляют список художников, которых по праву называют предшественниками экспрессионизма и сюрреализма. Они же фигурируют в широком контексте фантастического как инспирирующее начало этой линии в немецкоязычной литературе¹. Обширное творческое наследие А. Кубина, к которому наряду примерно с 12 000 графических работ относятся автобиографические произведения, многолетняя переписка с единомышленниками и друзьями, а также собственноручные пометки на полях книг его обширной библиотеки, насчитывающей около 5500 томов, позволяет из уст художника узнать о том, кому из мастеров прошлого и современников А. Кубин считал себя обязанным своим творческим профилем. Так, филигранное искусство М. Клингера с 1899 года стало неиссякаемым источником «черно-белых видений» художника, в автобиографических работах он подробно изложил свои впечатления от встречи с картинами Брейгеля в венском Музее истории искусств в 1905 году и с творчеством О. Редона в Париже годом позже². Интерпретации искусствоведов визуального ряда художественного произведения А. Кубина и влияние на него внешних импульсов из области изобразительного искусства представляют собой еще одну полноценную междисциплинарную перспективу изучения романа³. В этом направлении искусствоведение активно изучает его, например, как рецепцию Брейгеля и Босха и рассматривает мотивы конца

¹ *Fischer J. M.* Op. cit. S. 93–130.

² *Kubin A.* Aus meinem Leben. S. 26, 33ff.

³ *Brockhaus Ch.* Rezeption- und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins «Die andere Seite» // Phanteon. Internationale Zeitschrift für Kunst 32 (1974). S. 272–288; *Schwanberg J.* In zwei Welten: das literarische und zeichnerische Werk Alfred Kubins // Der Demiurg ist ein Zwitter. S. 99–120.

света, природных катастроф, сексуальных оргий и насилия как эхо их картин о смертных грехах и их наказании¹.

Написанный осенью 1908 года в Мюнхене за 12 недель глубокого творческого кризиса и депрессии, связанной со смертью отца, единственный роман тридцатидвухлетнего А. Кубина так же, как произведение юного О. Кокошки, во многом носит автобиографический характер и представляет собой еще один образец автомифологизации. Литературоведение приходит к выводу, что богатейший аутентичный биографический материал, составляющий наследие Кубина, позволяет характеризовать его как «мастера самоинсценирования, которому с самого начала творческой карьеры удалось создать вокруг своей жизни особую ауру таинственности и двойственности»².

А. Кубин посвящает роман памяти отца («Dem Gedächtnis meines Vaters»), хотя этот факт не может не вызывать недоумения, если принимать во внимание продекларированное им чувство жгучей ненависти к отцу («Наß, Наß, Наß»), которое в детстве и юности испытывал автор³. При всей важности этой темы произведение далеко не исчерпывается только ею, и прежде всего потому, что к этому моменту художник остро переживает и осмысляет весь накопленный творческий опыт и находит свой стиль, который уже практически не изменится до конца жизни – об этом становлении художника и повествует протагонист на фоне происходящих в стране Грез событий. Все коллизии, непосредственно переживаемые протагонистом, перемежаются с его философскими рассуждениями, эстетическими программами и размышлениями о предназначении художника и искусства, критикой политических и социальных доктрин, историческими, этнографическими, медицинскими и другими экскурсами. Не случайно в более поздних автобиографических

¹ См. о влиянии картины П. Брейгеля «Триумф смерти» (1562) в: Geyer A. Op. cit.

² Assman P. Op. cit. S. 8.

³ Kubin A. Aus meinem Leben. S. 40.

работах автор называет роман «поворотным пунктом собственного душевного развития».

Рассказчик, от лица которого излагаются события, как и сам автор – тридцатилетний, женатый, худо-бедно сводящий концы с концами художник-график из Мюнхена, получает однажды через посредника весьма необычное предложение от своего, когда-то считавшегося приятелем, но давно потерянного из виду и забытого, соученика по зальцбургской гимназии Клауса Патеры. Патера, по словам его агента, по странному стечению случайностей стал обладателем несметного состояния и задался целью употребить его на осуществление своей грандиозной идеи – возведения Царства Грез (Traumreich), для которого он купил территорию в три тысячи квадратных километров где-то в Центральной Азии, в районе Тибета, и населил его исключительно теми, кто был крайне недоволен современной культурой. Но Патера якобы далек от мысли воздвигнуть некую утопию, государство будущего. Напротив, продолжал свой рассказ посланник, главной идеей царства Грез является противостояние всякому проявлению научного прогресса и «консервирование» жизненного уровня и устоев образца 1860 года. Любая форма модернизации жизни враждебна властителю страны Грез. Чтобы воспрепятствовать проникновению в свое государство вредных идей, Патера полностью отгородился от внешнего мира, обнес страну высокой стеной с единственными воротами, которые позволяли строго контролировать въезд людей и ввоз товаров. При этом населяющие царство Грез жители, называющие себя Traumleute, не заиклены на материальном – недостатка в нем благодаря стараниям Патеры они будто бы не испытывают – их внешнее бытие ничего для них не значит, они с необычайной легкостью растрачивают и теряют нажитое, чтобы тут же разжиться вновь или вновь все потерять, жизнь их «пронизана духом» (DaS 12) и «настроениями», более того, «они живут только в

настроениях», не верят ни во что, «кроме своих собственных грез», и эти грезы надлежит лелеять и питать, разрушить их считается «немыслимой государственной изменой» (DaS 13). Радости и печали внешнего мира полностью чужды жителям страны. Государство действительно окажется «царством грез», но

«фантазии здесь были реальными фактами. Странное заключалось лишь в том, как подобные представления могли одновременно возникать во многих головах. Люди сами внушали себе то, что им хотелось» (DaS 68).

Патера, как следовало из рассказа агента, крайне придирчиво выбирает будущих граждан страны из тех, кому по рождению или благодаря хитросплетениям судьбы предписано оказаться среди людей совершенно необычных – все они обладают особыми органами чувств, которые наделяют их *ясновидением*: благодаря ему они способны обостренно воспринимать такие тонкие материи, которые совершенно незаметны и недоступны для людей обычных и посредственных. Таковыми, как выяснится впоследствии, окажутся люди с каким-либо физическим недостатком – «множеством огромных зубов, вислых носов, гигантских горбов» (DaS 60) – или психическим изъяном и отклонением от норм добропорядочности – меланхолики, неврастеники, алкоголики, депрессивные элементы с суицидальными или садистскими наклонностями, наркоманы, проститутки, религиозные фанатики, страстные игроки и безумные в охоте за новыми экспонатами коллекционеры и т. п. Однако у этого странного сборища персонажей, оказывается, есть и «устремления», квинтэссенцию которых составляет «повышенное внимание к несуществующим вещам», а они-то в итоге и составляют «непостижимый мировой базис» (DaS 12).

В завершение представления царства Грез агент Патеры передает заинтригованному художнику официальное приглашение переселиться в его государство и подкрепляет его чеком в 100 000 гульденов.

После сомнений, размышлений и обсуждений этого предложения герой с супругой все же отправляются в длительное путешествие в столицу страны, город Перле, в котором художник-протагонист вынужден будет оставаться шесть лет, где он переживет цепь драматических и трагических событий, душевных потрясений и прозрений, а в результате полного краха страны Грез и гибели ее обитателей окажется, хотя и чудесным образом выжившим в апокалипсисе, в учреждении для умалишенных.

Итак, по воле автора, выбор Патеры останавливается на художнике как представителе «тонко организованных натур». Благодаря созданию такого ракурса видения событий роман от главы к главе наращивает свой фантастический потенциал, ведь фантазия художника не знает границ в изображении самых невероятных, невысказанных, абсурдных ситуаций; причудливых, мозаичных и собранных из гротескных противоречий характеров; нелогичных и необъяснимых, то высоких, то низменных поступков действующих лиц, то жалких и ничтожных, то вполне симпатичных и безобидных, но чаще всего мерзких и гадких. Постоянное нахождение в зоне чуждого, странного, непонятного, сумеречного, неявного, хаотичного, страшного или таинственного в обществе аутсайдеров разного толка обрекает протагониста на не свою жизнь, а смерть жены становится катарсическим моментом, полностью выбивает у него почву из-под ног и лишает последней надежды прижиться, притерпеться, свыкнуться, смириться, как это делают все жители Перле. Но при этом *ясновидение* художника только обостряется. Благодаря этому качеству протагониста пространство романа столь густо насыщается символикой и метафорикой, аллюзиями, прецедентными феноменами, элементами монтажа и другими средствами традиционной и модернистской поэтики, что многим исследователям он видится «по-модернистски чрезмерно многословным». Кажется, автор, следуя важному для экспрессионизма «эстетическому принципу интенсивно-

сти» (К. Пинтус), перебрал и перепутал все мыслимые и немыслимые аспекты, оттенки, крайности поведения, мыслей, слов и чувств жителей страны Грез, заглянул в самые темные уголки их сознания и вытащил на свет божий их ужасное бессознательное – «das Grauen» – как известно, Кубина считали мастером его изображения уже его современники («Der Zeichner des Grauens»)¹.

Нет ничего удивительного в том, что по количеству интерпретаций и толкований роман А. Кубина занимает одно из лидирующих мест в литературоведении, ведь сам автор видит себя «организатором неосознанного, двойственного и сумеречного»² и устами главного персонажа сообщает об этом:

«Настало время немного рассказать и о теневых сторонах нашей жизни» (DaS 88).

В широком спектре мнений о типологии романа его интерпретация как «романа о художнике» занимает одно из ведущих мест. С этой точки зрения произведение А. Кубина являет собой «масштабно прописанную аллегория и апофеоз творческой экзистенции»³, но автор поставил в нем цель обсудить с читателем нечто малоизвестное и малопонятное – «другую сторону» человеческой природы и человеческого сознания, которые способны открываться только «сверхчувствам» художника. Поэтому художник-протагонист в процессе своего творческого становления не просто наблюдает и фиксирует невероятные события, которые составляют сюжетную линию романа, но и пытается истолковать их смысл и взаимосвязь, что выстраивается в другую линию повествования. При этом рассказчик не всегда делится своими открытиями с читателем, а только сообщает, что ему, наконец-то, стала понятной суть того или иного события или взаимосвязь между ними.

¹ Pick O. Alfred Kubin // Herder-Blaetter. 1 (1912). № 4–5. S. 43. Цит. по: Faksimile-Ausgabe zum 70. Geburtstag von Willy Haas, 1961.

² Herzmanovsky-Orlando F. von. Op. cit. S. 10.

³ Brunn C. Op. cit. S. 159.

«Это были очень странные обстоятельства, которые день ото дня открывались мне все более и более. Однако полностью все взаимосвязи между ними не сбросили своего покрывала никогда» (DaS 52).

Но читатель чаще всего остается в неведении об истинном смысле «обстоятельств» и в процессе понимания практически всегда отстает от рассказчика. В постоянном противоречии с процессом понимания находится и формальная сторона повествования: смысловая непроницаемость или неоднозначность происходящего достигаются формальными средствами полной когерентности и когезии текста. Такие свойства художественного текста позволили литературоведению признать ведущими поэтическими принципами романа «странную амбивалентность» и «неясность как принцип повествования»¹, которые венчает загадочное финальное предложение романа «Демийург двойствен» («Der Demiurg ist ein Zwitter». DaS 286).

Двойственность и двусмысленность происходящего, характеризующие и другие знаковые произведения экспрессионизма, в романе А. Кубина заданы изначально как самим его названием, так и названием столицы государства Перле (*нем.* – жемчужина), события в котором находятся в неразрешимом противоречии с представлениями о красоте и совершенстве жемчужины. Перле, где, как в музее или антикварной лавке, по воле Патеры собрались артефакты разных временных и культурных пластов, напоминает крепости из готических новелл, в которых время идет вспять, где предметы и строения имеют над человеком непреодолимую власть². Такими «сакральными» сооружениями в Перле становятся башни с часами, поклонение им превращено в культ («Uhrbannkultus») и составляет главную часть ночной жизни жителей Перле.

¹ Schmidt-Dengler W. Op. cit. S. 45; Brunn C. Op. cit. S. 178.

² Joukova M. «Die andere Seite» von A. Kubin: unsicherer Raum // Österreichische Literatur und Kultur: Tradition und Rezeption. Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg /hrsg. von A. W. Belobratov. St. Petersburg: Verlag «Petersburg XXI VEK», 2001/2002. Bd. 5. S. 84.

Привезенные сюда Патерой со всех концов света постройки не просто хранят в себе мрачную силу их прежних обитателей и черную энергию совершенных в них злодеяний, но и влияют на ход событий и поступков жителей Перле. Наблюдения протагониста за происходящим вокруг него абсурдом напоминают темы средневекового искусства и его макабрические сюжеты о смерти и бренности материального, в которые вовлечены все стороны жизни в Перле: падение нравов, распад общества и деградация каждого отдельного человека, исчезновение границ между человеческим и животным миром, полное уничтожение материального и растительного мира, противостояние, столкновение, а в финале – сплав в бесформенную массу двух тел и сил, представленных, с одной стороны, повелителем и манипулятором страны Грез Клаусом Патерой и своевольным американцем Геркулесом Беллом, насаждающим прогресс в этом сонном царстве и одновременно выступающим в роли бесовского подстрекателя к мятежам, – с другой. Организованное Беллом политобъединение с говорящим названием «Люцифер» во многом способствует тому, что государство и город разрушаются не внешними врагами, не издержками цивилизационных процессов, но пожирают сами себя изнутри. Как заметил Э. Юнгер, «Кубин распознает в закате буржуазного мира, в котором и мы, страдая, принимаем самое деятельное участие, признаки органического разрушения, которое воздействует более тонко и глубоко, чем обычные технико-политические факты, лежащие на поверхности»¹.

В зависимости от принятых координат исследования, «Другая сторона» – это и «ключевое произведение немецкоязычной фантастической литературы»², и роман-утопия¹, и роман-путешествие², и роман-

¹ *Jünger E. Alfred Kubin. Eine Begegnung. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1975. S. 117.*

² *Schmidt-Dengler W. Kakanische Traumreiche Alfred Kubins «Die andere Seite» und Fritz von Herzmanovsky-Orlandos «Das Maskenspiel der Genien» // Österreichische Literatur*

саморефлексия художника, фиксирующий этапы интеллектуального и эстетического становления автора, и многое другое. Его называют фантастической или политической аллегорией апокалипсиса и предсказанием грядущих катастроф XX века: сцены гибели Перле, в которых беспощадно и бездушно перемалываются мужчины и женщины, старики и дети, больные и здоровые, молодые и старые, становятся предвестниками массовых уничтожений людей в мировых войнах³. Взлет и падение государства Грез позволяет интерпретировать произведение как «черный роман» или злую сатиру на застывшую при Франце Иосифе государственную машину и бюрократический аппарат разрушающейся Дунайской монархии⁴. Описание пути протагониста к Патере и поиск встречи с ним в бюрократических дебрях государственных учреждений изобилует ироничными замечаниями и пассажами типа: «Роль архива в стране грез была сугубо комедийной. <...> Подлинное правительство находилось совсем в другом месте» (DaS 72). Этот впечатляющий фрагмент романа воспроизводит все известные клише австрийского бюрократизма, включая знаменитый полуденный кабинетный сон чиновников. Сатирическое изображение дебрей чисто «каканского» управленческого аппарата Патеры, как и параноя давления незримой власти, предвосхищают, как считает ряд германистов, аналогичную проблематику романов «Голем» Г. Мейринка и «Замок» Ф. Кафки⁵.

Впечатляющее смешение и сплав изысканно высокого и самого низменного из того, что может породить человеческое воображение, позволяет прочитывать произведение то как комическое и гротескное,

und Kultur: Tradition und Rezeption. S. 44; *Lachmann R.* Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002.

¹ *Berners J.* Der Untergang des Traumreiches. Utopie, Phantastik und Traum in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*. Eetzlar: Phant. Bibl, 1998.

² *Ruthner C.* Op. cit. S. 180.

³ *Jablkowska J.* Die Apokalyptik um Jahrhundertwende. Alfred Kubins «Die andere Seite» // *Die Rampe. Hefte für Literatur* 2 (1998). S. 7–24.; *Ruthner C.* Op. cit.

⁴ *Schmidt-Dengler W.* Op. cit.

⁵ *Ruthner C.* Op. cit. S. 193.

то как трагическое. Отсутствие единства в квалификации типологии романа является результатом мистерии этого текста, представляющего собой высокую концентрацию философских, религиозных, общественно-политических, историко-культурных, психологических, медицинских, биологических (анатомических, ботанических, зоологических), этнографических, автобиографических и прочих деталей. Эти качества текста ставят его в один ряд с произведениями раннего немецкого экспрессионизма, отличающимися «высочайшей интеллектуальной игрой», или особой «мозговитостью» («Hirnlichkeit»), как это свойство назвал В. Роте¹, и демонстрирующими запрограммированную неоднозначность их прочтения. В этой связи очевидны параллели с одним из немногочисленных образцов немецкой экспрессионистской прозы – романом К. Эйнштейна «Бебуквин, или Дилетанты чуда» («Bebuquin oder die Dilletanten des Wunders»), написанным примерно в эти же годы (1906–1909) и полностью опубликованным немногим позже, чем «Другая сторона», в 1912 г. в берлинском журнале «Акцион», но отдельные главы которого публиковались с 1907 г. Хотя сегодня роман К. Эйнштейна интересен лишь историку или теоретику литературы и, в отличие от «Другой стороны», практически не привлекает внимания современного читателя, Г.-Г. Кемпер и С. Вьетта чрезвычайно высоко оценивают его мировоззренческое значение и считают «стилеобразующим произведением экспрессионизма»². Являясь выразителем знаменитого экспрессионистского «чувства мира» («Weltgefühl»), его герой-повествователь также наблюдает апокалипсические картины гибели этого мира, при этом «логику событий», как и в «Другой стороне», полностью подменяет «самое фантастическое» («Wir müssen einsehen, daß das Phantas-

¹ Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / hrsg. von W. Rothe. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1977. S. 21.

² Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. 5. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S. 161ff.

tischste die Logik ist»)¹. Высокая степень остранения повествования достигается открытостью структуры с самостоятельно функционирующими фрагментами текста, разрушающими идею смыслового центра, упорядоченности и ясности. При всей несхожести оценки и судьбы романов в истории литературы, между ними обнаруживается множество переключек на уровне мировоззренческой проблематики, сюжетных коллизий и образности. Как и в «Другой стороне», странные герои «Бебуквина», связь между которыми не устанавливается или не является существенной для понимания, предпочитают ночь, т.к. она полностью *лишена цвета* («Ehmke Laurenz, Platoniker gehe nur nachts aus, weil es keine Farben gibt»)². Эта особенность составляет одну из центральных идей «вечных бесцветных сумерек» царства Грез, созданного Кубином. Роман К. Эйнштейна не отличается, как роман А. Кубина, захватывающим сюжетом и не богат событиями, а представляет собой в большей степени ряд актуальных для своего времени идей, но он также заканчивается сценой коллективного безумия, а все позитивные утопии относительно «другой жизни» гибнут в крови коллективного саморазрушения. Оценивая мировоззренческую суть своего произведения, К. Эйнштейн приходит к выводу, что «в конце всякой вещи стоит не ее превосходная степень, а ее противоположность, познание же выливается в безумие». Эта оценка в полной мере актуальна для романа А. Кубина и созвучна прозрениям его протагониста в финальных сценах. Роман К. Эйнштейна также оказался непроницаемым для критиков-современников вплоть до объявления автора безумцем, который противопоставил буржуазной логике «бессмысленность» романа, а его фантастичность и нереальность – всякому обоснованному психологизму.

Другим примером неоднозначности трактовки фантастического сюжета может служить новелла немецкого писателя А. Дёблина «Убий-

¹ Einstein C. Gesammelte Werke. Wiesbaden: Limes Verlag, 1962. S. 196.

² Ibid. S. 215.

ство одуванчика» («Die Ermordung einer Butterblume», 1910), написанная им в экспрессионистский период его творчества. Новелла также тематизирует кризисные моменты и катастрофы, постигшие «модерного человека»: традиционные модели интерпретации этой новеллы – биографическая, психоаналитическая и социально-критическая – выявляют такие основные проблемные узлы произведения, как одиночество и изоляцию городского жителя, недостаточность его социальных и личностных связей и дефектную коммуникацию, жесткий диктат предписанных норм поведения, тщетную попытку героя восстановить равновесие в некоей гармонии с природой, утрату контроля над своей личностью, неразрывную связь Эроса и Танатоса. Однако смысл ее все равно остается открытым. Практически любое произведение малой прозы экспрессионизма можно характеризовать как *фантастическое*, т.к. его автор, помещая протагониста в ирреальные пространства, откликается на актуальные проблемы, столь абсурдные и так явно выходящие за рамки рационального, что других адекватных способов их обсуждения не находится. Таким образом, проблема неоднозначности интерпретации возникает при обсуждении любого прозаического произведения экспрессионизма крупной или малой формы и становится одной из его неотъемлемых характеристик¹.

Основные направления современной интерпретации романа «Другая сторона» также лежат в рамках указанных биографической, психоаналитической и социально-критической моделей. В целом ряде работ делается акцент на прочтении романа как политической аллегории². Биографическое прочтение романа обнаруживает многочисленные

¹ Пестова Н.В. Ключевые тексты модернизма на занятиях по интерпретации текста // Педагогическое образование: Научный журнал Уральского гос. пед. ун-та. Екатеринбург, 2012. № 1. С.202–205.

² Geyer A. Op. cit. S. 93; Schmidt-Dengler W. Op. cit.

биографические и топографические проекции¹. Несмотря на довольно противоречивое отношение к З. Фрейду и предпочтение автором идей К. Г. Юнга, произведения Кубина по традиции нередко представляют литературной версией достижений психоанализа и «толкования сновидений». Для этого есть ряд оснований, ведь А. Кубин избирает такую замысловатую повествовательную стратегию, которую сам именует «зарисовкой сновидений», и постоянно озадачивает читателя вопросом, не означает ли текст вообще *что-то другое?* Мысль о том, что весь роман – литературная версия «засыпания–сна–просыпания»² и художественное осмысление работы сна, не покидает читателя во время чтения и подкрепляется его финалом:

«Моя способность ко сну приобрела явно болезненный характер; сны пытались подчинить себе мое сознание. В них я терял свою идентичность, они часто уводили меня в минувшие исторические эпохи» (DaS 285).

На первой же странице автор апеллирует к актуальным в Европе психоаналитическим изысканиям:

«Этому влиянию мне следует приписать мое загадочное ясновидение. Кто ищет этому объяснение — пусть обратится к трудам наших острым умных исследователей человеческих душ» (DaS 9).

На протяжении всего произведения автор словно пытается прояснить соотношение сна и реальности, пристально изучает феномен «снов во сне» и будто ищет ответ на вопрос, что было бы, если бы сны становились реальностью. Так, протагонист признается, что

«самые сильные впечатления поначалу приходили при засыпании или сразу после пробуждения — то есть когда тело было усталым и жизнь во мне пребывала в сумеречном состоянии. Приходилось постепенно,

¹ Lachinger J. Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman «Die andere Seite» // Der Demiurg ist ein Zwitter: Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. S. 121–130.

² Ruthner C. Op. cit. S. 187.

частями вызывать из небытия мир, и всякий раз он был новым» (DaS 152).

Психоаналитическая перспектива анализа романа неразрывно связана с его прочтением как произведения автобиографического, посвященного отцу и сложным взаимоотношениям с ним: в центре внимания таких исследований – противостояние отца и сына и непримиримая полярность их позиций¹. Трагическими обстоятельствами для формирования личности сопровождалась и смерть матери от чахотки на одиннадцатом году жизни Кубина. По признанию художника, многочисленные трупы и умирающие, созданные им за все годы творчества, были «детством того жуткого дня», когда, после прощания с умершей, отец поднял тело с кровати и, как безумный, с криками о помощи метался по квартире. Ни одна смерть за всю последующую жизнь не произвела на Кубина столь сильного впечатления². Не удавшаяся по причине неисправного револьвера попытка самоубийства на могиле матери также свидетельствует о глубоком душевном кризисе этого периода³.

В русле психоаналитических интерпретаций рассматриваются и мощные импульсы, исходящие из философии О. Вейнингера, хорошо знакомой автору и проливающей свет на его представления о «демонической сексуальности» и ее особой роли в жизни человека. На фоне этой философии высвечивается смакование автором жутких финальных сцен «битвы полов» и массового совокупления, близкого к повальному помешательству, жестокое коварство женщины и ужас кастрированного ею в этом сексуальном припадке мужчины. Женофобия в романе подпитывается не только изложенными в труде О. Вейнингера «Пол и характер» поводами для презрения к женщине как низшему существу, наце-

¹ Kraft H. Der Weg aus der Krise. Interdisziplinäre Aspekte der Stilentwicklung bei Alfred Kubin // Alfred Kubin 1877–1959: Ausstellungskatalog zur Ausstellung Städtische Galerie München, Hamburger Kunsthalle 1990/1991 / hrsg. von A. Hoberg. München: Edition Spangenberg, 1990. S. 109–116.

² Kubin A. Aus meinem Leben. S. 10

³ Ibid. S. 18.

ленному только на оплодотворение, но и мрачными автобиографическими фактами: в десятилетнем возрасте А. Кубин подвергся сексуальному насилию со стороны зрелой, к тому же беременной, женщины¹. Сосредоточившись на изучении литературно-медицинского дискурса, и филолог, и психиатр (именно так считал Э. Юнгер) нашли бы в романе богатую пищу для исследования навязчивых идей, галлюцинаций, нарушений зрения, снов наяву, истерии, страхов, хаоса, дезориентации, эпилептических припадков, всех разновидностей неврастении и тому подобное.

Как роман о художнике и творческом процессе произведение Кубина вводит исследователя и читателя в дискурс истории искусства и обнаруживает сетку интертекстуальных и интермедиальных связей. В одной из своих автобиографий А. Кубин признается, что он черпал вдохновение и учился у таких художников, как М. Клингер, Ф. Гойя, А. де Гру, Ф. Ропс, Э. Мунк, Дж. Энсор, О. Редон и других². Его собственная художественная коллекция и библиотека в замке Цвикледт (Верхняя Австрия) свидетельствуют о том, насколько серьезно он штудировал их произведения и графическую технику³. Литературоведение и искусствоведение отмечают как особую сторону дара художника его «исключительную начитанность и восприимчивость к самым разнообразным художественным влияниям»⁴. Как и Кокошку, шедевры великих мастеров прошлого парализовали юного Кубина своим недостижимым совершенством: в его случае это были Рембрандт и Дюрер в мюнхенской Пинакотеке и Брейгель в венском Музее истории искусства. Но черно-белые рисунки и литографии, гравюры и книжные иллюстрации

¹ *Winkler J. Op. cit. S. 298.*

² *Kubin A. Dämonen und Nachtgesichte. Eine Autobiographie. München: Piper, 1959.*

³ *Kubin A. Aus meinem Leben. S. 90.*

⁴ *Brunn C. Op. cit. S. 163.*

малоизвестных или совершенно неизвестных графиков XIX века открывали ему глубину и богатство этого бесцветного мира и научили его множеству элементарных технических приемов рисования, среди них – его поразительные переходы от темного к светлому и наоборот, его стремительные, тонкие и выразительные, неповторимо элегантные линии, его знаменитые штрихи, которыми он научился передавать тончайшие оттенки настроения. О приобретении навыка видения и понимания такого мира, лишённого красок, сообщает в романе протагонист, потрясенный смертью жены. Как известно из биографии А. Кубина, тот же всплеск творческого вдохновения пережил и он после смерти отца¹:

«Я усыплял себя творчеством. Мои рисунки, выдержанные в мрачной и блеклой цветовой гамме страны грез, скрытым образом выражали мое горе. Я добросовестно штудировал поэзию серых дворов, заброшенных чердаков, пыльных винтовых лестниц, заросших крапивой садов, знакомился с бледными красками кирпичных и деревянных мостовых, с черными дымовыми трубами и закопченными каминами. Я постоянно варьировал меланхоличный основной тон, способ передачи ощущения заброшенности и бесплодной борьбы с непостижимым» (DaS 143–144).

Автор романа позволяет читателю заглянуть в свою творческую мастерскую и вкладывает в уста протагониста важнейшие для понимания своего состояния в этот период автобиографические детали, а также сообщает о характерных особенностях своего стиля:

«... я писал еще и другие картины — небольшие циклы, предназначенные для избранных. В них я пытался создать новые формы, следуя таинственным, осознанным мною ритмам — они вились, переплетались и отскакивали друг от друга. Я пошел еще дальше. Отказавшись от всей знакомой техники, кроме штриха, я за эти месяцы разработал своеобразную линейную систему. Фрагментарный стиль — скорее знак, чем рисунок — выражал малейшие колебания моего настроения, словно чувствительный метеорологический прибор. Я назвал этот метод «психографикой» <...> Во-

¹ Kubin A. Aus meinem Leben. S. 40f.

обще, в творчестве я нашел облегчение, в котором так нуждался. Но, будучи далеким от того, чтобы примириться с судьбой, я, в сущности, жил лишь наполовину» (DaS 144).

Для раннего творчества художника-графика, к которому относятся и 52 иллюстрации романа «Другая сторона», наиболее значимыми оказались произведения фантастической и символической живописи и графики Ф. Гойи, М. Клингера, О. Редона и Ф. Ропса.

В контексте творчества этих художников роман Кубина видится парафразом многих известных графических циклов, к примеру, цикла офортов Ф. Х. де Гойи «Капричиос» («Los Caprichos» – «Причуды», 1797–1799), в котором художник представил сатиру на политические, социальные и религиозные порядки и людские пороки: алчность, жестокость, невежество, трусость и др. Страсти, разъедающие душу человека, предстают на офортах Гойи в аллегорических образах и гротескных персонажах, реальных и фантастических, которыми так богат и роман Кубина, и все его раннее графическое творчество. В одной из публикаций венской газеты «Wiener Abendpost» от 1 марта 1903 года писатель Р. Шаукаль назвал Кубина «австрийским Гойей» за его «безграничную фантазию, неисчерпаемое богатство идей и мир самых странных, диких, жутких и захватывающих видений»¹. Междисциплинарные методы исследования позволяют без труда прочитывать диалог между романом Кубина и офортами Гойи, в которых перед зрителем предстает мир, населенный дьяволом, ведьмами, неизвестными науке зооморфными существами и угнетенными ими людьми. Самой известной картиной цикла, как известно, является лист № 43 «Сон разума рождает чудовищ», и это название могло бы стать эпиграфом к роману «Другая сторона». Ф. Х. де Гойя снабдил этот офорт сопроводительным текстом: «Воображение, покинутое разумом, порождает немислимых чудо-

¹ *Schaukal R.* «Ein österreichischer Goya». Цит. по: «Außerhalb des Tages und des Schwindels». S. 317–318.

вищ, но в союзе с разумом оно — мать искусств и источник творимых ими чудес». «Я понял: мир есть сила воображения, *воображение — сила*» (DaS 152), — говорит протагонист, при этом он демонстрирует то воображение, «покинутое разумом», то, напротив, воображение «в союзе с разумом». Такому пребыванию в пограничном состоянии – типичном для населения в стране «вечных сумерек», между «миром и Ничто» (DaS 153) – вынужден выучиться и он:

«Ибо теперь я знал наверное, что качание из стороны в сторону — это и есть равновесие, и что чем сильнее и шире размах колебаний, тем оно ощутимее» (DaS 152).

Когда разум был не в силах справляться и перерабатывать потрясения, какими оказались смерть жены или паническое бегство в темных катакомбах от взбесившейся взаперти слепой лошади, он утешал себя мыслью, что все это – лишь плод его фантазии:

«Меня дразнила слабая надежда, что все случившееся — лишь игра воображения» (DaS 132).

В то же время, именно силе воображения он приписывал все свои приобретенные сверхспособности:

«И мое зрение обострилось в той же мере, как это ранее случилось со слухом и обонянием. Для меня настали великие дни — я открывал новую сторону мира грез. Подготовленные чувства исподволь влияли на мыслительный аппарат и формировали его. <...> Я все острее чувствовал взаимосвязанность всего существующего. Краски, запахи, звуки, вкусовые ощущения были для меня взаимозаменяемыми» (DaS 151).

По мнению многих германистов, противопоставление «силы воображения» и «Ничто», понимаемое как противопоставление жизни и смерти, отражает философские взгляды писателя. Это противопоставление персонифицируется в фигурах Белла и Патеры, но в финале граница между ними исчезает, они сливаются в двойственное существо, которое приводит протагониста к выводу:

«Подлинный ад заключается в том, что эта противоречивая двойная игра продолжается и в нас. Даже любовь имеет свой центр тяжести «между клоаками и выгребными ямами». Самые возвышенные ситуации могут становиться жертвой насмешки, издевки, иронии.

Демииург двойствен» (DaS 286).

Другим источником вдохновения для А. Кубина стал немецкий художник-график Макс Клингер¹ и одно из его самых известных произведений – цикл под названием «Перчатка», сначала из 10 рисунков (1878), а затем, после грандиозного успеха на выставке, повторенный в технике гравюры и переименованный автором в «Парафраз о найденной перчатке» (1880/81)². В нем М. Клингер предстает тонким художником грез и сновидений, порожденных реальным событием: мужчина, в котором современники легко узнавали самого художника, на площадке для катания на роликовых коньках Хазенхайде в Берлине находит перчатку, оброненную дамой, элегантной бразильяночкой. Но на этом реальность заканчивается и начинается чудесная история перчатки-женщины, которая целиком и полностью является плодом воображения художника.

Силой воображения он помещает этот символ сексуальности в невероятные ситуации и интерьеры, заставляет мужчину поклоняться ей, грезить ею, страстно желать ее, терять, спасать, мучаться от невозможности обладать ею. История любви и страсти представлена в аллегорической и символической форме, полна сказочными, мифологиче-

¹ Свое состояние после посещения выставки гравюр М. Клингера в Мюнхенской пинакотеке во время учебы в Академии искусств А. Кубин называет «Wunderrausch»: *Kubin A. Aus meinem Leben. S. 28.*

² *Klinger M. Ein Handschuh, Opus VI, 1881. Radierung und teilweise Aquatinta // Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne / hrsg. von J. Hüls-ewig-Johnen, H. Mund. Bielefeld: Kerber Verlag, 2013. S. 220–225; Kraft H. «Serie: Max Klinger, Ein Handschuh (2): Handlung». In: *aerzteblatt. de, Ausgabe August 2007: 346* <<http://www.aerzteblatt.de/v4/archiv/artikel>. Дата обращения 20.03.2013.*

скими, демоническими существами, пробуждающими воображение и фантазии.

Тотальное олицетворение вещного мира в гравюрах создает настроение беспокойства и тревожности, дает возможность ощутить дыхание той самой «другой стороны» действительности. В элегантных изгибах тонкой длинной перчатки с застежкой угадывается, домысливается изящная и загадочная дама, то строго застегнутая на все пуговицы и гордо расправившая плечи, то томная и расслабленная, беспомощная и растерянная, но всегда желанная.

Изумительная точность линии, лаконичность сцен с зашифрованными деталями, за которыми непременно стоит какая-то история, тонкость чувства и изысканный эротизм в приключениях перчатки производят сильнейшее впечатление и на современного зрителя. Графическая техника М. Клингера, построенная на контрасте светлого и темного, статики и динамики, равновесия и дисгармонии, завораживает А. Кубина богатством возможностей изображения недосказанного, неоднозначного, невыраженного. Именно виртуозное владение искусством изображения таких «смысловых темнот» и «другой стороны» сознания делает А. Кубина одним из самых значительных графиков XX века и вдохновляет многих современных художников и литераторов на новое осмысление его творчества¹.

В иллюстрациях к роману «Другая сторона» А. Кубин использует тот же принцип, что и О. Кокошка в «Грезящих юношах» – визуальный ряд не следует за текстом только в качестве сопровождения, но живет своей отдельной жизнью и ведет свою линию повествования – прием, которым художник позже успешно воспользуется, в частности, в иллюстрациях к произведениям Ф. Кафки, в котором А. Кубин почув-

¹ Rossi A. Jede andere Seite: 46 Kubinesken begleitet von eben so vielen literarischen Assoziationen / hrsg. von H. Niederle. Wien: platxform, 2009.

ствовал «родственную душу» («geistig verschwägert»)¹. В этом графическом повествовании А. Кубин концентрирует внимание на неявном, промежуточном, скрытом, вытесненном, таинственно соединяющем «эту» и «ту» стороны сознания. Как и М. Клиндер в «Перчатке», Кубин работает только на контрасте черного и белого, добываясь нужного настроения настороженности и тревоги, атмосферы сумеречности и неопределенности. «Психографика» штрихов выстраивает в непреходящей туманной дымке царства Грез смутные очертания предметов, зданий, ландшафтов и обитателей страны.

Многие из них будто перекочевали в роман с черно-белых литографий «черного» периода творчества французского художника-графика и декоратора Одилона Редона. Так, очеловеченный, но взбесившийся мир животных и насекомых, как и обесчеловеченный и обезумевший мир людей распадающегося и гибнущего государства Грез на гравюрах Кубина, тесно связан с первой серией литографий О. Редона «Dans le Rêve» (1879). Это французское название альбома перекликается с немецким названием О. Кокошки «Die träumenden Knaben» многозначностью немецкого слова «Traum» и французского «rêve». Название альбома О. Редона «Dans le Rêve» переводится на русский язык и как «В сновидениях», и как «В мечте»/«В мире мечты», и как «В грёзе». И вновь эта неоднозначность слова в полной мере соответствует фантазмагии происходящего в «чернотах» Редона («Noirs»), как он сам называл свои черно-белые рисунки, а по существу, в человеческом подсознании с его страхами, кошмарами и навязчивыми идеями. Поразительным образом между Редоном и Кубином обнаруживается даже некоторое сходство биографического характера, которое становится пружиной творчества обоих: сильным потрясением для обоих художников стала смерть отца, хотя оба так никогда и не смогли изжить свою обиду

¹ Geyer A. Nachwort // Kafka F. Ein Landarzt. Mit Zeichnungen von Alfred Kubin / hrsg. von A. Geyer. Wien: Karolingier, 1997. S. 52.

на него за бездомные детские годы и вынужденные лишения. Вместе с тем, именно смерть отца позволила Редону полностью посвятить себя искусству, а в творчестве Кубина сыграла роль переломного момента. В этом же ряду биографических сближений стоит еще один «учитель» Кубина – бельгийский скульптор и литограф Анри де Гру, который в 4 года тоже лишился отца и все последующие материальные и психологические проблемы связывал с душевной травмой от этой ранней потери. Тема отца и взаимоотношений с ним, как уже отмечалось, – не единственная, но все же одна из главных в романе, не случайно один из самых многоликих и жутких персонажей носит говорящее имя *Патера*. Как протагонист-художник напрасно ищет возможность встречи и объяснения с недоступным Патерой, так и автор романа тщетно добивается внимания и понимания со стороны отца.

Кубина и Редона объединяет также интерес к одним и тем же художникам и писателям, занимавшимся визуализацией «другой стороны» жизни: оба оказались поклонниками Гойи, оба иллюстрировали произведения Э. По (серии гравюр О. Редона «Эдгару По», 1882; «В честь Гойи», 1885). Гравюры и многочисленные элементы фабулы романа Кубина указывают на то, что автор находился под большим впечатлением от образов-галлюцинаций, всплывающих из мглы подсознания, которыми полон «черный мир» Редона. Так, жутковатый рисунок француза «Воздушный шар с глазом» (1882), на котором изображено глазное яблоко, вынутое из глазницы, как парящий в воздухе воздушный шар, в 1906 году прорабатывается Кубином в рисунке темперой «Глаз». В нем этот орган зрения представлен изнутри как сложноорганизованная мистическая сущность¹, а затем этот же образ возникает на страницах романа «Другая сторона», символизируя непонятное и гроз-

¹ Das Auge, um 1906. Tempera auf Katasterpapier // Alfred Kubin – Bilder des Phantastischen. S. 49.

ное существо: посреди городской агонии на реке появляется «черная рыба»,

«так в экстренных листках назвали гигантское чудовище, которое в течение доброго часа виднелось ниже по течению Негро. Громадное неподвижное туловище лежало по середине русла, словно стоящий на якоре военный корабль. Люди приготовились к нападению нового, неведомого зверя <...> город ощущал свою полную беспомощность перед надвигающейся опасностью <...>. Всеобщее изумление достигло пределов, когда выяснилось, что это был *воздушный шар*, снизившийся над страной грез и случайно зацепившийся за ветви прибрежных ив» (DaS 214–217).

Человеческое тело на рисунках и литографиях Редона подвергается непрерывной трансформации, сокращаясь то до головы, а то до одного лишь глаза, который становится метафорой мира. Самые невероятные *превращения, изменяющие человеческое лицо* и символизирующие темноты внутренней жизни, становятся одним из центральных мотивов романа. Яркой сценой, свидетельствующей об этом, стала встреча протагониста с повелителем царства Грез, Патерой:

«Глаза снова закрылись, но ужасная, таинственная жизнь возникла на этом лице. Его выражения менялись, как цвета хамелеона, претерпевая тысячи, нет, сотни тысяч превращений, молниеносно следовавших одно за другим: то это было лицо юноши, то женщины, то ребенка, то старика... Оно делалось то жирным, то худым, пускало отростки, становясь похожим на индюшиное, сокращалось до размеров высохшего яблока — чтобы в следующую секунду вновь надменно разбухнуть, раздаться в ширину и вытянуться в длину; оно выражало издевку, добродушие, злорадство, ненависть; то покрывалось морщинами, то вновь становилось гладким, как мрамор; это была какая-то необъяснимая игра природы, и я не мог отвести глаз — магическая сила приковала меня к месту, я цепенел от ужаса. Потом настал черед звериных обличий: маска льва, за нею острая и хитрая морда шакала — жеребец, раздувающий ноздри, — птица — наконец змея. Это было ужасно, я хотел закричать — и не мог. Передо мной мельтешили отталкивающие, залитые кровью и нагловато-

трусливые хари. Потом медленно восстановился покой. По лицу как бы пробежали молнии — искаженные личины исчезли, и передо мною снова, как и прежде, спал человек по имени Патера» (DaS 124).

Мотив *глаза, видения, смотрения внутрь, обостренного зрения* сближает роман Кубина и его рисунок («Глаз», 1906) с образностью концепта «новое видение» в лирике раннего немецкого экспрессионизма¹ и явно подпитывается творчеством Редона, в котором *глаз* символизирует всевидящее око Господне. Другим известным рисунком Редона с *глазом* является яйцо с лицом на подставке, символизирующее кошмар клаустрофоба («Яйцо», 1885). В сцене нападения американца Геркулеса Белла на Патеру в романе Кубина разворачивается именно этот знаменитый мотив *глаза-яйца*.

«Разбитая корона полетела в пыль. Голова — голова восковой фигуры — разлетелась как яичная скорлупа, глаза оказались стеклянными шариками, заполненными ртутью, роскошные одежды были набиты соломой — великий мистификатор, ничего не скажешь!» (DaS 258).

Изображение огромного волосатого паука с человеческими глазами на знаменитых рисунках Редона («Улыбающийся паук», 1881, «Плачущий паук», 1881) практически процитировано Кубином в третьей главе «Преисподняя» в одной из самых жутких иллюстраций к роману, известной под названием «Паук».

Улыбающиеся и плачущие пауки на рисунках Редона совмещают в себе все мыслимые фобии человечества: вампиризм, кастрацию, каннибализм. Кубин точно следует этому кошмарному сценарию, разворачивая жуткие картины «сумерек человечества» в погибающем Перле:

«Запах крови распространился по всей округе; свет лагерных костров временами выхватывал отдельные группы из общей каши. Я живо запомнил бородатого старика, который сидел на корточках, вперившись

¹ См. концепт «новое видение» в: *Пестова Н.В. Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2009.*

взором в живот беременной женщины, и непрерывно что-то бормотал — это было похоже на молитву безумного.

Вдруг поблизости раздался визг, в котором слились экстаз и боль. К своему ужасу я обнаружил, что желтоволосая проститутка отгрызла у пьяного мужчины его мужское достоинство. Я видел его остекленевшие глаза; он барахтался в собственной крови. Почти одновременно сверкнул топор — за покаленного нашелся мститель. В тени палаток занимались онанизмом, вдалеке прозвучал возглас «браво» — там совокуплялись наши домашние животные, охваченные всеобщим помешательством» (DaS 219–220).

Особую известность получил рисунок О. Редона чёрного ворона («Ворон», 1880) — посланника смерти. Возможно, он является иллюстрацией к строкам из стихотворения Э. А. По «Ворон»:

Только приоткрыл я ставни —
вышел Ворон стародавний,
Шумно оправляя траур оперенья своего.

И Кубин, и Редон много иллюстрировали Э. А. По: творчество всех троих сосредоточено на вербализации или визуализации ментальных сфер, насыщенных различного рода беспредметными страхами, когда у страха нет объективного источника и реальной причины. Любопытно, что склонный к мистике и изучающий подсознание Редон в течение всей жизни серьезно интересовался наукой, среди его друзей был известный ботаник Арман Клаво, а расцвет его творчества совпадает с настоящим бумом естественнонаучного знания и увлечением эволюционной теорией Чарльза Дарвина. Не исключено, что именно эта теория подсказала ему фантастическую идею, определившую характерный профиль его творчества: в ходе эволюции могли произойти «сбои» и возникнуть такие «промежуточные» или «гибридные» существа, как его циклопы, пауки с улыбающимися человеческими лицами, безглазые или, напротив, большеглазые человекоподобные существа, то мускулистые, то тщедушные, то рогатые и хвостатые, то вполне обычные, или

растения с человеческой головой вместо бутонов, большеголовые детские скелетики с антеннами-ветками, крылатые головы или головы-кактусы. Пугающие размеры его «человеконасекомых» с гипертрофированными волосками-антеннами и филигранно прописанными глазами наводят на мысль о микроскопе, увлечение которым было в те годы повальным. Известно, что во Франции в общественных местах в 1860 году – пограничном для жителей Перле – устраивались настоящие представления, во время которых под микроскопом рассматривалась жизнь в капле воды. Эта фантазмагория Редона словно эхом отзывается в одном из снов протагониста романа А. Кубина и гравюре, иллюстрирующей его:

«Среди этого хаоса мельтешили большие и маленькие, толстые и тонкие фигуры. <...>. И тут же я услышал вокруг себя многозвучное тиканье и увидел множество плоских часов самых разных размеров — от башенных до небольших кухонных, — которыми был занят целый луг. Мужчина в зеленом кожаном костюме и белом колпаке, напоминающем сосиску, сидел на голом дереве и ловил рыбу в воздухе. Пойманных рыб он развешивал на ветвях, и они вмиг становились вялыми. Появился пожилой тип с ненормально большим туловищем на коротеньких ножках. На нем были только рабочие штаны, заляпанные грязью; по его груди тянулись два вертикальных ряда сосков — я насчитал их восемнадцать. Он со свистом набрал полные легкие воздуха и начал играть на этих сосках, как на аккордеоне, красивые мелодии, попеременно надувая то правую, то левую грудь. При этом он двигался в такт музыке, словно дрессированный медведь, выдыхая воздух толчками <...>. Я увидел колоссального моллюска, возвышавшегося на речном берегу, словно утес, и запрыгнул на его твердую створку. И тут новая беда! Моллюск раскрыл створки, подо мной заколыхалась желатинообразная масса... и я проснулся» (DaS 154–156).

Рисунки еще одного художника, повлиявшего на А. Кубина, бельгийца Фелисьена Ропса – богохульные и по нынешним меркам

близкие к порнографическим – также подпитывались увлечением сатанизмом, окультизмом, спиритизмом, широко распространенными в обществе на исходе XIX и в начале XX века. Таким образом, ярко выраженный синкретичный характер романа – этого блистательного образца Gesamtkunstwerk начала XX века – демонстрирует такую особенность раннего австрийского экспрессионизма, как преодоление изолированности жанров искусства, и убеждает литературоведение, что его изучение и интерпретация исключительно обычными дисциплинарными методами невозможны¹.

Георг Тракл – «религиозный мечтатель и фантаст»²

Австрийский поэт Георг Тракл (1887–1914), как и многие его соотечественники, в стандартных исследованиях по экспрессионизму долгое время составлял славу и мощь *немецкого* экспрессионизма: его, наряду с немцами Эльзой Ласкер-Шюлер, Эрнстом Штадлером, Георгом Геймом, Августом Штраммом и Готфридом Бенном, по сложившейся традиции, причисляют к «каноническим лирикам немецкого экспрессионизма»³. По мнению авторитетных немецких германистов, авторов наиболее известного в экспрессионизмоведении труда «Экспрессионизм», выдержавшего уже около десяти изданий, С. Вьетты и Г.-Г. Кемпера, «небольшое творческое наследие Георга Тракла – наряду с творчеством Готфрида Бенна – считается сегодня не только важнейшим свидетельством лирики экспрессионизма, но и одним из наиболее значительных немецкоязычных вкладов в лирику XX века»⁴.

¹ Lippuner H. Alfred Kubins Roman «Die andere Seite». Bern: Franke, 1977. S. 150.

² Basil O. Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / hrsg. von W. Müller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989. S. 12.

³ Giese P.-Ch. Interpretationshilfen: Lyrik des Expressionismus. Stuttgart; Dresden: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung. 2. Auflage, 1993. S. 185.

⁴ Kemper H.-G. Georg Trakl: Geburt // Vietta S., Kemper H.-G. Op. cit. S. 229.

Между тем его современники (тем более, сам Г. Тракль) не считали его «настоящим экспрессионистом», полагая, что его творчество скорее лишь хронологически совпало с яркой вспышкой лирики раннего экспрессионизма в Германии: он родился в один год с Г. Геймом, Г. Арпом, К. Швиттерсом, лишь один год жизни отделяет его от целого ряда самых ярких поэтов–экспрессионистов Г. Бенна (1886), А. Эренштейна, М. Германа-Нейссе, А. Вегнера, Г. Балля, т.е. поколения наиболее радикального литературного авангарда Германии и Австрии. В коллективном труде «Экспрессионизм в Австрии» нет отдельной статьи, посвященной его творчеству: Г. Тракль вместе с Ф. Кафкой и Р. Музилом отнесен к тем поэтам и писателям, которые «жили и работали хотя и не в центре экспрессионистского движения, но все же в его контексте»¹. Тем не менее, все без исключения основополагающие труды немецкоязычной германистики, рассматривающие центральные мыслительные и эстетические категории экспрессионизма, его центральные топосы, образы и поэтические формы, непременно обращаются к его творчеству и даже отстраивают от него процесс их формирования и развития². Важнейшие теологические, социологические и антропологические аспекты экспрессионистской литературы прокомментированы многочисленными примерами из его поэзии и прозы³. Так, В. Роте находит в его творчестве глубоко личную проекцию важнейших топосов экспрессионизма: одиночества, бездомности, глобальной чужести человека на земле как «элементарной, разрушительной и всепобеждающей силы. <...> Постоянное беспокойство и нервозность вынуждали его ме-

¹ Amman K., Wallas A. A. Einleitung // Expressionismus in Österreich. S. 15.

² Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München: Piper, 1969; Vietta S., Kemper H.-G. Op. cit; Schneider K. L. Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten / hrsg. von H. Steffen. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1970. S. 44–62; Rölleke H. Die Stadt bei Stadler, Heim und Trakl. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988.

³ Der Expressionismus: Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur, 1977.

таться между Зальцбургом, Инсбруком и Веной и приняли в его поэзии символический образ чужака „Fremdling“. ... Этот образ прочно связан с негативными процессами и обстоятельствами: „Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung“ («В час вечерней звезды потерялся чужак в ноябрьском распаде») <... > Призрак человека заменяет человека во плоти и крови»¹.

Принадлежность поэзии Г. Тракля к экспрессионизму, как в случаях с названными выше «каноничными лириками», не столь очевидна, поскольку он был крайне далек и от внешней турбулентности «экспрессионистского десятилетия», и от тех сформулированных К. Пинтусом в «Сумерках человечества» паролей экспрессионизма, с которыми принято ассоциировать это движение. «Schrei in die Welt»² – «крик во вселенную» – не был его способом общения с миром, а культ жизни и различные формы проявления витальности были ему совершенно чужды. Более полувека назад К. Х. Борер в статье по случаю пятидесятилетия со дня гибели поэта за «радикальное новаторство метафорики, чистую, алогичную образность, ирреальное использование цвета и вознесенную до уровня артистического принципа алхимию слова» безоговорочно причислил поэта к «первым современным немецкоязычным поэтам школы Артюра Рембо» и выявил в его творчестве параллели с французским символизмом³. Полвека спустя, в год столетия печальной даты, лондонский профессор современной немецкой литературы и истории культуры Р. Гёрнер вновь заострил внимание на том, что Тракль «не вписывается в рамки каких-либо определений, его вообще трудно причислить к какому-то направлению: поэт барокко, за-

¹ Ibid. S. 358.

² Названия сборника стихотворений Р. Фишера (1883–1972) и антологии стихотворений дрезденских экспрессионистов: *Fischer R. Schrei in die Welt. Gedichte. Dresden, 1919; Schrei in die Welt: Expressionismus in Dresden / hrsg. von P. Ludewig. Zürich: Arche, 1990.*

³ *Bohrer K. H. Zersprungene Paradiese. Vor fünfzig Jahren starb Georg Trakl // Die Welt. № 258. 4. November 1964. S. 7.*

блудившийся во времени, или импрессионистичный экспрессионист? Сюрреалист или абсурдист? А может быть, следовало бы воспользоваться каким-либо новым понятием, чтобы охарактеризовать его поэзию, к примеру, «магический лиризм», содержащий в себе то самое суггестивное волшебство, которое требовал Бодлер от современного искусства и которому надлежит совмещать в себе одновременно объект и субъект, мир вне художника и художника самого?»¹

Но эти и подобные суждения об «особом траклевском тоне» не помешали, однако, на протяжении десятилетий анализировать его поэзию в категориях эстетики и поэтики этой художественной системы и включать его стихотворения во все значительные антологии лирики немецкого экспрессионизма, многократно переиздававшиеся в Германии: «Сумерки человечества» К. Пинтуса («Menschheitsdämmerung», 1919/20 – 10 стихотворений), «Лирика экспрессионизма» С. Вьетты («Lyrik des Expressionismus», 1985 – 16 стихотворений), «Стихотворения экспрессионизма» Д. Боде («Gedichte des Expressionismus», 1966 – 8 стихотворений), «Лирика экспрессионизма» В. Гроссе («Lyrik des Expressionismus», 2009 – 8 стихотворений), «Лирика экспрессионизма» Г. Шмидта-Бергмана («Lyrik des Expressionismus», 2003 – 12 стихотворений), «Экспрессионистские стихотворения» П. Рюмкорфа («Expressionistische Gedichte», 1976 – 7 стихотворений), «Стихотворения экспрессионизма: интерпретации» К. Мойпера («Gedichte des Expressionismus: Interpretationen», 1988 – 5 стихотворений), «Лирика экспрессионизма» Ф. К. фон Штокерта («Lyrik des Expressionismus», 1999 – 4 стихотворения) и др.

Этот ряд наиболее известных в германистике собраний экспрессионистской поэзии убедительно демонстрирует, насколько неотъемлемой ее частью стала лирика Г. Тракля. Его поэтика воплощает

¹ Görner R. Op. cit. S. 20.

наиболее характерные для раннего модернизма эстетические постулаты, в том числе основной признак экспрессионистской эстетики, которую в общих чертах можно определить как «тенденцию к дереализации». Она включает в себя различного рода «прогибы бытия»: искажения, остранения и перевертыши в категориях времени, пространства, лица, качества; она проявляется в «демонизации» и «динамизации» фрагментов действительности; в нарушении причинно-следственных связей и прочих алогизмах. Эту «тенденцию дереализации» мощно подпитывает «эстетика безобразного», исповедуемая экспрессионистским поколением поэтов, которое, вслед за Ф. Ницше, убеждено в «непродуктивности красивого». В русле этой эстетики К. Эйкман поставил крупнейших представителей экспрессионистской лирики Г. Гейма, Г. Тракля и Г. Бенна в один ряд¹. Понимание притягательности и амбивалентности «безобразного» – не открытие экспрессионизма: в особой восприимчивости к «красоте Медузы» он ориентируется на живопись и графику М. Грюневальда, Ф. Гойи, И. Босха, В. ван Гога, на романтиков, на поэзию Ф. Вийона, Ш. Бодлера, А. Рембо, на Ф. Ницше, хотя функция «безобразного» менялась от эпохи к эпохе. Восхищаясь «красотой безобразных картин» (М. Брод) и ерничая по поводу того, что «красота портит желудок» (Ф. Ницше), экспрессионизм намеренно стремится к «фатальному родству с дурными мнимо противоположными вещами»², видит в этом способ эпатажа, дерзкий вызов косному миру и даже «оружие против ненавистной действительности»³. У «черного визионера» Г. Гейма «безобразное» включает в себя такие негативные топосы, как болезнь, распад, смерть. Между Г. Геймом и Г. Траклем обнаружи-

¹ *Eykman Ch. Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. 2. erw. Aufl. Bonn: H. Bouvier und Co Verlag, 1969. См. также: Hiepe Th. Georg Trakl und die Funktion des Häßlichen in seiner Lyrik. München: Grin Verlag, 2010.*

² *Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего // Сочинения в двух томах. М.: Издательство «Мысль», 1997. Т. 2. С. 242.*

³ *Eykman Ch. Op. cit. S. 21.*

ваются близость в понимании двойственности «безобразного»: у обоих смерть и красота сопутствуют друг другу, а тлен окружен «голубым ореолом»:

Und der Verwesung blauer Glorienschein
Entzündet sich auf unserm Angesicht.
Eine Ratte hopst auf nacktem Zehenbein,
Komm nur, wir stören deinen Hunger nicht¹.

Г. Тракль выстраивает процесс деэстетизации в своей особой, легко узнаваемой манере: жутковатые образы, порождения меланхоличной и депрессивной натуры, неизменно разворачиваются на фоне божественной красоты, покоящейся на умиротворяющем благозвучии, как, например, в следующем четверостишии, где поэт соединяет несоединимое, благозвучное и диссонансное – «лилии и крысы».

Oder an hölzerner Stiege lehnt	Бледные тени пришельцев гурьбой
Wieder der Fremden weißer Schatten. —	Снова толпятся на ветхих ступенях.
Armer Sünder ins Blaue versehnt	Грешник, вчарован в морок голубой,
Ließ seine Fäulnis Lilien und Ratten.	Крысам и лилиям дарует тленье ² .

У Г. Тракля нерасчленимый сплав красоты и уродства, «холодной глубины вечности» («*eisige Woge der Ewigkeit*») и «черного тлена» («*schwarze Verwesung*») составляет самую суть его поэтического мышления, обнажает его инстинктивное чувство, что всякое совершенство обманчиво и способно только причинять боль. Даже ангелы Тракля – не небожители, не святые посланники, не носители благой вести, но выходят «из серых комнат» житейского:

¹ Heym G. *Die Morgue // Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus /* hrsg. von K. Pinthus. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1920. S. 99.

² Georg Trakl, 2000. S. 432, 433. Пер. О. Бараш. Все стихотворные примеры, кроме специально оговоренных, цитируются по этому изданию с указанием страницы.

<p>Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.</p>	<p>Из темных комнат выходят ангелы с пятнами гнили на крыльях, С их пожелтевших ресниц сыплются черви¹.</p>
---	--

«Бледный ангел» Г. Тракля – лик самого поэта, которому, по словам Ф. Г. Юнгера, не находится «легитимного места в буржуазном мире, ... скудость которого потрудились над тем, чтобы сделать избыточными и поэзию, и красоту»². О. М. Фонтана, обращая внимания на эту особенность поэтики Тракля, вспоминал: «Мы были сыты тем, что предлагала нам до этого венская литература, и вдруг эти диссонансы... Вдруг выплескивается все то, что зрело во всех нас, но еще не находило выхода»³. В одном из самых сложных для интерпретации мотивов поэзии Г. Тракля «Untergang» («гибель», «заход», «закат», «разрушение», «крушение», «упадок») такой «выход» находят и самые мрачные предчувствия вселенского масштаба этой глубоко замкнутой природы, и самые мучительные личные переживания в его «бессобытийной, безрадостной и лишенной всякого успеха жизни между Зальцбургом, Веной и Инсбруком»⁴. Все в этой жизни оказывается чрезмерным: «и жажда жизни и страх жизни, а в результате – наркотики, алкоголь, инцест, насилие, клаустрофобия, все возрастающее чувство одиночества, отверженности, изоляции на грани паранойи и фантазии саморазрушения»⁵. О. М. Фонтана вспоминал, что Тракль выглядел мальчиком, «но мальчиком, идущим сквозь адские искушения. Нечто демоническое было в его чертах»⁶.

Такие теневые стороны жизни – «umbra vitae», по Г. Гейму – именно для экспрессионизма оказываются неиссякаемыми источниками

¹ *Trakl G. Psalm. 2. Fassung // Georg Trakl, 2000. Пер. И. Болычева. S. 109.*

² Цит. по: *Decker G. Op. cit. S. 79.*

³ *Fontana O.M. Expressionismus in Wien. S. 207.*

⁴ *Decker G. Op. cit. S. 15.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Fontana O.M. Op. cit. S. 207.*

поэтического вдохновения и отправными точками эстетического осмысления катастрофичности бытия, ведь «из самых сомнительных запахов», как полагает Р. Мюллер, «нередко получают духи»¹, и даже любовь, по мнению А. Кубина, «имеет свой центр тяжести между клоаками и выгребными ямами»².

Размышляя об обособленности поэта в ряду «каноничных экспрессионистов», литературоведы приходят к выводу, что «с Траклем экспрессионизм становится сокровенным» («innerlich»)³, однако при этом его глубоко личный, абсолютно субъективный посыл оказывается так же «замкнут на бесконечность»⁴: поэт, как и весь экспрессионизм, переживает «общую нервозность века»⁵ и «несчастье мира» («Weltunglück») как личные несчастья, он – поэт «экстремального десятилетия, отмеченного ускорением жизненных условий и их беспощадной и бесцеремонной технизацией»⁶. Он, как и все «визионеры» этого поколения, в полной мере обладает даром предвидения «конца света», который проявился как особое качество сверхчувствительной поэзии экспрессионизма. Поэт видит «человечество, поставленное перед огненной пропастью»⁷, слышит барабанную дробь, звон копыт, тяжелую поступь воинов сквозь кровавый туман и испытывает боль от невозможности спасения и искупления:

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.

¹ Müller R. Spätlinge und Frühlinge // Der Ruf (1912) H. 2. S. 22.

² Kubin A. Die andere Seite. S. 286.

³ Decker G. Op. cit. S. 22.

⁴ Meyer Th. Nietzsche: Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen: Francke, 1991. S. 124.

⁵ Trakl G. Brief v. 29. August 1910. Цит. по: Görner R. Op. cit. S. 76.

⁶ Görner R. Op. cit. S. 1.

⁷ Fühmann F. Vor Feuerschlünden – Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht /Nachwort von U. Kolbe. Rostock: Hinstorff Verlag, 2000.

Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen
Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;
Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal¹.

Образы с христианской семантикой, на которых построено цитируемое стихотворение «Род людской» – неотъемлемая составляющая этой сокровенности: христианское учение о греховности мира и человека, об искуплении через страдания становится у поэта основным контекстом для размышлений о несовершенстве бытия².

Обреченность существования поэта внутри «несчастья мира» проиллюстрировано именитыми составителями указанных антологий включением стихотворений Г. Тракля в выделенные ими специфические мотивные рубрики поэзии экспрессионизма: «конец света», «распад Я: безумие, самоубийство, смерть, запустение», «человек в большом городе», «Бог умер – разговоры с Богом», «Эрос», «война», «одиночество», «закат», «распад». В мотивную рубрику «природа, ландшафт», которой экспрессионизм отдает дань классической и романтической традиции, стихотворения Г. Тракля включены во все современные антологии без исключения, в то же время в общей мотивной структуре экспрессионизма, зафиксированной в антологиях, есть несколько рубрик, в которых Г. Тракль не мог быть представлен ни единым стихотворением: «новый человек», «современный рабочий мир», «революция», «порыв», «крик и возмущение», «новый пафос». Призыв к любым жизненным проявлениям экспрессионизма – *движению, росту, изменению, полету, танцу, струению, пламени* – чужд его меланхоличному Я и не совместим с его основным настроением *Untergang*; поэзия активистского и мессианского толка абсолютно не органична его мироощущению. Любопытным исключением из этой закономерности представляется стихотворение

¹ *Trakl G. Menschheit // Georg Trakl, 2000. S. 80.*

² *Winkelmann A. Religiosität im Werk Georg Trakls. München: Grin Verlag, 2007.*

«Песнь о стране запада» из цикла «Семиголосие смерти»¹, которым С. Вьетта открывает в своей антологии рубрику мессианской поэзии «новый человек»². На первый взгляд, ничто, кроме пафосных обращений в духе «о–человек–поэзии» – «о вы, времена крестовых походов...», «о вы, времена покоя..», «о нежный букет синецветов ночи..», «о вы, охоты и замки...», «о горький час угасанья»³ – не дает повода для отнесения этого стихотворения Г. Тракля к теме «обновление человечества». Однако присущая лирике поэта неоднозначность, которая так зримо проступает в разных переводах-интерпретациях этого стихотворения⁴, позволяет принять и трактовку профессора С. Вьетты: он считает экспрессионистские видения обновления своего рода «эрзац-религией», необходимой растерзанному сомнениями и противоречиями человеку для возвращения в «ауру небесного света»⁵.

Творческая биография поэта досконально изучена и подробно изложена в десятках монографических исследований⁶. Принято говорить даже о существовании своеобразной «церкви Тракля», сторонники которой возвели его личность и творчество в культ. Семья основательно позаботилась о том, чтобы очистить его наследие от всех предосудительных и непристойных документов, «а непристойным в этой жизни, по мелкобуржуазным меркам его оставшихся в живых сестер и братьев, оказалось все, и, прежде всего, его отношения с сестрой Гретой»⁷. Тем не менее, наследие поэта значительно, а работа, проведенная с ним, свидетельствует о колоссальном международном интересе и признании:

¹ Пер. И. Большев; в других переводах «Семиголосие смерти» (В. Летучий), «Семипсалмие смерти» (А. Прокопьев).

² *Trakl G. Abendländisches Lied // Lyrik des Expressionismus / hrsg. von S. Vietta. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. S. 220.*

³ *Georg Trakl, 2000. S. 584, 585. Пер. О. Бараш.*

⁴ *Ibid. S. 229, 584, 586.*

⁵ *Lyrik des Expressionismus, 1985. S. 218.*

⁶ Широкое представление о траклеведении дает библиография О. Базила // *Basil O. Op. cit. S. 167–176*; см. также его современное состояние в исследовании Р. Гернера // *Görner R. Op. cit. S. 335–347.*

⁷ *Decker G. Op. cit. S. 15.*

в крупнейших австрийских, немецких и швейцарских издательствах выходят собрания его сочинений, письма и документы; проведен стиховедческий анализ стихотворений и прозы всех этапов его творчества и сравнительный – всех редакций его стихотворений; творческое наследие многократно проинтерпретировано зарубежными и отечественными германистами¹; сосчитаны, сгруппированы и проанализированы все слова его поэтического лексикона², раскрыты тайны всех легенд его поэтической мифологии, проведены этимологические экскурсы, выстроены интертекстуальные связи³ и проанализированы случаи скрытого и явного цитирования⁴, определены повторяющиеся и единичные образы, поэтические приемы⁵, особенности синтаксиса; выявлены цветовая символика⁶ и цветовые концепты, сопряженные с различными фрагментами его субъективной картины видения⁷, установлены и прокомментированы специфические случаи синтетосемии⁸. Выполнен огромный объем работы по переводу на иностранные языки, в том числе, на русский язык: переведены все стихотворения и проза, фрагменты, наброски,

¹ *Zyklische Kompositionen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.*

² *Wetzel H. Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1971.*

³ *Hammer A. Lyrikinterpretation und Intertextualität: Studien zu Georg Trakls Gedichten «Psalm I» und «De Profundis». Würzburg: Königshausen&Neumann, 2005.*

⁴ *Grimm R. Georg Trakls Verhältnis zum Rimbaud // Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. S. 271–313.*

⁵ *Vatter A. Selbstzitat und Wiederholung von Wortmaterial in Georg Trakls Elis-Gedichten. München: Grin Verlag, 2004; Goldmann H. Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtung Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1957; Микрина Е. Структура образа в поэзии раннего немецкого экспрессионизма. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук /РГГУ. М., 2001; Thauerer E. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin: Weidler Buchverlag, 2007.*

⁶ *Schneider K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1961.*

⁷ *Мальцева И.Г. Адекватность перевода цветовых концептов Г. Тракля на русский язык. Дисс... канд. филол. наук /Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2008.*

⁸ *Летучий В. Георг Тракль: Жизнь и поэзия // Георг Тракль. Полное собрание стихотворений, 2000. С. 12.*

письма и деловые бумаги¹. Исследовательскую литературу по Г. Траклю, как и в случае с романом А. Кубина, принято характеризовать как «необозримую», хотя западное литературоведение и указывает на недостаток в последние годы работ о творчестве Г. Тракля «с конкретными акцентами»². По количеству написанного о нем в экспрессионизмоведении Г. Тракль уступает только Г. Бенну. Некоторые издательства (как, например, мюнхенское издательство Grin Verlag) десятилетия специализируются на публикации интерпретаций как начинающими, так и ведущими германистами отдельных стихотворений Г. Тракля, а также критической литературы о его жизни и творчестве³.

В отличие от О. Кокошки и А. Кубина, Георг Тракль не оставил автобиографических свидетельств типа книг «Моя жизнь» или «Из моей жизни». Трудно представить себе, чтобы он вообще мог написать такую книгу, даже и в случае, если бы прожил значительно дольше. Он не был склонен к рефлексии такого рода и не испытывал потребности фиксировать следы своего пребывания на земле, по большей части безуспешного, иначе как в поэтическом высказывании.

Очевидно, что биография поэта не сопоставима с творческой биографией австрийских долгожителей в литературе и искусстве О. Кокошки или А. Кубина, Ф. Верфеля или М. Брода и составляет менее 10 лет. Земной путь Тракля также недолог, и в этом отношении он более близок судьбам рано ушедших из жизни австрийцев экспрессионистского поколения Р. Кальваха, Э. Шиле, Р. Герстля, Ф. Яновица, Г. Кульки, Р. Мюллера или немцев-экспрессионистов, погибших моло-

¹ Trakl in fremden Sprachen // Internationales Forum der Trakl-Übersetzer / hrsg. von A. Fink, H. Weichselbaum. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1990.

² Görner R. Op. cit. S. 26.

³ Ср.: Schmelzer K. Georg Trakls Gedicht «An den Knaben Elis». Analyse und Interpretationen. München: Grin Verlag, 2013; Unterberger G. Georg Trakl. Ein Überblick über seine letzten Gedichte. Grin Verlag, 2013; Kistner M. Georg Trakls «Verfall» – Eine Interpretation. Grin Verlag, 2006; Zweimüller J. Dia-Gnosis des poetischen Subjekts im Opus von Georg Trakl. Grin Verlag, 2011 u.a.

дыми в самом расцвете таланта – художников Ф. Марка, А. Макке, поэтов и прозаиков Г. Гейма, Э. В. Лотца, П. Больдта, Э. Штадлера, А. Штрамма.

«Особой жизненной ситуацией» биографы поэта объясняют печальный факт, что с ранних юношеских лет, примерно с 1904 года, Г. Тракль был зависим от наркотических средств всевозможного рода. Роковую роль сыграл не только случайный контакт, сделавший возможным реальный доступ к наркотикам, но и сильнейшее воздействие в ранней юности литературных образцов – П. Верлена, Ш. Бодлера, А. Рембо, испробовавших на себе действие абсента, гашиша, кокаина, опиума. «Поставщиком» биографий этих легендарных французов для Тракля был С. Цвейг¹, и, хотя сам Г. Тракль ни разу не высказался о степени влияния на него бунтарского духа этих «проклятых» французов, образный строй их поэзии, большой интерес к смерти, чем к жизни, вошли в него самым непосредственным образом и эхом отзывались и в его стихотворениях, и в реальной жизни. Домашнее воспитание позволяло ему читать их в подлиннике, но он предпочитал читать их в переводах или в интерпретации тех немецкоязычных поэтов, которым особенно удавались поэтические переложения, как это произошло в случае прочтения Стефаном Георге поэзии Бодлера. Именно у Георге Тракль позаимствовал манеру свободного обращения с чужим поэтическим материалом. Траклеведение установило, что «Тракль часто цитирует тексты других авторов, как и фрагменты своих ранних стихотворений; монтирует их части в новых контекстах, смещает акценты и устанавливает между ними новые связи»². Установлено также, что из произведений названных французских поэтов Тракль «перенял не только какие-то отдельные стилевые элементы, но даже слова, образы и целые пассажи»³.

¹ Görner R. Op. cit. S. 45.

² Ibid. См. также: Vatter A. Selbstzitat und Wiederholung von Wortmaterial..., 2004.

³ Görner R. S. 46.

Хотя Г. Тракль, как следует из его письма 1905 года, поначалу и «борется с искушением снова прибегнуть к успокоительным средствам»¹, в дальнейшем у него не находится таких внутренних тормозов, которые остановили бы его перед пропастью наркомании, как это поначалу произошло с героем романа Э. Вейса «Галера», радиофизиком Эриком Гильдендалем:

«Оставалось одно, последнее, сильнейшее средство: морфий, который принес бы человеку сон, и кокаин, который бы его взбодрил и подстегнул. Он купил морфий, но еще не использовал его, ибо знал: с того самого момента, когда он вонзит под кожу иглу с морфием, он будет потерян как человек, как ученый. Какой-нибудь По, или Бодлер, или Уайльд – поэты, художники – могут позволить себе быть морфинистами, но физику, человеку, который обязан точно, без предубеждений, проницательно мыслить, наблюдать и сопоставлять, делать этого нельзя»².

На юношу произвели огромное впечатление снотворное действие хлороформа, повергавшего его в состояние, близкое к смерти, и действие одного из доступных ему барбитуратов – веронала, который он начал без всякой меры глотать одним из первых и который погружал его в сон на сутки и более, позволяя полностью отключиться от реальных забот и, как он сам признавался, «расслабить нервы». Успокоить нервы, забыться долгожданным сном пытался и герой «Галеры» – он нюхал эфир, принимал веронал и хлоралгидрат, а чтобы взбодриться и быть в состоянии активно работать, впрыскивал себе кофеин – такова была «модная тенденция» этого «экстремального десятилетия». Друзья и родственники находили Георга то на улице, то в квартире на Капуцинерберг в состоянии сильнейшего хлороформного опьянения³. Неко-

¹ Тракль Г. Письмо Карлу фон Кальмару в Вену, август-сентябрь 1905 // Georg Trakl, 2000. S. 500. Пер. этого и других писем данного издания А. В. Белобратова.

² Weiß E. Die Galeere. Roman // Weiß E. Gesammelte Werke in 16 Bd. / hrsg. von P. Engel, V. Michels. Suhrkamp Taschenbuchverlag. Bd. 1. S. 38.

³ Weichselbaum H. Georg Trakl: eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1994. S. 47.

торые исследователи творчества Тракля полагают даже, что «необычное состояние между сном и грезами наяву стало для него более привлекательным, чем разумное, сознательное пребывание в ненавистной действительности»¹. Постоянно находясь под воздействием хлороформа, веронала или кокаина, выпивая по два-три литра вина в день и выкуривая сигареты, вымоченные в опиумном растворе, юноша добровольно вступает в то самое «преддверье ада» («Vorhölle», 255), которое неотвратимо ведет к смерти через саморазрушение и самоуничтожение. Убийца, который появляется в раннем стихотворении «Ужас» («Das Grauen», 1909), есть он сам: «Убийца мой со мной наедине» («Da bin mit meinem Mörder ich allein»)².

По этой причине при наличии в семье всех внешних условий для приличного образования и воспитания Георг с ранних лет выпадал из общепринятых рамок добропорядочной бюргерской жизни, не успевал в школе, стремился к уединению. Получив неудовлетворительные оценки в седьмом классе по латыни, греческому и математике, он не пожелал повторять учебный год и 26 сентября 1905 года бросил школу. Почти три года Георг вынужден будет провести в подвале аптеки «У белого ангела» («Zum weißen Engel») в качестве практиканта и общаться в сумраке сводчатого помещения без окон практически только с лекарственными препаратами и реактивами. Хотя такая практика позволит ему изучать фармацевтику в университете, она значительно усугубит его и без того серьезные проблемы общения с внешним миром и страх перед жизнью.

К немногим жизненным достижениям молодого человека можно отнести полученное в 1907 г. разрешение досрочно сдать экзамен на аттестат зрелости и тем самым получить право не только на дальнейшее образование, но и на одногодичную службу в армии, означавшую

¹ Decker G. Op. cit. S. 29.

² Georg Trakl, 2000. S. 400, 401. Пер. Б. Скуратова.

начало офицерской карьеры, доступной только студентам университета. Г. Тракль зачисляется в Венский университет, где в течение 1908–1910 гг. изучает фармацевтику. Учеба протекает вполне успешно, без всяких внешних эксцессов и нареканий. Частая смена местожительства была скорее типична для тогдашнего студенчества и не свидетельствует о каких-либо личных проблемах. Единственное, что выбивается из этого внешне благополучного ряда – оценки студента за выпускные экзамены. Если по всем предметам Г. Тракль довольствовался отметкой «удовлетворительно», то за практическую химию, т.е. за умение обращаться с различными лекарственными препаратами и реактивами во время контролируемого эксперимента, он получил «отлично»¹. Но человеком «большого города», как большинство берлинских студентов экспрессионистского поколения, он не стал: Вена, как следует из его писем, была ему ненавистна, он неприятно шокирован духом столицы, ему отвратительны «внешне любезные венцы», ему неуютно и одиноко², он опасается, что сойдет здесь с ума³, а его пагубные страсти практически полностью поглощают и без того скромное довольствие, которое он получает из дома. Письма Тракля этого периода, в которых он нелюбезно высказывается о Вене, на удивление похожи на письма Кокошки 1907/8 гг., в которых он так же саркастично и зло описывает венцев. Ни единым стихотворением не отозвался Г. Тракль о своем венском пребывании, впрочем, в его личной поэтической топографии, кроме Зальцбурга, на который всегда был настроен его внутренний компас, такой чести лишь однажды удостоилась Венеция, куда он «упал – подальше к звездам»⁴ в августе 1913 года в компании своих покровителей А. Лооса и Л. фон Фиккера. Но и стихотворение «В Венеции», открывающее цикл

¹ Görner R. Op. cit. S. 70–71.

² Тракль Г. Письмо Эрхарду Бушбеку в Зальцбург, июль 1910 // Georg Trakl, 2000. S. 506.

³ Тракль Г. Письмо Фридриху Траклю в Роверето, осень 1910 // Ibid. S. 510.

⁴ С открытки Г. Тракля Э. Бушбеку из Вены. Цит. по: Görner R. Op. cit. S. 82.

«Песнь отрешенного», практически лишено привычных венецианских примет, а служит лишь поводом для еще одного выражения печали Одинокого («Des Einsamen»), Безродного («Des Heimatlosen»)¹, даже в карнавальной Венеции он – «мрачный гость» («ein finstrer Gast»)².

После одногодичной службы в армии в 1912 году он был принят с испытательным сроком на должность военного провизора при аптеке гарнизонного госпиталя в Инсбруке. Но служба и необходимость находиться на одном месте обостряли его боязнь замкнутого пространства и тесноты, его тяготило отсутствие возможности свободно передвигаться. К тому же постоянная профессиональная близость к лекарственным препаратам не способствовала освобождению от наркозависимости. Это пагубное занятие, к которому он пристрастился и сестру Маргарету, не позволяло ему долго задерживаться на одном месте и продвигаться по службе. Одним из таких – рекордно коротких – рабочих мест стало Министерство труда в Вене, в котором он приступил к службе 31 декабря 1912 года, а 1 января 1913 года уже написал заявление об увольнении. Единственное место, где он чувствовал себя в безопасности и где его стихи воспринимались должным образом, была редакция журнала «Бреннер», который означал для него «родину и убежище в кругу благородной человечности»³.

В августе 1914 года, сразу после объявления войны, Г. Тракля как резервиста призвали в армию и в чине лейтенанта направили на фронт, в полевой госпиталь. Как и многие сверстники поэта, он отправился на войну если и не с энтузиазмом, то в надежде покончить со своими личными проблемами, прежде всего с наркотиками и сомнительными отношениями с сестрой. Г. Тракль признавался, что ему, «пропадающему между меланхолией и опьяненностью, не достает силы

¹ Trakl G. In Venedig // Georg Trakl, 2000. S. 252.

² Trakl G. Die Vefluchten // Georg Trakl, 2000. S. 200.

³ Тракль Г. Письмо Л. фон Фиккеру, 23 февраля 1913 // Цит. по: Görner R. S. 110.

и желания изменить ситуацию, которая ежедневно приобретает все более угрожающие черты, и остается желание, чтобы разразилась гроза, которая бы <его> очистила или совсем разрушила»¹. Л. фон Фиккер, 20 лет спустя после гибели поэта возвращаясь к теме его «инфернального пути», «надежды на спасение» и «трагических отношений с сестрой», говорил о «самоуничтожении как единственно возможном для него способе искупления вины»². На него, выходца из патриотичных и преданных кайзеру буржуазных слоев общества, всеобщее настроение ликования и восторженности производило сильное впечатление. Далекий от понимания истинных геополитических и социально-экономических причин войны, развязанной германским милитаризмом совместно с Австро-Венгрией, он вместе со своими братьями Густавом и Фрицем последовал объявлению всеобщей воинской мобилизации без тени сомнения в необходимости этого поступка. Но его пребывание на фронте было очень недолгим. 7 сентября 1914 года вместе со своим военным госпиталем 7/14 он прибывает в Галицию, в Гродек, недалеко от Лемберга. Незадолго до этого русские войска заняли Лемберг, 3-я Австрийская армия предпринимала попытки остановить их дальнейшее продвижение, но встретилась с мощной 8-й армией генерала А. Брусилова. Г. Тракль становится очевидцем и участником кровопролитного сражения под Гродеком, ужас которого затмевает все, что было до этого в его жизни. Русские войска значительно превосходили австрийцев и были вооружены гораздо лучше – австрийская армия в панике отступала. Путь отступления австрийцев в Галиции был уставлен виселицами для «русофилов» – русинов, заподозренных в шпионаже в пользу России или просто в симпатии к ней.

¹ Georg Trakl, 2000. S. 527.

² Ficker L. Brief an Werner Meyknecht vom 28.1.1934 //Lyrik des Expressionismus / hrsg. von W. Große. Stuttgart; Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2009. S. 138–139.

Г. Тракль выполнял функции санитаря на одном из перевязочных пунктов передовой; в сарае, один на один с 90 тяжело ранеными солдатами и без всяких медицинских средств, он беспомощно наблюдал за тем, как кричали и умирали от боли раненые, как некоторые от невыносимых мучений стреляли в себя, а другие умоляли пристрелить их и окончить страдания. Перевязочный пункт располагался рядом с местом казни русинов, которые были привлечены для работ по обслуживанию военных укреплений, а затем безжалостно зарублены австро-венгерскими солдатами. Тела повешенных русинов уже много дней раскачивались на деревьях; к запаху крови, грязи и пота раненых примешивался трупный смрад. Австрийские войска отступили в направлении крепости Перемышль, наступила короткая передышка, во время которой, по рассказу очевидцев, Тракль пытался застрелиться, но в последний момент у него отняли оружие¹.

В Краковский гарнизонный госпиталь № 15 он поступил «для освидетельствования душевного состояния», как он сообщал в открытке Л. фон Фиккеру². 24 октября 1914 г. Л. фон Фикер прибыл в Краков с намерением добиться разрешения демобилизовать больного для дальнейшего домашнего лечения и ухода, но эта просьба гражданского лица вызвала полное непонимание со стороны чешских и польских военных врачей, наблюдавших пациента. Удалось получить лишь разрешение на посещение больного в госпитале. Во время прогулки в госпитальном саду Г. Тракль рассказывал Л. фон Фиккеру о Гродеке и попытке самоубийства – она очень беспокоила его, т.к. он считал, что этот поступок свидетельствовал о малодушии и трусости перед неприятелем, за что его могли судить военно-полевым судом. Он также прочитал фон Фиккеру два написанных в госпитале стихотворения «Гродек» и «Жалоба», и фон Фиккер пообещал напечатать их в «Бреннер» так скоро, как

¹ Görner R. Op. cit., 2014. S. 86.

² Georg Trakl, 2000. S. 531.

только получится. Г. Тракль показал ему также томик стихотворений Кристиана Гюнтера, забытого поэта барокко, которого он как раз тогда читал, и процитировал конец одного из стихотворений: «Oft ist ein guter Tod der beste Lebenslauf» – «добрая смерть зачастую и есть лучшая биография». Затем он добавил: «Гюнтер умер двадцати семи лет – мне сейчас как раз столько»¹. Неделю спустя Л. фон Фиккер получил от Г. Тракля письмо с обоими стихотворениями. Тракль писал, что ощущает себя «почти по ту сторону мира», но беспокоился о сестре и просил, чтобы в случае его кончины «дорогая сестра Грета получила во владение все денежные средства и имущество, которые являются <его> собственностью»².

Стихотворение «Гродек» («Grodek», 1914), без которого не обходится ни одна антология экспрессионистской лирики, признано одним из самых впечатляющих произведений, отразивших экзистенциальный ужас войны. Оно стало образцом глубинного, бытийного переживания трагедии и отличается от большинства военных стихотворений этого периода:

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

¹ Цит. по: *Görner R. Op. cit. S. 87.*

² Письмо Г. Тракля Людвигу фон Фиккеру в Инсбрук, Краков, 27 октября // *Georg Trakl, 2000. S. 533.*

«По вечерам смертоносные залпы | Сотрясают леса...| ночь
объемлет | Сраженных солдат, истошные вопли | Их разорванных ртов
|...Красные облака, обитель грозного Бога | Пролитой крови, лунный
холод; | Все дороги ведут в черный тлен. | Тень сестры промелькнет
сквозь молчащую рощу, | Поприветствует души героев, их кровавые
лица; | Тихо поют в камыше темные флейты осени. | О, горделивая
скорбь! Ее медный алтарь | Жаркое пламя души питают ныне – могучая
боль, | нерожденные внуки»¹.

Но появившееся в «Бреннер» стихотворение, выпадающее из
общего ряда идеологических и эстетических клише военной лирики,
практически не вызывает интерес читателей². Лишь при обсуждении
его в ежегоднике журнала 1915 г. было заострено внимание на том, что
это стихотворение показывает войну совершенно в ином ракурсе и «ор-
ганизовано иначе, чем вся прочая воинственная военная лирика»³.

3 ноября 1914 года Г. Тракль умер от паралича сердца, согласо-
но его истории болезни, вследствие передозировки кокаина. Э. Ласкер-
Шюлер откликнулась на это печальное событие стихотворением из двух
строк: «Georg Trakl erlag im Krieg von eigener Hand gefällt. | So einsam war
es in der Welt. Ich hatt ihn lieb»⁴. Г. Тракль был похоронен на Раковиц-
ком кладбище в Кракове, могила его чуть было не затерялась среди
многочисленных военных захоронений, но благодаря стараниям друзей
все же найдена. В рамках послевоенной акции Австрийского Черного
Креста по возвращению на родину тел погибших в Польше австрийских
солдат его останки были доставлены в Австрию и 7 октября 1925 г. пе-
резахоронены, но не на родине в Зальцбурге, а, по инициативе
Л. фон Фиккера, на кладбище Мюльау в Инсбруке. В надгробной речи

¹ Georg Trakl, 2000. S. 599. Пер. И. Кузнецова.

² Trakl G. G. G. // Brenner 5 (1915) H. 1. S. 14.

³ Sauer mann E. Populäre Kriegsdichtung im Ersten Weltkrieg // Österreich in Geschichte und Literatur. Mit Geographie. Erster Weltkrieg – Kulturgeschichtliche Aspekte. 58. Jg. 2014, Heft 2 (379). S. 203.

⁴ Lasker-Schüler E. Georg Trakl // Die Gedichte 1902–1943 / hrsg. von F. Kemp. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. S. 255.

Л. фон Фиккер приветствовал «его возвращение на родину ... от имени друзей, из круга которых он был вырван более 11 лет назад».

Последние мысли поэта, как и последние стихотворения, устремлялись к «сестре его тоски и скорби» – Маргарете. Ее участь оказалась весьма печальна – от нее не осталось и могилы, как и потомков семьи Тракл, которые могли бы озаботиться этим вопросом – все сестры и братья поэта были бездетными¹. Смерть брата лишила ее последних жизненных сил: в отчаянье, в метаниях между Зальцбургом, Инсбруком, Мюнхеном и Берлином, в алкогольных депрессиях, просьбах о моральной поддержке и финансовой помощи, «совершенно разбитая и затравленная, как зверь»², она прожила после его смерти всего три года. Перед кончиной Г. Тракл предвидел, как «затонет пугливый челн, под звездами, этим молчащим ликом ночи»³.

В 1901 году ее, успешную ученицу хорошей Зальцбургской пятилетней школы для девочек, что в то время было совсем даже не само собой разумеющимся делом, после четвертого класса, в 11 лет, внезапно вырвали из комфортного окружения, удалили из родительского дома и отправили в интернат в С. Пёльтен, где ей пришлось повторять четвертый класс. Поскольку никаких документально подтвержденных причин для такого необычного поступка родителей не было, существует версия, что ее убрали подальше от предполагаемого сексуального сближения с братом⁴. Но с 1908 года 17-летняя Маргарете и 21-летний Георг снова вместе, на этот раз в Вене: он учится в университете, а она поступает в Академию музыки и изобразительного искусства, где планируется ее дальнейшее музыкальное образование. Однако на экзамен по специальности фортепиано она не явилась, и из Академии ее исклю-

¹ *Schmölzer H. Dunkle Liebe eines wilden Geschlechts: Georg und Margarete Trakl. Tübingen: Francke Verlag, 2013. S. 167.*

² *Ibid. S. 155.*

³ *Trakl G. Klage// Georg Trakl, 2000. S. 324.*

⁴ *Schmölzer H. Op. cit. S. 184.*

чили. О том, что они были в Вене в тесном контакте и брат снабжал ее наркотиками, свидетельствует письмо Грете, в котором она просит его достать опиум¹.

Выйдя в 1912 г. замуж в Берлин, Маргарете, будучи музыкально одаренной натурой, так и не смогла реализовать себя, завершить музыкальное образование и состояться как пианистка; так же, как не смогла освободиться от алкогольной и наркотической зависимости. Это было одной, но не единственной из причин краха замужества с Артуром Лангеном, преуспевшим за недолгий брак с ней в том, чтобы окончательно выбить почву из-под ее ног, да еще и оставить без гроша. После развода с ним и возвращения домой жизнь не наладилась, попытки пройти курс лечения и реабилитации в инсбрукской клинике в начале 1915 года, а затем и в мюнхенской, не имели успеха, так же, как и поиск места в качестве учительницы музыки или французского языка, чтобы не быть семье в тягость. Несмотря на все попытки немногих друзей Георга подыскать для нее такое место, шансы разведенной женщины, к тому же с дурной репутацией, найти приличную работу в таком маленьком городе, как Зальцбург, равнялись нулю. Возможно, по этой причине она и отправилась в начале 1917 года в последней надежде в Берлин, но в предпоследний год войны продовольственная ситуация там была катастрофической, а рабочие места – в дефиците. В полном одиночестве, нищете и страхе она проживает последние деньги в маленьких берлинских гостиницах, откуда шлет письма и телеграммы с мольбой о помощи Э. Бушбеку, Л. фон Фиккеру, но не обращается за помощью к семье. Тем обстоятельством, что она не угодила в долговую тюрьму, Маргарете обязана Х. Вальдену, с которым была знакома со времен своего берлинского брака. Он «выкупил» ее из долгов в отеле в Вильмерсдорф, где она под конец очутилась. Если его бывшая супруга

¹ Decker G. Op. cit. S. 57.

Э. Ласкер-Шюлер в последние месяцы жизни Маргарете испытывала к ней сильнейшую антипатию и говорила, что «не потерпит копий своих друзей»¹, то Х. Вальден, в память о Георге, постарался поддержать его сестру в самый тяжелый момент – поселил ее в съемной квартирке на верхнем этаже дома, где с 1910 г. издавался журнал «Штурм». Иначе, как иронией судьбы, и не назовешь то обстоятельство, что «тьнь сестры» австрийского экспрессиониста Г. Тракля, его муза и «любимый маленький демон», исчезает с лица земли буквально в самом сердце экспрессионистского движения: в ночь с 22 на 23 ноября 1917 года небольшая компания писателей в доме «Штурм» Х. Вальдена празднует «освобождение» Грете, которая выглядит веселой, непринужденной, участвует в общем разговоре, а затем выходит в соседнюю комнату и стреляет себе точно в сердце. «Для женщины это была крайне необычная смерть. Никто не знал, как ей удалось раздобыть револьвер»². Австрийская писательница Хильде Шмёлцер предприняла попытку реконструировать трагическую судьбу женщины, которая значила для поэта очень много и вошла в большую часть его стихотворений как сестра-возлюбленная, «юница», «монахиня», «чужачка», к которой он постоянно обращался, которую превозносил, как святое существо, и которую демонизировал. Ее реальная личность осталась в воспоминаниях не только весьма схематичной, но и искаженной ее современниками. Как считает писательница, все то, что брату прощалось и списывалось со счетов, сестре вменялось в вину как слабой, неуравновешенной, неврастеничной женщине-алкоголичке и наркоманке, дискредитирующей добропорядочную семью и бросающей тень на память брата. «Оправдательный приговор» тем же обстоятельствам в отношении брата вынес еще О. Базил, который объяснял структуру «невротичной системы» Г. Тракля двумя причинами – «гениальностью и сексуальным грехом

¹ *Schmölzer H. Op. cit. S. 156.*

² *Ibid. S. 166.*

юности»¹. Беспощадное обнажение и «превращение зла» в его поэзии и прозе «без лирического Я» происходит будто бы не в нем самом². Впрочем, исследователи творчества Г. Тракля установили, что оппозиции «внешнего» и «внутреннего» в его текстах не существует³.

Первые публикации Г. Тракля состоялись в 1906 году в Зальцбурге. Тексты одноактных пьес «День смерти» и «Fata Morgana» («Totentag. Eine Episode», пост. 31.03.1906; «Fata Morgana. Tragische Szene», пост. 15.09.1906), потерпевших неудачу в Зальцбургском городском театре в 1906 г., Г. Тракль уничтожил. Первый прозаический текст «Волшебная страна» («Traumland. Eine Episode») был опубликован в «Salzburger Volksblatt» в мае 1906 г., летом там же были напечатаны еще два произведения «Из золотой чаши: Варрава. Фантазия» и «Из золотой чаши: Мария Магдалина. Диалог» («Aus Goldenem Kelch: Barrabas. Eine Phantasie», «Aus goldenem Kelch: Maria Magdalene. Ein Dialog»), а в декабре в газете «Salzburger Zeitung» появляется еще один прозаический фрагмент «Забвение» («Verlassenheit»). Через год в «Salzburger Volksblatt» публикуются и первые стихотворения «Das Morgenlied» (26.4.1908), «Traumwandler» (7.11.1908), «Die drei Teiche von Hellbrunn» (8.4.1909), «St.-Peters-Friedhof» (10.7.1909). В 1909 году Г. Тракль подготавливает и передает своему другу Э. Бушбеку собрание стихотворений, которое, однако, остается неизданным («Sammlung 1909»). Через посредничество Г. Бара отдельные его стихотворения в этом же году впервые были представлены читателю в «Новом венском журнале» («Neues Wiener Journal»). Первые стихотворные опыты неизданного сборника безошибочно указывают в сторону тех литературных образцов, которые изучал и на которые ориентировался юный поэт

¹ Basil O. Op. cit. S. 13.

² Görner R. Op. cit. S. 193.

³ Микрина Е. А. Указ. соч. С. 10.

(поздние романтики Мёрике и Новалис, а также Бодлер), свидетельствуют о поисках своей манеры экспрессивности, о кропотливой работе над формой и демонстрируют виртуозное владение таким жанром, как традиционный сонет. По мнению исследователей, не стоит недооценивать роль этого собрания и считать его лишь юношеским подражанием, так как уже в нем появляются практически все важнейшие мотивы, пусть и в зачаточном состоянии, которые после 1909 года будут разворачиваться и усложняться в одном стихотворении за другим. В нем обнаруживаются не только первые редакции стихотворений, которые будут считаться лучшими в его творчестве (как, например, «Музыка в Мирабелле», «Musik im Mirabell»), но и специфические траклевские образы, которые превосходят его неповторимую творческую манеру (как, например, строки «Lieder, die wie Wunden bluten» или «Verwesung traumgeschaffner Paradiese»)¹. Сфера обитания поэта в «раю гибельных грез» четко определилась уже в этом раннем собрании стихотворений.

Отдельные стихотворения Г. Тракля благодаря стараниям друга Э. Бушбека были опубликованы в 1910 и 1911 гг. в венских журналах «Меркер» («Der Merker», «Соглядатай», стихотворение «Frauensagen») и «Тон унт Ворт» («Ton und Wort», «Звук и слово»), но, как отмечает О. М. Фонтана в воспоминаниях о венском экспрессионизме, «широкой публике его все же преподнес журнал «Бреннер», хотя «Бреннер» совсем не ориентировался на экспрессионизм»². Просто Инсбрук в тот период стал, как выразился один из приятелей Г. Тракля К. Рёк, «отдаленным предместьем многих мировых столиц», а журнал «Бреннер» оказался «посреди этой микрокультуры или социально-политической биосферы отражением всех тенденций времени»³.

¹ Görner R. Op. cit. S. 58.

² Fontana O.M. Expressionismus in Wien. S. 207.

³ Цит. по: Görner R. Op. cit. S. 118.

Л. фон Фиккер стал важнейшей фигурой в творческой и личной судьбе Г. Тракля, как при жизни, так и после смерти поэта. Именно публикации в «Бреннер» 1912 года принесли Г. Траклю известность и перешагнули границы Австро-Венгрии¹. Но издательство Albert Langen в Мюнхене, куда в марте 1913 года Г. Тракль намеревался отдать в печать сборник своих стихотворений под названием «Сумерки и гибель» («Dämmerung und Verfall»), отклонило манускрипт. Так, при посредничестве К. Крауса, Г. Тракль выходит на контакт с крупнейшим немецким издателем экспрессионистской литературы К. Вольфом и его издательством Kurt Wolff Verlag, редакторами которого в тот момент были молодой Ф. Верфель и М. Брод. Однако отношения с издательством складывались непросто, Г. Тракль проявил несвойственную себе решительность в отстаивании своего права публикации сборника только в том виде, какой ему представлялся единственно возможным, а именно, всего сборника целиком со стихотворениями в тщательно продуманной последовательности, а не частичной публикации отдельных стихотворений в серии «Судный день» («Der Jüngste Tag»). Эта ставшая знаменитой многотомная книжная серия экспрессионизма представляла новое поколение поэтов, для которых, как было сказано в рекламном проспекте Ф. Верфеля, «все начинается с самого начала, для которых не существует реминисценций, потому что они, как никто другой, должны чувствовать, насколько несущественной для литературы является всякая ретроспектива»². Тремя годами позже Г. Бар в статье 1916 года «Экспрессионизм» программно закрепил за экспрессионизмом право на радикальное обновление, на жизнь с нулевой отметки, равной «состоя-

¹ Первые публикации: *Trakl G. Vorstadt im Föhn (Gedicht)* // *Der Brenner* 2 (1912) H. 23. S. 841; *Psalm. Karl Kraus zugeeignet* // *Der Brenner* 3 (1912) H. 1. S. 18–19; *Verwandlung; Dämmerung; Trübsinn* // *Der Brenner* 3 (1912) H. 2. 62–63; *Verklärter Herbst; In den Nachmittag geflüstert; Menschheit* // *Der Brenner* 3 (1912) H. 3. S. 109 – 110.

² Цит. по: *Anz T. Stark M. Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 360.*

нию доисторического человека»¹. По-экспрессионистски радикальное высказывание Ф. Верфеля во многом объясняет нежелание Г. Тракля идентифицировать себя с «Судным днем» и экспрессионизмом, так как он-то как раз отстаивал своими стихами обратное: важность и продуктивность поэтической реминисценции, продолжения традиций символизма, Рембо, Гёльдерлина и декадентской литературы. Из переписки с издательством в апреле-мае 1913 г. следует, что Г. Тракль, в ущерб себе, готов был отозвать манускрипт и вернуть аванс, но в итоге издательство пошло ему навстречу и учло его «требование, продиктованное чисто творческими причинами»².

Так, в самый продуктивный и яркий период экспрессионизма в Германии Г. Тракль попадает в его орбиту: К. Вольф издал в Лейпциге в серии «Судный день» («Der Jüngste Tag», 7/8) единственный прижизненный сборник стихотворений поэта, правда, под более скромным названием «Стихотворения» («Gedichte», 1913). Второй – «Себастьян во сне» («Sebastian im Traum»), который поэт так же тщательно готовил, вышел в 1915 г. уже после смерти Г. Тракля, и он не увидел этот изысканно изданный том в черном переплете с серебристым тиснением. Э. Ласкер-Шюлер утверждала, что первенство открытия поэтического дарования Г. Тракля принадлежит ей. После его гибели поэтесса посвятила ему еще одно пронзительное стихотворение, полное печали и сожаления об уходе этого божественно одаренного юноши: «Seine Augen standen ganz fern. Er war als Knabe einmal schon im Himmel»³.

Формально Г. Тракль не может быть причислен к «двойным дарованиям», которые, подобно О. Кокошке, А. Кубину, А. Шёнбергу или А. П. Гютерсло, творили одновременно в нескольких жанрах искусства:

¹ Цит. по изд.: *Bahr H. Expressionismus*. Berlin: Verlag Gottfried Schnödl, 2010. S. 151.

² Письмо Г. Тракля в издательство «Курт Вольфф» в Лейпциге, начало мая 1913 // *Georg Trakl*, 2000. S. 520.

³ *Lasker-Schüler E. Georg Trakl // Die Gedichte 1902–1943*. S. 256.

литературе и живописи, музыке и живописи или литературе и скульптуре. Правда, в конце 1913 года Г. Тракл неожиданно рисует необычайно выразительный автопортрет в стиле и духе О. Кокоски, с которым он был не только лично знаком, но и имел возможность наблюдать его за работой в мастерской. Автопортрет был написан Г. Траклем в ателье художника М. фон Эстерле в декабре 1913 г. Он производит сильнейшее впечатление на зрителя: застывшая серая маска с пустыми черными глазницами и черным отверстием рта, одежда, напоминающая монашескую рясу, будто иллюстрация строк из стихотворения «Музыка в Мирабелле»: «Ein Faun mit toten Augen schaut | Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten» («Глядят фигурам темным вслед | Глаза невидящие фавна» (пер. О. Бараш, 29).

Этот автопортрет и еще один рисунок с монашеской тонзурой, выполненный несколькими месяцами ранее в Хоэнбурге – скорее исключение и, несмотря на явные признаки определенных умений и мастерства, случайный выход за жанровые рамки своего поэтического мира. Но сама его поэзия по сути своей оказывается настолько интермедиальна, стереоскопична и стереофонична, настолько пронизана «цветовой символикой настроений» (К. Л. Шнейдер) и «бесконечными созвучиями» (Г. Тракл), что ее исследователи вынуждены работать в междисциплинарном понятийном и терминологическом поле и использовать законы музыкального и изобразительного искусства в трактовке особой образной манеры поэта¹.

Эта манера, во-первых, определяется «принципом музыкальности», под которым исследователи понимают мелодико-интонационный

¹ Le Rider J. Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl // Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer, 2009; Doppler A. Die Musikalisierung der Sprache in der Lyrik Georg Trakls // Frühling der Seele: Pariser Trakl-Symposium / hrsg. von R. Colombat und G. Stieg. Innsbruck: Haymon-Verlag, 1995. S. 181-196; Сакулина Е.А. Художественный мир Г. Траkla. Принцип музыкальности. Автореф. дисс... канд. фил. наук / Нижегородский гос. лингвистический ун-т. Нижний Новгород, 2009.

строй и звукопись, или звуко-символизм, в его поэзии¹. Такие понятия теории музыки, как полифоническая природа, лейтмотивность, диссонантность, контрапункт как противопоставление в одном стихотворении вариативных элементов или, например, оптики и акустики; ритмическая организация, вариативные повторы, звуковые последовательности, чередование длительности и т.п., рассматриваются как основной музыкальный формообразующий принцип и как формообразующие элементы художественного мира поэта. Фонетический уровень практически любого стихотворения поражает своей отточенной «сделанностью» и направленностью на строительство единого образа. Так, завершающее четверостишие стихотворения «Прекрасный город» («Die schöne Stadt», 38, 40), посвященное Зальцбургу, в своем фонетическом слое собирает и суммирует все элементы семантической структуры стихотворения, акцентирует ведущие мотивы *смотрения, слушания и молчания*. Звук и слово образуют сплав, вызывающий не только зрительные и акустические образы, но и обонятельные, и тактильные ощущения. Нетревожный, умиротворяющий метроритмический рисунок четырехстопного хорея с опоясывающей женской рифмой и рифмовка одного и того же слова, пусть и по-разному семантически и синтаксически нагруженного, порождают впечатление безмятежного плавного раскачивания, движения взгляда или скольжения в воздухе.

Heimlich haucht an blumigen Fenstern
Duft von Weihrauch, Teer und Flieder.
Silbern flimmern müde Lider
Durch die Blumen an den Fenstern.

Дифтонги и открытые гласные заднего ряда (æ ao u: ε / u æ)

переходят точно в середине второго стиха в узкие закрытые гласные переднего ряда (e: i: / ɪ ɪ y: i:) и вновь возвращаются в последнем стихе четверостишия (u u: a ε), создавая отчетливое ощущение двуголосия, словно низкий мужской голос сменяется ненадолго высоким женским и

¹ Сакулина Е.А. Указ. соч. С. 7

снова возвращается, завершая стихотворение. Скопление согласных с определенными артикуляционными и акустическими свойствами (h-Hauch-Laut, h-Hauch-Laut, ch-Ach-Laut, f/f/w, ch-Ach-Laut, f/f) имитирует «легкое дыхание» и вызывают ощущение прикосновения к лицу ветерка, который доносит едва уловимый, почти тайный, аромат ладана, дегтя и сирени – «Heimlich haucht... | Duft von Weihrauch, Teer und Flieder». Эти запахи «заданы» в предыдущих строках стихотворения рядом образов – церковей, садов и петель ворот, смазанных дегтем: Kirche, Nonne, Glockenspiel, Orgelspiel, Tore, Blütenkrallen, der Gärten Blätterrahmen. «Женский голос» третьего стиха эротизирован не только появлением сигнала «silbern», но и плотностью ряда сонорных согласных «Silbern flimmern müde Lider».

«Принцип музыкальности» тематизируется и аспектуализируется и на лексическом уровне: в общем звучании «прекрасного города» шаги и смех людей сливаются с пением инструментов и юных матерей, звуками органа и колокольного звона церковей, журчанием фонтана и шелестом деревьев:

Helle Instrumente singen.
Durch der Gärten Blätterrahmen.
Schwirt das Lachen schöner Damen.
Leise junge Mütter singen.

Установлено, что лексико-семантическое поле «музыка» представлено в поэзии Г. Тракля тремя десятками повторяющихся из стихотворения в стихотворение лексем¹: singen (71), Glocke (52) Lied (39), klingen (36), läuten (35), Klang (31), Tanz (28), Stimme (25), Gesang (21), Flöte (14), hallen (13), Saitenspiel (13), Orgel (12), Sonate (11), Ton (11), Gitarre (11), Reigen (10), Zymbel (10), Konzert (7), Wohllaut (7), Akkord (7), Takt (7), Geige (6), Melodie (6), summen (6), Trompete (5), Glocken-

¹ Частотность использования музыкальных лексем приводится по: Сакулина Е. А. Указ. соч. Лексика семантических полей «цвет» и «музыка» составляют частотный тезаурус поэта и дают повод исследователям говорить о некоторой ограниченности, или монотонности, его поэтического словаря.

spiel (4), Harmonie (3), Harfe (3), Chor (2), Trommel (2), trällern (2), blasen (1). Самым высокочастотным «музыкальным словом» Тракля оказались слова tönen/ertönen (90).

Вторым важнейшим компонентом этой особой образной манеры стала его индивидуальная цветовая символика. В поэтическом сознании Г. Тракля доминирует визуальная составляющая, и процесс познания, структурирования и объяснения мира осуществляется Г. Траклем в значительной степени за счет цветовой метафоры. Такая метафора становится у него и способом мышления о действительности, и способом движения материи в его поэтическом мире, тем самым выполняется важнейшее условие современного искусства, сформулированное Бодлером, – оно совмещает в себе одновременно субъект и объект творчества, мир вне художника и художника самого. Р. Гримм тщательно проанализировал влияние на Г. Тракля поэзии А. Рембо в переводе К. Кламмера и пришел к выводу, что «Тракль использовал причудливый лабиринт поэзии Рембо как каменоломню», в частности, он «перенял у Рембо цвет как сознательно используемый артистический прием, как *цветовые остранения* («*farbliche Verfremdungen*»), свидетельствующие о неограниченной свободе художника в выборе средств выразительности»¹.

Наиболее часто встречающимся цветом у Г. Тракля оказался schwarz (черный) – 191 метафора, далее следует blau (синий / голубой) – 189, golden (золотой) – 114, weiß (белый) – 105, purpurn (пурпурный) – 89, rot (красный) – 88, braun (коричневый) – 88, silbern (серебряный/серебристый) – 81, grün (зеленый) – 62, rosig (розовый) – 37, grau (серый) – 35, gelb (желтый) – 31. Цвето-световые характеристики: dunkel (темный) – 200 метафор и hell (светлый) – 21 метафора².

Г. Тракль также активно использует прилагательные, обозначающие сниженную интенсивность цвета: bläulich (голубоватый), rötlich

¹ Grimm R. Op. cit. S. 308, 310.

² Частотность использования цветовых метафор приводится по: Мальцева И.Г. Указ. соч.

(красноватый), grünlich (зеленоватый), gräulich (сероватый), bräunlich (коричневатый), gelblich (желтоватый), schwärzlich (черноватый) – 61 метафора, субстантивированные прилагательные, обозначающие цвет: das Blau (Синее), das Rot (Красное), das Grün (Зеленое), das Grau (Серое), das Schwarz (Черное) – 194 метафоры. Незначительную часть составляют дериваты типа die Schwärze (чернота), die Bläue (синева/голубизна), die Röte (краснота) – 35 метафор. Достаточно частотны также формы сравнительной степени прилагательных цвета (schwärzer, blauer, röter, dunkler, heller) – 13 метафор; сложные прилагательные, образованные от прилагательных цвета (schwarzgekreuzt, mondesweiß, abendrosig, abendblau, goldäugig, düsterrot, mondeshell, erinnerungsdunkel) – 24 метафоры; глаголы, производные от прилагательных цвета (blauen, röten, silbern, grünen, dunkeln) – 11; причастия (grünend, dunkelnd) – 16; а также существительные, имеющие в своем составе прилагательное цвета (Goldlaub, Purpurschnecken, Schwarzvogel, Silberstimme) – 19 метафор¹.

Каждая цветовая метафора регулярно воспроизводит один или несколько эстетических и символических смыслов, важных для замкнутой художественной системы поэта. Так, за сферу духовного, возвышенного отвечают цвета blau (синий/голубой), golden (золотой), weiß (белый); grün (зеленый) сопровождает тление (Verwesung, Verwesen), rosig (розовый) – цвет религиозной сферы (Engel, Glocken, Osterglocken, Weihrauch, Gesang), а серый – grau – всегда присутствует там, где смерть, умирание, страх, ужас. Silber (серебряный/серебристый) «закреплен за эротической сферой, в частности, для мотива инцеста, который берет свое начало еще в античных и архаичных мифах и сказках»². Один из самых явных эротичных контекстов Г. Тракля с этой метафорой

¹ Там же.

² Wolfheim E. «Die Silberstimme des Totengleichen». Das Farbwort «silbern» im lyrischen Werk Georg Trakls // Georg Trakl. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. 1985. S. 37.

словно вступает в диалог с чувствами и мыслями грезящего о девочке Ли юноши – О. Кокошки, который так же остро переживает свои эротические видения: «zu viel hitze überkam mich in der nacht»:

und leise rann aus silberner Wunde
der Schwester das Blut
und fiel
ein feuriger Regen auf mich.

И тихо бежала кровь из
серебряной раны сестры,
и пал на меня
пламенеющий дождь¹.

Нежное «серебро» эротичного мотива по пути «превращения зла» перерождается в «пурпурное пламя похоти» («purpurne Flamme der Wollust»)². Цветовая символика экспрессионизма была объектом исследования многих известных германистов³. Но и в этом аспекте Г. Тракл идет своим путем. Именно в контекстах с цветовой метафорой чаще всего проявляется третий структурно-семантический элемент своеобразия его поэтики – «поэзия грамматики» (Р. Якобсон) его текстов. За счет необычного синтаксического и семантического окружения прилагательного цвета, нарушения его привычной валентности, установления новых валентных и семантических связей («*silbern sank des Ungeborenen Haupt hin*»; «*Silbern weint ein Krankes | Am Abendweiher*»; «*Die Apfelbäume sinken kahl und stad | Ins Farbige ihrer Frucht, die schwarz verdarb*») возникают неоднозначные контексты, многослойные смыслы, порождающие траклевскую синтетосемию и «абсолютную метафору».

В стихотворениях 1909–1912 гг. поэт впервые активно использует особый прием калейдоскопичности, названный позже «симультан-

¹ Trakl G. Offenbarung und Untergang // Georg Trakl, 2000. S. 330, 331. Пер. О. Бараш.

² Trakl G. Verwandlung des Bösen // Georg Trakl, 2000. S. 192.

³ Mautz K. Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte / hrsg. von H. Kuhn, F. Sengle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1957. 31. Jahrgang, Bd. 31, Heft 2. S. 198-240; Schneider K. L. Op. cit., 1961; Wetzel H. Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1972; Overath A. Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. Stuttgart: J. B. Metzler, 1987; Leonhardt N. Farbenmetaphorik in der Lyrik des Expressionismus: eine Untersuchung an Bann, Trakl und Heym. Augsburg: Ubooks, 2004.

ным стилем», или «техникой монтажа» («Reihungsstil»). Одним из первых стихотворений, написанных в таком стиле, стало стихотворение 1910 года «Ненастный вечер» («Der Gewitterabend»). Уже тогда он хорошо понимает, что в этом – его особая «образная манера: в четырех отдельных стихах объединять четыре отдельных фрагмента образа в единое цельное впечатление» – и болезненно воспринимает попытки коллег (в частности журналиста и критика «Меркер» Л. Ульмана) копировать эту образную манеру, «добытую столь великим трудом»¹. Большинство стихотворений, представленных в сборнике 1913 года, выполнены именно в ней:

An Weiden baumeln Kätzchen sacht im Wind, Sein traurig Lied singt träumend ein Soldat. Ein Wiesenstreifen saust verweht und matt, Ein Kind steht in Konturen weich und lind.	А ивы ткнут свой свадебный убор, И тянет песню замечтавшийся солдат. В лугах бело от матовых заплат, Ребенка мягко очертил простор ² .
---	--

Несколько позже, с 1911 г., признанными мастерами этого стиля в Германии становятся А. Лихтенштейн, Я. ван Годдис и др., но пальма первенства в его открытии без сомнения принадлежит Г. Тракля. Стихотворения Г. Тракля в «симультанном стиле» и более поздние «классические» немецкие образцы этого стиля «Конец света» («Weltende») Я. ван Годдиса и «Сумерки» («Dämmerung») А. Лихтенштейна очень близки и по технике стиха, и по настроению конца света. Так, стихотворение Г. Тракля, опубликованное в «Бреннер» в 1912 г. «Печаль»³, и «Конец света» Я. Ван Годдиса – словно зеркальное отражение друг друга, в обоих «вселенский ужас веет над землей»:

Weltunglück geistert durch den Nachmittag. Baraken fliehn durch Gärtchen braun und wüst. Lichtschnuppen gaukeln um verbrannten Mist,	Вселенский ужас веет над землей. Взлетает вихрем вырванный барак. Кривляясь, звезды рушатся во мрак
--	---

¹ Тракль Г. Письмо Эрхарду Бушбеку, июль 1910 // Georg Trakl, 2000. S. 507.

² Trakl G. Heiterer Frühling // Ibid. S. 92, 552. Пер. В. Фадеева.

³ Trakl G. Trübsinn // Der Brenner 3 (1912) H. 2. 62–63

zwei Schläfer schwanken heimwärts, grau und wag.

А двое спящих держат путь до- мой¹.

Weltende

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,
Und in den Küsten — liest man — steigt die Flut.
Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

С голов остроконечных шляпы вдаль,
По воздуху, как крик — сверля виски.
Железо крыш летит, дробясь в куски.
Объявлено: «Вздымается вода».
Вот ураган — и буйно скачут волны
На берег, разбивая тяжесть дамб.
Людей замучил насморк своевольный.
Мосты разверзли пропасть поездам².

В обоих стихотворениях внешняя абсурдность картины, состоящей из бессвязных элементов, формально заключена в правильную раму пятистопного ямба с перекрестной или парной мужской и женской рифмой. Однако эта эмблематичная экспрессионистская техника, в которой были написаны сотни стихотворений этого периода и пародий на них, далеко не единственный и, разумеется, не самый существенный формально-семантический признак, по которому Г. Тракля зачислили в разряд «каноничных экспрессионистов».

Как и в лучших образцах лирики экспрессионизма, в поэзии Г. Тракля поражает не столкновение, а гармония контрастов, божественного и демонического, красивого и уродливого, живого и мертвого, традиционного и революционного, формально ясного, строгого и семантически непроницаемого или совмещение столь несовместимого и/или неоднопорядкового, как «печальное и злое» («traurig und böse»)³,

¹ *Trakl G. Trübsinn // Georg Trakl, 2000. S. 102, 103. Пер. В. Топорова.*

² В других переводах «Конец света». Пер. В. Нейштадта. Цит. по: Экспрессионизм. Сборник / сост. Н. С. Павлова М.: Радуга, 1986. С. 12–13.

³ *Trakl G. Verwandlung des Bösen // Georg Trakl, 2000. S. 192.*

как «черный ангел» («ein schwarzer Engel»)¹ или «чистые лики смерти» («des Todes reine Bilder»)² и т.п.

С одной стороны, полнейшее уважение к поэтической традиции, строго контролируемая техника стиха, филигранная выверенность взаимодействия всех языковых уровней стихотворения: фонетического, морфологического, синтаксического, лексического, стилистического, семантического. С другой – абсолютно новаторская индивидуальная ассоциативная образность, базирующаяся на гениальном «вчувствовании» во внутренние семантические и структурные резервы немецкого языка, предельно очуждающая поэтическое пространство. В поэтическом тексте с таким типом образности царствует «абсолютная метафора» и знаменитая траклевская синтетосемия – неоднозначность, или «одновременная многозначность». Синтетосемия проявляется в синкретичности, или одновременной реализации, двух и более семантических и синтаксических функций одной языковой единицы поэтического текста и воплощает такую характерную особенность экспрессионизма, как *предельное ослабление референциальности его языка*. Но если у других поэтов «экспрессионистского десятилетия», с которыми Г. Тракля, как правило, ставят в один ряд, это явление более или менее широко представлено (Г. Бенн, Г. Гейм), то в поэтике Г. Тракля синтетосемия – абсолютная доминанта поэтического мышления и семантико-синтаксического строя, и в этом аспекте в экспрессионистской поэзии ему нет равных.

Широкий простор для проявления признака *нереференциальность* дает концептосфера «Traum», в которой *нереференциальность поэтического языка* еще и полностью легитимируется. Все, что «происходит» в «стране грез» («Traumland») поэта, в его глубоко личном «запертом грезами саду» («*traumverschlossenen Garten*»), носит тот

¹ *Trakl G. Im Dorf // Ibid. S. 130.*

² *Trakl G. Die schöne Stadt // Ibid. S. 38.*

особенный характер *фантастического*, о котором мы ведем речь. В этом «невиданно странном саду сумеречных деревьев, наполненном змеями, ночными мотыльками, пауками, летучими мышами... теряется тень чужака»¹. В таком «образцово выстроенном» фантастическом экспрессионистском пространстве, в этом «раю гибельных грез», лишенном всяких характеристик протяженности и времени, но населенном всеми его традиционными атрибутами, и разворачивается само бытие². Внутри траклевской концептосферы «Traum» сплав коллизий его жизненного пути и причудливого пути поэтического вымысла настолько крепок и неразделим, что рождается «нечто третье, и сам поэт верит в собственные мифы как в действительное»³. Поэт словно проплывает по своим любимым легендам – «durch seine Legenden» («Sebastian im Traum», 172) – о Св. Себастьяне, об Элисе или Каспаре Хаузере, о Монашьей горе в Зальцбурге или о Хознбурге в Тироле. Не случайно к «жителям страны грез» – «Traumländer» – причислил его составитель одной из наиболее известных современных антологий Д. Боден⁴. «Traumulus» – человеком, далеким от действительности, окрестил его хозяин аптеки в Зальцбурге, где он проходил практику. О. Базил назвал его «религиозным мечтателем и фантастом» («religiöser Träumer und Phantast»)⁵, так как стихотворения Тракля полны «сотканными из снов образами, более прекрасными, чем любая действительность»⁶. В реальности же жизнь его «оказалась невыразимо разбитой»: для него, по его собственному признанию, оставалась «лишь немая боль, которой отказано даже в горечи»⁷.

¹ Trakl G. Der Schlaf // Georg Trakl, 2000. S. 302.

² Ср.: Görner R. Landschaft im (Alp-) Traum. Zu einem Motiv Georg Trakls im erweiterten Umfeld. Bremen: Edition Lumière, 2015.

³ Decker G. Op. cit. S. 15.

⁴ Gedichte des Expressionismus /hrsg. von D. Bode. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1966. S. 137.

⁵ Basil O. Op. cit. S. 12.

⁶ Тракль Г. Письмо Гермине фон Раутерберг, 5.10.1908 // Georg Trakl, 2000. S. 503.

⁷ Тракль Г. Письмо Л. фон Фиккере, ноябрь 1913 // Ibid. S. 525.

Траклевские версии образной составляющей концепта «Traum» задают различные конфигурации фантастического как странного, нереального, нездешнего, чуждого. В составе единиц-репрезентантов концепта «Traum» такие лексемы, как «Traum»/«Träumerei» (греза/мечта/видение/сон), «Träumer», «Träumender», «Traumwandler» (мечтатель, сновидец, видящий сны/грезающий наяву или некто, блуждающий, бредущий в темноте и неопределенности / лунатик/), «Traumland» (волшебная страна/страна грез), «der Schlaf» («сон»), а также множество символических элементов интерпретационного слоя концепта. Эти символические единицы «путник», «пустынник», «отрешенный», «одинокий», «безродный», «мрачный гость» и др. («der Wanderer», «der Wüstling», «der Abgeschiedene», «der Einsame», «der Heimatlose», «finsterner Gast») входят и в концепт «Fremdsein» («чуждость»), составляя его ядерную зону. В оба концепта входят и не существующие в норме немецкого языка слова «подлунный» («der Mondene»), «монахиня» («die Mönchin», а не нормативное «die Nonne»), «юница» («die Junglingin»), «чужачка» («die Fremdlingin») и др.

Лексема «traumhaft» – рамочная характеристика всего происходящего в фантастическом, выдуманном и странном мире, где время и пространство становятся исключительно метафизическими понятиями. Многослойная семантика этого слова включает в себя такие семы, как «сказочно», «упоительно», «фантастично», «нереально». Появление этого слова в стихотворении – сигнал вторжения не-действительного, знак начала «легенды» или фантасмагории, как это происходит в стихотворении «Вечерний хоровод» (350–352):

Abendlicher Reigen

Asternfelder braun und blau,
 Kinder spielen dort an Grüften,
 In den abendlichen Lüften,
 Hingehaucht in klaren Lüften
 Hängen Möven silbergrau.
 Hörnerschall hallt in der Au.

Вечерний хоровод

Астры в буро-голубом,
 У могил играют дети.
 Чайки в предвечернем свете,
 Серебрятся в тихом свете
 Над сереющим прудом.
 Пога звук в лугу пустом.

In der alten Schenke schrein
Toller auf verstimmte Geigen,
An den Fenstern rauscht
ein Reigen,
Rauscht ein bunter Ringelreigen,
Rasend und berauscht von Wein.
Fröstelnd kommt die Nacht herein.

В кабаке визжит, больна,
Скрипка к радости народа,
Под окошком – хоровода
Буйство, действо хоровода,
Огневого от вина.
Ночь идет, темна, черна.

Lachen flattert auf, verweht,
Spöttisch klimpert eine Laute,
Leise eine stille Raute,
Eine schwermutvolle Raute
An der Schwelle niedergeht.
Klingklang! Eine Sichel mäht.

Смех стихает, гаснет; спит
Смолкшей скрипки вензель гнутый.
Тихий ветер нежной рутой,
Напоенной грустью рутой
На пороге шелестит.
Дзинь! Железный серп звенит.

Traumhaft webt der Kerzen
Schein,
Malt dies junge Fleisch verfallen,
Klingklang! Hörs im Nebel hallen,
Nach dem Takt der Geigen hallen,
Und vorbei tanzt nackt Gebein.
Lange schaut der Mond herein.

И свечей неверный свет
Окружает тень распада.
Дзинь! В тумане вестник ада –
Под извивы скрипок ада –
В танце корчится скелет.
Месяц молча смотрит вслед.
Пер. И. Большова

Нередко в контекстах с лексемой «traumhaft» появляются слова «wirr», «verwirrt», «angstverwirrt» – «запутанный», «смутный», «неясный», «испуганный», поддерживающие контекст неясного, амбивалентного: «Der Knab aus Träumen wirr erwacht» («Romanze zur Nacht», 24), «... ein goldener Strahl und fließt | Auf die Geschwister *traumhaft und verwirrt*» («In der Heimat», 120), «Knaben spielen *wirr von Träumen*» («Die schöne Stadt», 38).

Приближение к фантастическому «раю гибельных грез» («traumgeschaffne Paradiese») Г. Тракля, созданному словно в каком-то сумеречном, пограничном, медитативном состоянии или имитирующему его, представляет собой известную трудность, и даже такие опытные интерпретаторы поэта, как его переводчики, не всегда могут преодолеть одновременную многозначность, или омонимичность, концептов «Traum₁» и «Traum₂». Например, стих из стихотворения «Преддверье

ада» («Vorhölle», 254) «Träumend steigen und sinken im Dunkel | verwe- sende Menschen» В. Летуций прочитывает как «Сонно встают и тонут во тьме | Истлевшие люди»¹, а О. Бараш понимает его как «Призрачно сходят на берег и тонут во тьме | Полуистлевшие люди» (255). Оба перевода, искусно воспроизводя общий метроритмический рисунок и лексический состав оригинального стиха, демонстрируют невозможность синхронной реализации смыслов слова-шифра «träumend».

Особый характер фантастического задает ориентиры целому направлению толкования поэзии Г. Тракля, базирующемуся на единстве психоаналитического и герменевтического подходов². Г.-Г. Кемпер на примере одного из самых сложных для понимания стихотворений поэта «Рождение» («Geburt») из сборника «Себастьян во сне» демонстрирует читателю, как следует поэтапно погружаться в мир поэтических грез, используя опыт рецепции и интерпретации «структуры современной лирики» (Г. Фридрих). Он расшифровывает музыку стихотворения, представляя «звуковые феномены как покров над стихотворением, который необходим для обращения смысловых контрастов в определенную музыкальность и языковую мелодию»³. При установлении корреспондирующих звуковых рядов, метроритмических особенностей, пауз, аналогичных или контрастных синтаксических фигур обнаруживаются не воспринимаемые при первом чтении связи между созвучными образами, выстраиваются мотивные линии, замыкаются разомкнутые цепочки, устанавливается изменение направления взгляда, перспективы наблюдателя. Следующим шагом приближения к тексту становится расширение пространства стихотворения – ведь вся поэзия Тракля есть *одно стихотворение* – обнаруживаются значимые для смысла данного текста

¹ Георг Тракль, 2000. С. 158.

² Kemper H.- G. Verdichtung und Regression – Trakls «Traumarbeit» in den Entwürfen // Vietta S., Kemper H.-G. Op. cit. S. 244–245.

³ Kemper H.- G. Gestörter Traum. Georg Trakl: Geburt // Ibid. S. 235.

переключки с другими стихотворениями цикла «Семиголосие смерти» («Untergang», «An einen Frühverstorbenen»), вскрываются типичные для Траля метафизические контексты, устанавливаются актуальные для него интертекстуальные связи. Так, в образном слое стихотворения проступают следы Гёльдерлина, Шиллера и особенно Новалиса, роман которого «Генрих фон Офтердинген» практически цитируется в стихотворении. Он-то «вдруг» и проясняет, о каком же рождении идет речь в стихотворении. Возникает новый семантический и ассоциативный слой, навеянный мечтой поэта о «голубом цветке», об избавлении поэтом человека и природы, мощно проявляется мотив сна, но мотивная структура и образность самого стихотворения, а также следующие стихотворения цикла подводят к мысли, что рождение единства человека и природы возможно только в процессе гибели («Untergang»).

Но, добравшись до финальных выводов и будто бы полного понимания поэтического замысла, филолог вынужден констатировать, что герменевтический круг разомкнут: стихотворение, каждое слово и предложение которого полностью понятно, не имеет смысла и, наоборот, установленный смысл не имеет ничего общего со словарем стихотворения¹. Как такое возможно? Эта неудовлетворенность результатом подталкивает филолога вернуться к исходной точке, с которой совершались первые наблюдения. А правомерны ли все установленные читателем-интерпретатором связи? И имеют ли они вообще отношение к замыслу и процессу возникновения стихотворения, т.е. к тому, что действительно хотел сказать его автор? Не слишком ли рационально представлены интерпретатором ассоциативные связи звукового, образного, мотивного слоев? А что если участие рационально не контролируемого, спонтанного, эмоционального и аффективного доминировало в процессе создания стихотворения?

¹ Ibid. S. 244.

Зная печальные обстоятельства личной жизни Г. Тракля, интерпретатор, а в данном случае, Г.-Г. Кемпер, высказывает ряд сомнений: «... не известно, в какой мере алкоголь и наркотики участвовали в генезисе отдельных стихотворений и насколько они могли снизить рациональный контроль за ним, также нельзя наверняка судить и о том, выражал ли Тракл в стихотворении свою полную дезориентированность неосознанно или, напротив, пытался ее сознательно объективировать и изобразить как типичный для этого времени феномен»¹. Ф. Мартини тоже не исключал возможности, что «все его стихотворения возникали как безвольные выражения мучительной внутренней одержимости»². От размышлений о так называемом «отравленном творчестве» («toxisches Schaffen»), о состоянии опьяненности («Rausch»)³ и погружении в «искусственные райские миры» («künstliche Paradiese»)⁴ не удержался практически ни один из исследователей поэзии рубежа веков, тем более, что сам Тракл провоцировал такие мысли: «Будьте прокляты, темные яды, белый сон!» («Verflucht ihr dunkle Gifte, | Weißer Schlaf!» («Der Schlaf», 302). Но в его случае совершенно очевиден полный самоконтроль и сохранение трезвого взгляда на собственную персону и свое творчество, что подтверждается и его перепиской, и воспоминаниями современников. Об одном из таких случаев пишет Р. Гримм: «Ф. Бруннер вспоминал, что у Тракля были целые „пробные строки“, в которых он трудился над магией слова, а как только находилось удачное словосочетание, так оно начинало выскакивать повсюду»⁵. Как замечает Р. Гернер, «написание стихотворения предполагает полную язы-

¹ Ibid. S. 256. См. также: *Kemper H.-G. Droge Trakl: Rauschträume und Poesie. Salzburg: Otto Müller Verlag, 2014.*

² *Martini F. Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik. Urach, 1948. S. 112.*

³ *Roth H. Zur Ästhetik des Rausches in der Literatur. Berlin: Weidler Buchverlag, 2013.*

⁴ *Kupfer A. Die künstlichen Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik. Stuttgart: J. B. Metzler, 2006.*

⁵ *Grimm R. Op. cit. S. 309.*

ковую ясность. Трахль не бормочет и не лепечет в своих стихах. Токсичное не разлагает этот язык. <...> И даже если он намекает на этот опыт, язык остается под полным контролем»¹. Более того, Г. Трахль, по сути, и не знал другой настоящей работы, кроме как скрупулезная работа над словом, он постоянно трудился над корректировкой, сортировкой, группировкой и отбором своих стихотворений, многие из которых известны сегодня в нескольких редакциях. Поражает просьба Г. Трахля в письме К. Вольфу при подготовке к публикации сборника «Себастьян во сне» незадолго до начала войны: «Для меня очень важно, если бы между последней страницей текста и оглавлением один лист оставался бы *пустым*»², словно поэтическому тексту требовалось еще немного пространства для звучания и отклика.

Трахлеведы обращают внимание на то, что любой разговор об интерпретации стихотворений Трахля не обходится без обращения к психоаналитическим теориям. И действительно, сцепление диспаратных образов в пространстве одного или цикла стихотворений нередко происходит в соответствии с механизмами сновидения, установленными З. Фрейдом: *сгущения, смещения и символизации*. Так, Г.-Г. Кемпер, анализируя стихотворение «Рождение», предлагает сопоставить процесс его создания с принципами «работы сна»³. Мы уже проделали аналогичную работу в случае интерпретации «Грезящих юношей» О. Кошки. Структура стихотворения «Рождение» поразительно совпадает с механизмами построения сновидений: концентрацией, или сгущением («*Verdichtung*»), образов в некий причудливый комплекс, появлением странных составных и смешанных образов, существующих не как застывшие маски, но в постоянном сложном обновлении; использованием в работе сновидения двойного смысла слов, смещения («*Verschiebung*»)

¹ Görner R. Op. cit., 2014. S. 71.

² Цит. по: Görner R. Op. cit. S. 186.

³ Kemper H.- G. Gestörter Traum. S. 245–258.

в сновидении, которое искусно скрывает смысл сновидения, но в результате анализа высвечиваются скрытые, потайные мысли сновидения («latente Traumgedanken»). Во сне постоянно происходит замена целого частью, олицетворение, столкновение противоречащих образов, фигурируют символы, или символические изображения, скрытых мыслей сновидения, имеющие универсальный смысл для людей. Механизмы работы сновидений трансформируются в поэтике в акцентирование либо звучания слова, либо денотата, либо грамматического значения. Мир сновидений лишен центра и иерархии, а элементы свободно меняют облик и функции. В системе поэтических приемов Тракля, как и в работе сна, выделяется прием *сдвига* времени, пространства, причины и следствия, части и целого, чувственных восприятий, а также *алогизм*, выражающийся в странном, иррациональном совмещении предметов, лиц, качеств, сюжетов, фрагментов, аргументов и заключений.

Поэтический перевод стихотворений и прозы Г. Тракля на русский язык как один из видов взаимодействия автора, текста и читателя оказывается бесценным опытом интерпретации и толкования в процессе понимания *фантастического* характера его поэзии и установления отсутствующих в большинстве случаев четких референциальных связей. В «критике перевода» различия между оригиналом и несколькими переводами-интерпретациями позволяют вскрывать тончайшие нюансы поэтической системы Г. Тракля, размышлять над ее «устройством» и испытывать нечто близкое к благоговению от того, что называют «абсолютной поэзией», не терпящей пересказа. Так называемые «трудности перевода» нередко вскрывают такие глубины и тайны траклевской работы над звуком, словом, образом, структурой, до которых не всегда добирается немецкоязычная германистика. Практика перевода поэзии Г. Тракля помогла оценить масштаб его поэтического дарования и

утвердиться в том, что во многих аспектах модернистской поэтики он стал первопроходцем. Именно перевод вынуждает не просто интуитивно воспринимать и понимать, но и вербализовать те наполненные тончайшими вибрациями души пространства, в которые, по замечанию Р. М. Рильке, «невозможно вступить, как в пространство зеркала». В случае Г. Тракля такой процесс вербализации чаще всего представляется практически невыполнимым, т.к. чуть ли не каждое слово в такой поэзии оказывается не тем, чем оно является в парадигматике, в словаре языка. Одним из множества примеров этого феномена могут служить две последние строки стихотворения «Отроку Элису» («An den Knaben Elis»), единственного из сборника 1913 года, которое поэт без малейшего изменения включил и в сборник «Себастьян во сне». В его интерпретации и переводе «непреодолимым препятствием» становится неоднозначность прилагательного *verfallen*, образованного от одной из главных мифологем поэта «*Verfall*»:

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,
Das letzte Gold verfallener Sterne.

Вариантами понимания образа стали следующие переводческие версии: «На твои виски пролились черные росы, | Последнее золото звезд падучих» (С. Аверницев, 45); «...в нем как ягненок скользит | капля черной росы, стекая тебе на висок: | золото девственных звезд, скромного дерева сок» (С. Тартаков, 540); «Сны твои полны черной росы, | Позолоты поздних созвездий» (А. Пурин, 541). Как видим, характер метафоричности стиха «... *schwarzer Tau*, | *Das letzte Gold verfallener Sterne*» противостоит одномерности всех толкований-переводов.

Для иноязычного читателя, читающего Г. Тракля по-немецки, становится также совершенно очевидно, что поэт через призму немецкого языка концептуализирует и категоризирует мир совершенно особым, присущим только его эстетической системе образом. Структурные

особенности немецкого языка, и более всего структурно-семантические свойства прилагательного цвета, позволяют ему моделировать странную, единичную языковую картину мира, уникальность которой так отчетливо обнажается через призму системы и структуры другого языка. На какое-то мгновение кажется, что удастся заглянуть в святая святых – саму «кухню поэта», но это смелое предположение тут же разбивается о невозможность адекватной вербализации множества одновременно реализуемых смыслов.

Поясним этот тезис поэтическим примером. Стих из стихотворения «Прогулка» («Der Spaziergang», 84) «Nach Früchten tastet *silbern* deine Hand» (где *silbern* формально является наречием¹) переводится Е. Баевской как «Серебряной рукой срываешь плод» (85), И. Большевым – «В руке прохладен *серебристый плод*» (547), а В. Летучим – «Серебряно срываешь с ветки плод»². Структура немецкого языка такова, что прилагательное в так называемой краткой форме (Kurzform; unflektiert) в предложении может быть соотнесено как со сферой глагольного действия (*silbern tasten*) и выступать в качестве наречия как обстоятельство образа действия, так и со сферой качества предметов, лиц и явлений (*silberne Früchte, silberne Hand*) как согласованное определение. Г. Тракл так строит предложение, что семантическая валентность,

¹ По замечанию Г. Глинца, «различие между прилагательным в исходной форме (unflektiertes Adjektiv) и наречием (Adverb) является для современного немецкого языка простой фикцией, которая не соответствует языковой действительности» // Glinz H. Die innere Form des Deutschen: Eine neue deutsche Grammatik. Bern, 1952. S. 193. Автор «Стилистической немецкой грамматики» В. Шнейдер подчеркивал: «То, что в предложении определяется как наречие, в большинстве случаев наречием не является, а представляет собой другую часть речи, прежде всего, прилагательное, выступающее в синтаксической функции наречия» // Schneider W. Stilistische deutsche Grammatik. Freiburg; Basel; Wien, 1959. S. 269. В более современных грамматиках немецкого языка синтаксическая функция прилагательного в так называемой краткой форме (Kurzform) в составе предложения обозначена как «проблема прилагательного-наречия» // Admoni W. G. Der deutsche Sprachbau. Leningrad, 1972. S. 149; Grundzüge einer deutschen Grammatik / hrsg. von K. E. Heidolph, W. Flämig, W. Motsch u. a. Berlin, 1984. S. 621.

² Георг Тракл, 2000. С. 81.

призванная выбрать одну из двух синтаксических функций прилагательного, не позволяет принять единственно верное решение, и предложение не может интерпретироваться однозначно. Такая открытость, неопределенность синтаксической связи, заложенной в грамматической структуре прилагательного в немецком языке¹, весьма искусно используется поэтом в целях грамматической метафоризации и приращения эстетических смыслов.

Приведенный поэтический отрывок – яркий пример траклевской синтетосемии, в данном случае – «синтаксической мистификации»: в нем наблюдается одновременная, семантически и синтаксически нерасчлененная соотнесенность определяющего слова *silbern* с тремя потенциальными определяемыми. *Silbern* 'серебряный', 'серебристый' 'серебряно' потенциально соотнесено с любым из трех элементов стиха оригинала – *Früchte, tasten, Hand* 'плоды', 'касаться', 'рука'. Но система и норма русского языка не допускают такого синкретизма функций, и переводчик вынужден определить для себя, рассматривать ли *silbern* как несогласованное (в оригинале) определение к одному из двух (и к какому же?!) определяемых (у Е. Баевской – *рука*, у И. Большичева – *плод*) или видеть в нем наречие и, соответственно, обстоятельство образа действия (как у В. Летучего – *серебряно срывать*).

Подобные и иные случаи «синтаксической мистификации» – одна из характерных особенностей траклевского строя, представляющая собой определенного рода вызов переводчику. Другим примером явления может служить 3-я строфа стихотворения «Предвечерний шепот» («In den Nachmittag geflüstert», 104).

*Stirne Gottes Farben träumt,
Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel.
Schatten drehen sich am Hügel
Von Verwesung schwarz umsäumt.*

¹ «...die Möglichkeit, den Sinnbezug des Adjektivs in der Schwebе zu halten» // *Grundzüge einer deutschen Grammatik* 1984. S. 623

Видимо, исходя из общей тенденции поэзии Г. Тракля к деперсонализации, к анонимности лирического «Я», переводчик Б. Скуратов назначает субъектом предложения Бога – «Видит Бог цветные сны: |Крылья нежные безумий |Холм скрывают все угрюмой, |Тленья мглой окаймлены» (555). И. Большев не считает возможным столь однозначно «грезящим лбом» считать Бога и прибегает к метафорическому иносказанию, переводя этот стих как «Божьих красок пестрый сон; | Ласковые крылья ада. |Тени черные распада |Всходят на пологий склон» (105). Но почему же ни тому, ни другому переводчику не удастся сохранить логику Тракля, которая точно прочерчена им пунктуацией? Если следовать этой логике, то первый и второй стих разделены запятой, которая отделяет однородные члены предложения, сказуемые «грезит» и «чувствует», при одном подлежащем «лоб». Не следует ли в этой логике считать, что «лоб», метонимически представляющий лирическое Я, одновременно грезит обо всем цветовом богатстве созданного Богом мира и тут же ощущает прикосновение мягких крыльев безумия, тень от которых уже предвещает черный тлен?

Эти примеры синтетосемии замечательно демонстрирует третью особенность образной манеры Г. Тракля, которую мы охарактеризовали как «поэзию грамматики»: в его поэзии грамматика обладает не меньшей смыслообразующей силой и эстетическим воздействием, чем фонетика или лексика, и это обстоятельство требует ювелирной работы переводчика-интерпретатора.

В силу несовпадения структурных особенностей немецкого и русского языков переводческая стратегия, при которой в русском языке нивелируется траклевская синкретичность функции немецкого прилагательного, оказывается весьма частотной. Так, стих «*Bläulich* schwirrt der Nacht Gefieder» («Der Gewitterabend», 46) переводится А. Прокопьевым как «*Синий* посвист в перьях ночи» (47), а стих «*Bläulich* dämmert der

Frühling» («Siebengesang des Todes», 247) переводится В. Летучим как «Синий сумрак весны»¹. В переводе сохранена лишь сильная (ударная) начальная позиция *bläulich*, но функция его специализирована, сужена до одной – функции согласованного определения. При прямом порядке слов в оригинальном стихе типа «Das Laub fällt *rot* vom alten Baum» («Musik im Mirabell», 28) наблюдаем в переводах О. Бараш и А. Прокопьева ту же стратегию: «Кружит *багряный* лист осенний» (29), «И *красный* лист, падуч, летуч»², т. е. сужение синкретичной функции немецкого прилагательного до одной специальной функции согласованного определения. Попытка подчеркнуть синкретичность функций немецкого «rot» предпринята в переводе А. Прокопьева краткой формой прилагательных «падуч, летуч», которые, с точки зрения нормы и узуса русского языка, следует признать скорее окказиональными. Но это – сигнал опытного переводчика-интерпретатора, который сознательно очуждает привычную картину мира остранными формами, чтобы по возможности приблизиться к авторской картине видения.

В контексте экспрессионистской поэтики сужение «сферы влияния» краткой формы прилагательного и редукция его синтаксических функций до однозначной функции определения не согласуются с эстетическими принципами экспрессионизма, его попытками освобождения от всех образцов созерцания и описания в реалистической и натуралистической традициях. По этой причине переводы В. Летучего «Серебряно срываешь с ветки плод» и «Красовато всплывает рыба в зеленом пруду» представляются более адекватными картине видения поэта, так как в этой несколько остранный семантическим рассогласованием конструкции «мерцают смыслы» прочно спаянных в немецком стихе функций прилагательного, реализованных одновременно. Переводчик

¹ Георг Тракль, 2000. С. 156.

² Георг Тракль. Избранные стихотворения / пер. с нем., предисловие и комментарии А. Прокопьева. М.: Carte Blanche, 1994. С. 9

этой остраненностью тематизирует специфический способ движения материи («Das Laub fällt *rot* vom alten Baum»; «Der Katze Schatten gleitet *blau und schmal*»), соответствующий грамматике экспрессионистского движения, которая утверждает: «Должен быть создан новый образ мира, который не имеет ничего общего с тем, что познается только через опыт натуралистов... Реальность должна быть создана нами... Таким образом, все пространство экспрессионистского художника есть фикция, плод визионерства... Все замыкается на вечность... Человек вплетен в Космос»¹.

Подобные случаи отклоняющегося от нормы и узуса словоупотребления составляют огромный резервуар грамматической метафоризации в творчестве поэта. Помещенные в стилистический фокус, они обретают дополнительную стилистическую информацию и реализуют ту стилистическую потенцию, которая скрыта в семах, составляющих ее денотативное содержание. Например, в стихе «Es schweigt die Seele den blauen Frühling» («Im Dunkel», 276) непереходный глагол *schweigen* транзитивируется, появляется новая сема «целенаправленное действие», которая динамизирует и очуждает весь образ. Тот же процесс очуждения за счет транзитивизации непереходного глагола *bluten* происходит в стихе: «Laß, wenn deine Stirne leise blutet | Uralte Legenden | Und dunkle Deutung des Vogelflugs»². Создаваемые автором поэтические контексты делают такие семы подвижными, изменчивыми, восприимчивыми к его влиянию. Сильнейший стилистический эффект, столь магически воздействующий на читателя, возникает именно в результате такой «контекстуальной восприимчивости сем как источника художественных приращений смысла»³.

¹ Edschmid K. Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus / hrsg. von O.F. Best. Stuttgart: Reclam, 1994. S. 57–58.

² Trakl G. An Knaben Elis // Georg Trakl, 2000. S. 44.

³ Шендельс Е.И. Стилистические фигуры в грамматике (на материале немецкого языка) // Избранные труды: К 90-летию со дня рождения. М.: МГЛУ, 2006. С. 220–221.

Частично синтетосемия Г. Тракля реализуется вполне традиционным для поэзии способом, например, субъективизацией цвета в рамках *синестезии*. В этом случае поэт идет проторенным путем, хотя и значительно отличается от своих коллег тем, что более эффективно пользуется арсеналом «поэзии перепутанных чувств» («die Poesie der getauschten Sinne»)¹: «белая печаль», «голубая улыбка». Его поэтическое пространство густо насыщено *цветным звуком*: «красная тишина», «голубая тишина», «черное молчание», «белый голос», «золотисто-коричневые звуки», «розовый пасхальный перезвон», «голубые колокола», «голубая жалоба» и т.п. Оптика, акустика, сенсорика, обоняние задействованы одновременно и так неразрывно слиты, что процесс «перестановки чувств» практически нерасчленим, а их границы неуловимы, как в примере: «*Nachhallen die purpurnen Flüche | Des Hungers in faulendem Dunkel, | die schwarzen Schwerter der Lüge...*» («Vorhölle», 255). Метафоры, построенные по принципу «пурпурных проклятий» и «звучащих черных сабель», в которых сталкиваются акустические и оптические образы, – один из самых частотных приемов метафорического переноса в поэзии. Так, О. Вальцель отмечал это качество как характерное в импрессионистской поэзии: «Запахи поют, звуки пахнут, цвета звучат»². Но и эта традиционная сфера метафоризации осложнена у Г. Тракля тем, что самое малое поэтическое пространство вне всякой меры переполнено «пахнущим цветом/светом» (*faulendes Dunkel*), «звучащим цветом» или «цветным звуком» (*nachhallen die purpurnen Flüche, schwarze Schwerter der Lüge*). Он мог бы сказать о своей поэзии то же, что и художник-протагонист из романа А. Кубина «Другая сторона»: «Краски, запахи, звуки, вкусовые ощущения были для меня взаи-

¹ *Schneider K. L. Op. cit., 1961. S.134–135.*

² *Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. С-Пб.: Academia, 1922. С. 51.*

мозаменяемыми»¹. Переводчица О. Бараш, интерпретируя перенасыщенность воображаемого мира метаморфозами цвета, переводит эти стихи как «*Проклятью пурпурному голода | В гниющей тьме | Вторят, лязгая, черные сабли лжи...*» (257) и добавляет отсутствующую в оригинале эксплицитную выраженность конкретного звука – «**лязга** черных сабель лжи». В данном случае стратегия добавления представляется оправданной так же, как в случае перевода А. Прокопьевым «падуч, летуч», т. к. она вполне соответствует эстетическому замыслу по нагнетанию интенсивности *звукоцвета*.

Г. Тракль, тонко чувствуя «поэзию грамматики», явно настаивает на органичности такого синестетического соседства, помещая «соседей» цвета в одинаковую с ним синтаксическую и семантическую позицию и вычерчивая такой семантически рассогласованной парой характерный ритмический и мелодический, восходяще-нисходящий, рисунок: «blau und schmal», «rot und fahl», «kühl und blau», «hart und grau», «grau und vag», «morsch und grau», «starr und grau», «öd und braun», «braun und wüst», «weiß und kalt», «weiß und fein», «sanft und weiß», «vergilbt und schief», «gelb und aufgeschossen». Так, в примере: «Seine Hände rauchen von Blut und *der Schatten* des Tiers *seufzt* im Laub über den Augen des Mannes, *braun* und *schweigsam*; der Wald» («Verwandlung des Bösen», 190) очень интересна линия *der Schatten – seufzt – braun und schweigsam*. В переводе И. Большевой этот поэтический фрагмент представлен так: «На руках его дымится кровь, и *тьнь* зверя *вздыхает* в листве над человеком, *бурая и молчаливая*; лес» (191). Как и в других аналогичных случаях с кратким прилагательным в постпозиции, возможен и перевод с парцеллированной конструкцией «тьнь... вздыхает..., *буро и молчаливо*», которая в равной мере может характеризовать и саму *тьнь*, и способ ее дыхания (*вздоха*). Соположение *тени* и *вздоха*

¹ Kubin A. Die andere Seite. S. 151.

как репрезентантов цвета (света) и звука подкреплено и усилено соположением *коричневого* и *молчаливого*, которые также совмещают цвет и звук.

Процесс метафоризации в цветной картине видения Г. Тракля, как правило, непрозрачен. Это объясняется двумя главными причинами. Во-первых, тем, что в его в воображаемом мире речь идет о чем-то большем, чем чувства в смысле физиологии, так как все эти чувства способны воспринимать цвет: не только видеть, но и слышать его, ощущать, обонять, пробовать на вкус. Стык с чуждыми восприятию цвета чувственными сферами (аромат цвета – осязание цвета – вкус цвета – звук цвета) опрокидывает все логические и рациональные основы бытия и отражает специфику траклевского «положение дел» в его единичном художественном мире.

Второй характерный признак метафоризации заключается в том, что метафорический перенос остается невербализованным, т. е. и донор, и получатель образа оставлены поэтом без имени, как это можно наблюдать в стихе «Im Dunkel der Kastanien lacht *ein Rot*» («Die Verfluchten, 200»). В работе К. Л. Шнейдера, ставшей классическим исследованием цветовой метафоры экспрессионизма, отмечено, что прилагательное, обозначающее цвет, тем сильнее теряет свой атрибутивный характер и становится самостоятельной зримой сущностью, чем дальше на задний план отодвигается носитель цветового признака¹. Проиллюстрируем эту мысль поэтическими примерами, в которых такой носитель исчезает полностью: «Vorm Fenster tönendes *Grün* und *Rot*» («Die Bauern», 60); «*Das Blau* fließt voll Reseden» («Winkel am Wald», 70). По мнению К. Л. Шнейдера, Г. Тракль вырабатывает технику «символизации духовной сферы посредством расширения цветового спектра»², при этом происходит полное абстрагирование от всякого чувственного вос-

¹ *Schneider K. L. Op. cit., 1961. S. 129*

² *Ibid.*

приятия. Любопытно проанализировать, как переводчики-интерпретаторы решают столь сложную эстетическую задачу по «символизации духа» и «прячут» ли они, как Тракль, носителя цветового признака?

В переводе А. Прокопьева эти стихи предстают как «*Зеленое, красное – шум в окно*»; «*Дух голубой от резеды*» (61, 71). У В. Летучего эти же сложные образы переданы как «*Зеленым и красным* отсвечивает окно», «*Синь* истекает резедой»¹. А. Прокопьев смог передать в переводе *Grün und Rot* неопределенную суть взявшегося ниоткуда *зеленого* и *красного*. Сохранение субстантивации прилагательного и его именительный падеж в данном случае выполняют важную эстетическую функцию *остранения*, перевод представляет и оставляет оригинал во всей его чужести. У В. Летучего назван конкретный носитель цвета – *окно*, что заметно упрощает и заземляет образ Тракля, приближая его к структуре русского языка. Во втором примере, напротив, В. Летучему посчастливилось точнее нащупать нерв образа. Его перевод «*Синь* истекает резедой», сохраняя синтаксическую структуру оригинала, не раскрывает носителя *синего*, которое, действительно, остается, как и у Тракля, «самостоятельной зримой сущностью». Такой переводческий ход маскирует источник цвета гораздо надежнее, чем эффектная синестезия в переводе «*Дух голубой от резеды*» А. Прокопьева, которой переводчик все же конкретизирует носителя цветозапаха – *резеду*.

Аналогичные процессы поиска и выравнивания смысла переводом и сближения со структурой русского языка наблюдаем в стихотворении «Жалоба I» («*Klage I*», 318) в стихе «*Rot ertönt im Schacht das Erz*». Сопоставление оригинального стиха с переводами убедительно демонстрирует, как сложно организована метафора цвета у Г. Тракля. Этот стих переведен О. Бараш как «*красный* рев руды» (319), а В. Лету-

¹ Георг Тракль, 2000. С. 74, 77.

чим как «бронзы *красный* гром вокруг»¹. Даже искусное использование синестезии в русских словосочетаниях *красный гром* и *красный рев* по каким-то причинам не обеспечивает адекватности передачи метафоры *rot*. Траклевский стих за счет синкретичности функции прилагательного воспринимается более *остраненным* и потому бездонным, открытым, неопредельным, чем варианты его перевода. Почему? В переводах произведено опрошение – сужение, специализация – синтаксической функции прилагательного *rot*. Сказуемое, выраженное глаголом *ertönen* ‘зазвучать’, ‘раздаваться’, ‘зазвенеть’, заменено в переводах подлежащим, выраженным существительными *рев* и *гром*. Прилагательное *красный* выступает при этих подлежащих в функции согласованного определения. Этой синтаксической согласованностью перевод точно указывает на цвет как имманентное качество его носителя – *рева* и *грома*. Сфера действия *красного* локализуется, объективируется, тогда как в воображаемом мире поэта сделано все, чтобы устранить всякие жесткие связи. Кроме того, словосочетания *бронзы красный гром* и *красный рев руды* за счет объективации и локализации цвета приобретают сему стабильности, постоянной воспроизводимости, повторяемости. Она вступает в противоречие с семантикой сиюминутности, точечного воздействия или «предела» (А. В. Бондарко), заключенной в глаголе *ertönen*, и с коммуникативной ролью прилагательного *rot* в сильной начальной позиции оригинального стиха. При нарушении авторского коммуникативного членения нарушается и специфическая траклевская интонация, имеющая в аналогичных примерах денотативное значение. Место в стихе прилагательного со значением цвета у Г. Тракля далеко не случайно, на что указывал и К. Л. Шнейдер².

Кроме *синестезии* у поэта в большом количестве обнаруживается и *динамизирующая* цветовая метафора, столь характерная как для

¹ Там же. С. 173.

² *Schneider K. L. Op. cit., 1961. S. 130.*

лирики экспрессионизма, так и для поэзии вообще. Она вербализует внутренний жар, гнетущее беспокойство, а в поэзии Тракля – его специфичный тихий апокалипсис. Такая метафора особенно значима тогда, когда «в действие или движение приводится неживой или покоящийся предмет»¹, как в примере «Die Kerzenflamme, die sich *purpurn* bäumt» («In der Heimat», 120). В. Фадеев переводит этот стих как «Багрово дыбится перо свечи» (121). Прилагательное *purpurn* характеризует *способ движения материи*, что и отражено в переводе наречием *багрово* в функции обстоятельства образа действия.

Прием использования прилагательного с обозначением цвета в необычном семантическом окружении для *динамизации образа* хорошо известен в истории поэзии. Так, В. В. Виноградов, анализируя строки А. Ахматовой «Вечерние часы перед столом. | Непоправимо белая страница», указывал на то, как богато ассоциациями и эмоционально ярко по тембру совмещение нейтрально-внешнего обозначения зримого качества «белый» с трагически-острым приглагольным признаком «непоправимый»². Такое соседство рассогласованных по семантике признаков неизменно сообщает поэтическому высказыванию высокий трагический накал и внутреннюю динамику. Однако в аналогичных поэтических примерах Г. Тракля невозможно ограничиться только объяснением динамизации процесса в традиционном смысле, как это наблюдается у Г. Гейма или Э. Штадлера, так как у него практически всегда налицо двойная соотнесенность «динамизирующего» прилагательного и с существительным, и с глаголом. В таких случаях синтетосемии обращает на себя внимание предпочтение переводчиком-интерпретатором русского *существительного* с обозначением цвета: абстрактные – *чернота, белизна, синь, голубизна, желтизна, зелень, тьма*; вещественные – *зо-*

¹ Ibid. S. 143.

² Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 383.

лото, серебро – для перевода немецкого *прилагательного* с обозначением цвета: schwarz, weiß, blau; golden, silbern.

... und spielt mit seinen Augen

schwarz und glatt

(«Trübsinn», 102)

...ihrer Frucht, die *schwarz* verdarb

(«Im Dorf», 128)

Играя *чернотой* своих зрачков...

В. Летучий.

Плоды, изъеденные *чернотой*

В. Летучий

Golden lodern die Feuer...

(«Die Nacht», 310)

Purpurn brachen Mund und Lüge...

(«Nachtergebung», 320)

Золотом горят пламена

Г. Ратгауз

Пурпур лживых уст

В. Летучий

Существительное в переводе часто заменяет авторское *прилагательное* даже в функции согласованного определения или предикатива в составном именном сказуемом. Это происходит в тех случаях, когда траклевское прилагательное с обозначением цвета выведено из зоны непосредственного зрительного восприятия: «голубая душа», «золотой воинственный крик», «черный сон», «золотая тишина» и т. п.

blaue Seele

(«Herbstseele», 208)

des Knaben *goldener* Kriegsschrei

(«Das Gewitter», 304)

schwarz ist der Schlaf

(«Winternacht», 250)

goldene Stille des Herbstes

(«Psalm», 472)

синь души

В. Летучий

золото воинственных кличей

В. Летучий

чернота-сон

В. Летучий

тихое *золото* осени

А. Прокопьев

По всей видимости, семантика абстрактного (отвлеченного) или вещественного существительного со значением цвета более адекватно отражает «положение дел» в цветном мире Г. Тракля, так как именно грамматическая семантика таких существительных точнее и, как ни парадоксально, дифференцированнее выражает неопределенную, изменчивую сущность воображаемого мира, насыщенного метаморфозами цвета.

Оценочная сущность «серебристого», «золотого», «пурпурного» или «красноватого» до конца не прояснена, на что указывал и К. Л. Шнейдер: «Превращения цветовой шкалы в оценочную у Г. Тракля не установлено», потому следует говорить о «символике настроения

(«Stimmungssymbolik»), а не о цветовой символике («Farbsymbolik»)»¹. Это высказывание соответствует современному пониманию механизма создания метафоры в когнитивной лингвистике, где метафора – способ познания мира и связана с ментальными процессами. Такая метафора построена не по принципу объективного сходства/несходства объекта и образа, а на основе чувства и отношения творящего субъекта к объекту.

От традиционной метафоры, в основе которой лежит аристотелевская идея о жестком разделении правил мышления и риторических приемов, цветовая метафора Г. Тракля отличается тем, что она, оставаясь фигурой переноса, касается не изображаемого объекта, а изображающего субъекта. Она в большей степени характеризует самого поэта, его специфическое видение объекта изображения и является действительно символикой его сиюминутного настроения, которая повторяется в аналогичных контекстах или используется им для выстраивания имплицитных смысловых цепочек и замыкания мотивов. Логическая связь между изображаемым объектом и объектом сравнения становится несущественной, и *tertium comparationis* обретает самостоятельную значимость, затмевая или замалчивая собственно подразумеваемое. Метафору, построенную по такому принципу, принято называть «абсолютной». «Абсолютная метафора» обнаруживается там, где поэтический образ не соотносится ни с каким денотатом, или референтом, где поэтическое слово, освободившись от пут референтных связей с действительностью, стремится стать «эстетическим космосом в пустом пространстве»². Такое слово будто изъято из обычной коммуникации и лишено своих обычных функций: ничего не называет и ничего не сообщает. В таком абсолютном слове-образе, при полном разладе поэтической

¹ *Schneider K. L. Op. cit., 1961. S. 130.*

² *Gnüg H. Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart: Klett Verlag, 1983. S. 224.*

картины и эмпирической действительности, иносказательно выражается нечто подразумеваемое.

Образцом такой «абсолютной» цветовой метафоры может служить уже цитировавшийся пример «Es dämmert. Zum Brunnen gehn die alten Frauen. | *Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot.* | Aus einem Laden rinnt ein Duft von Brot | Und Sonnenblumen sinken übern Zaun». В стихе «*Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot*» аннулирован носитель цветового признака, а неопределенным артиклем *ein* еще более заострены его происхождение «ниоткуда» и направленность в «никуда». *Ein Rot* приобретает самостоятельную значимость, оторвавшись и от донора метафоры, и от ее получателя.

Четверостишие становится минимальным «интерпретационным полем» для нескольких различных толкований и переводов *ein Rot*. Так, В. Топоров носителем *ein Rot* считает *закат* – «В тени каштанов прячется *закат*» (201); А. Прокопьев, актуализируя двойное значение глагола *dämmern* ‘смеркаться’ и ‘рассветать’, избегает прямого указания точного времени суток и конкретного источника цвета: «Как в сумерках родник старухам рад! | Во тьме каштанов весел *красный блик*»¹. В. Летучий однозначно сигнализирует утренние часы – *рассвет, заря* – и считает *зарю* источником *красного*, но совершенно неожиданно переводит *ein Rot*: «Рассвет. Старухи за водой спешат. | Заря во тьме каштанов *лыбит рот*»². Не соглашаясь в целом с таким переводческим произволом в последнем переводе (с просторечным *лыбит*, с «вживлением» в стих эффектной межъязыковой омонимии *Rot – rot*), мы признаем, что такая стратегия продиктована характером «абсолютной метафоры», непременно связанным с *остранением*.

Очевидно, что в подобных метафорах всякая аналогия заменена логическим абсурдом. Именно логический абсурд заставляет при интер-

¹ Георг Тракль, 1994. С. 37

² Георг Тракль, 2000. С. 144

претации метафоры отказаться от основного значения слова и искать в спектре его коннотаций ту, которая позволила бы осмысленно связать метафорический предикат с его субъектом, но при этом не упрощать такую связь, не «заземлять», ведь такая метафора у Г. Тракля не зашифровывает ничего реального: метафора *ein Rot* пытается назвать то, чему нет имени, и что ничем другим не может быть выражено, кроме ее самой. «Она плавает на поверхности стихотворения, как цветок без стебля»¹. Такая метафора сама становится языковым средством познания, но предмет этого познания словно ускользает, не дается и не желает быть названным. Функция такой метафоры становится парадоксом или абсурдом, ведь она, будучи призванной *установить*, на самом деле *аннулирует* всякую связь между двумя сопоставляемыми сущностями. Синкретичная функция цветовой метафоры *rot* у Г. Тракля в том и заключается, что источником *красного* в стихотворении не может быть ни заря, ни заход; это *красное* есть некая зримая, самостоятельная, антропологизированная – она смеется! – сущность, в присутствии которой и разворачивается бытие.

В процессе интерпретации, при отсутствии эксплицитно выраженных промежуточных шагов, сознание выискивает скрытые глубинные смыслы, произвольно устанавливает связи, и именно свобода установления этих связей является основным источником эстетического воздействия поэтического высказывания. Посмотрим с этой точки зрения на перевод В. Летучим, И. Большевым и А. Прокопьевым четверостишия из стихотворения «Семиголосие смерти» («*Siebengesang des Todes*», 246) и на цветовую метафору *silbern* в составе более сложного образа, где сам поэтический субъект закодирован «абсолютной метафорой» *Verschlungenes*.

In feuchter Luft schwankt blühendes Apfelgezweig,

¹ Neumann G. Die absolute Metapher: Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans // Poetica 3 (1970). S. 95.

Löst silbern sich Verschlungenes,
Hinsterbend aus nächtigen Augen; fallende Sterne;
Sanfter Gesang der Kindheit.

Цветущая ветка яблони машет на влажном ветру.
Серебряно рассыпается неразрывное
из ночного зренья; падучие звезды;
нежная песнь детства¹.

Влажную мглу ворошат цветущие ветви яблонь;
Распадаются серебристые узы,
Умиранье в померкших глазах; падучие звезды;
Нежные песни детства².

Качается ветка цветущая яблони, воздух влажен,
Переплетенное вдруг размыкается и серебрится,
Лиясь из невидящих глаз; падучие звезды;
Кроткий псалом детских лет³.

Вновь, как и в стихе «Nach Früchten tastet *silbern* deine Hand», наблюдаем при переводе цветовой метафоры *silbern* процесс вскрытия переводчиком глубинных смыслов, субъективного и произвольного установления связей между метафорическим субъектом и метафорическим предикатом и в результате – три совершенно разные переводческие стратегии: *серебряно рассыпается неразрывное, распадаются серебристые узы, переплетенное размыкается и серебрится*. Триединство функций *silbern* в немецком стихе расщеплено и отдельно реализовано в трех русских переводах в функциях обстоятельства образа действия, согласованного определения и глагольного сказуемого. В оригинале обе составляющие метафоры – и отдающая (*löst silbern sich*), и принимающая образ (*hinsterbendes Verschlungenes*) – уже сами по себе предельно метафоризированы, т. е. удалены от той сферы, предмета, процесса или субъекта, которые должны этой метафорой характеризоваться. Другими словами, метафорический субъект закодирован «абсолютной метафорой» *Verschlungenes*, а метафорический предикат – «абсолютной

¹ Георг Тракль, 2000. С. 156.

² Georg Trakl, 2000 / пер. И. Большичева. С. 247.

³ Георг Тракль, 1994. С. 46.

метафорой» *löst silbern sich*. В каждой из них метафорический перенос остается невербализованным, т. е. и донор, и получатель образа не называются, «замалчиваются». Пользуясь уникальными возможностями структуры немецкого языка, Г. Тракль оставляет семантико-синтаксическую связь открытой. Свобода и произвольность установления связи между иносказательно выраженным и собственно подразумеваемым сопряжены с субъективным выявлением эстетически значимой информации и порождают многочисленные интерпретации.

В такой сложной метафоре соединение понятий основано на субъективном эмоциональном соположении чужеродных, на первый взгляд, сущностей: *серебристого (серебряного), переплетенного и медленно умирающего*. Однако выявленный у концепта *silbern* признак «эротичность» позволяет в какой-то степени приблизиться к неразрешимому, как казалось, многоступенчатому образу «*Löst silbern sich Verschlungenes, | Hinsterbend aus nächtigen Augen*» в одном из самых загадочных стихотворений «*Siebengesang des Todes*» одноименного цикла и предполагать, что речь может идти об отношениях с сестрой.

Заслуга Г. Тракля в обретении экспрессионизмом собственного неповторимого и узнаваемого профиля колоссальна. Его поэзия, возможно, наиболее ярко и концентрированно демонстрирует как знаковые элементы, так и крайнюю неоднородность поэтики этой художественно-эстетической системы, сосуществование в ней полярных явлений, которые в метафорическом и символическом варианте Г. Тракля выразились в мифологемах, с одной стороны – *Untergang* (закат, гибель), *Verfall* (упадок), *Umnachtung* (душевное помрачение, затмение), *Verwesen/Verwesung* (тление), *Dämmerung* (сумерки), а с другой – *Erlösung* (избавление), *Verklärung* (просветление), *Offenbarung* (откровение). Поэзия Г. Тракля не просто органично влилась и обогатила, но и во

многим предвосхитила тот проблемный и мотивный спектр, который вычерчивает особый профиль экспрессионизма – «отчуждение». Все написанное Г. Траклем отмечено знаком отчуждения, ведь это – длящаяся на протяжении всего творчества «песнь отрешенного» («Gesang des Abgeschiedenen»), «одинокого» («Einsamer»), «песнь Каспара Хаузера» («Kaspar Hauser Lied»), который забыл, кто он и откуда пришел. В апреле 1912 года Г. Тракль оказывается в Инсбруке, по его мнению, «в самом жестоком и подлом городе из всех, что существуют в этом несчастном и проклятом мире»¹. В письме Э. Бушбеку он жалуется на тяжелое время, которое ему предстоит провести в нем и на то, что «навсегда останется бедным Каспаром Хаузером»². Образ бездомного юноши Каспара Хаузера становится воплощением одного из ведущих мотивов всей поэзии Тракля – тотальной чужести в мире. Этот мотив находит свое формальное выражение и в «абсолютных метафорах» с компонентами *fremd/ein Fremdes*. Слово *fremd* 'чужой', 'чуждый' и его производные *der/die Fremde* 'чужак', 'чужачка'; *ein Fremdes* 'чужое', 'постороннее'; *Fremde, die Fremden* (Pl.) 'чужаки', 'чужие', как свидетельствуют результаты статистического исследования словаря Г. Тракля, причислены к наиболее высокочастотным лексемам³ и входят в состав многочисленных «абсолютных метафор» поэта. Эта метафора прочно вошла в поэтический арсенал немецкоязычного экспрессионизма⁴.

В современном немецком языке лексема *fremd* выражает четыре основные группы значений: 1. *Чужой, чуждый* в смысле принадлежности к другой стране, местности, области, городу, семье, другому роду или происхождению. «Быть чужим, чуждым» – «fremd sein» – в таком

¹ Тракль Г. Письмо Эрхарду Бушбеку в Вену, до 21 апреля 1912 // Georg Trakl, 2000. S. 512.

² Там же.

³ Wetzel H. Op. cit. S. 200–201.

⁴ Пестова Н. В. Слово «fremd» в художественно-эстетической системе экспрессионизма // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: Материалы II Междунар. науч. конф. Челябинск, 2003. С. 45–54.

локальном понимании означает «быть нездешним, не знать местности», а в определении родственных связей или каких-либо других уз «*fremd sein*» означает «не иметь знакомых в городе, потерять связь с кем-либо или чем-либо, отойти от кого-либо или чего-либо». Синонимический ряд лексемы *чужой, чуждый* в таком значении в русском языке достраивают слова *иностранный, иноземный, заграничный, чужеземный, нездешний, неместный, пришлый* и т. п. 2. Во втором значении *fremd* означает «принадлежность, собственность» – *чужой хлеб, чужой дом* или «нечто, касающееся другой персоны, относящееся к другой сфере или человеку; нечто, (не)свойственное, (не)присущее чему-либо или кому-либо другому» – чужие дела, слова; неприсущие кому-либо дела, слова, качества (*einem anderen gehörend, einen anderen angehend, betreffend*). 3. Третье значение *fremd* сконцентрировано вокруг ядра *неизвестный, незнакомый* (*nicht bekannt, nicht vertraut, unbekannt, unvertraut, ungewohnt, andersgeartet, neu, ungeläufig*). В данном ассоциативно-коннотативном поле располагаются такие лексемы, как *новый, неизведанный, непривычный, своеобразный, другой*. 4. Четвертое значение лексемы *fremd* – чуждый как *странный, диковинный, редкостный* (*seltam, fremdartig, andersartig*). Частично происходит наложение двух последних значений: *другой – своеобразный, непривычный – странный*.

В синтагматике, как известно, отсутствует одновременная лексическая многозначность, так как она снимается контекстом, но это – не случай Г. Тракля. Неоднозначность слова *fremd* максимально актуализирована поэтом и представляет известную трудность для интерпретации, так как это слово используется большей частью иносказательно и входит в состав многих «абсолютных метафор» различного структурного типа: номинативных, атрибутивных или предикативных. «Незаземленность» и свобода от эмпирической реальности «абсолютной метафоры» с элементом *fremd* в интерпретации метафорического образа

нередко вынуждает переводчика отказываться даже от собственно словарных значений лексемы: траклевское *fremd* с точки зрения эквивалентности и адекватности оказывается «непереводимым». Так, наиболее значительные отклонения от словарных значений указанных единиц наблюдаются в переводах *fremd* в функции наречия. Самыми частотными переводческими стратегиями в этих случаях становятся опущение или замена *fremd*, как это происходит в переводах четверостишия: «Aus Händen sinken A stern blau und rot, | des Jünglings Mund entgleitet *fremd und weise*; | Und Lider flattern angstverwirrt und leise; | Durch Fieberschwärze weht ein Duft von Brot» («Menschliches Elend», 124). В. Фадеев перевел этот поэтический фрагмент как «Ладонь роняет астры пестрый цвет. | Уста отводит отрок *непреклонно*. | Трепещут веки робко и смятенно. | И запах хлеба забредает в бред» (125). В переводе В. Летучего это четверостишие проинтерпретировано так: «В руках потух астр синекрасный свет, | и рот юнец отводит *пресыщённо*; | в испуге веки вскинулись смущённо; | и запах хлеба проникает в бред»¹. Очевидно, что в обоих переводах контекстов с *fremd* – *непреклонно*, *смущённо* – не реализовано ни одно из имеющихся значений *fremd* или их оттенков. Вместе с ними из стиха исчезли и иносказательность, и метафоричность, и «субъективность, замкнутая на бесконечность»², и «особая природа реальности», присущая «неклассической поэтике»³.

Множественность прочтения и понимания наблюдаются и в переводе производного от *fremd* субстантивированного прилагательного среднего рода *ein Fremdes*. Одним из самых тонких интерпретаторов Г. Тракля был М. Хайдеггер, в значительной степени повлиявший и на толкование его поэтического наследия, и на переводы стихотворений

¹ Георг Тракль, 2000. С. 91.

² Meyer Th. Op. cit. S. 124.

³ Павлова Н.С. «Покой и молчание» Г. Тракля (к вопросу о неклассическом типе художественного целого) // Природа реальности в австрийской литературе. М.: Языки славянской культуры, 2005.

поэта на русский язык, в частности на понимание образа *ein Fremdes*. Одним из самых сложных случаев интерпретации этого образа можно считать пример из стихотворения «Себастьян во сне»: «O wie stille ein Gang den blauen Fluß hinab | Vergessenes sinnend, da im grünen Geäst | Die Drossel *ein Fremdes* in den Untergang rief» («Sebastian im Traum», 174). Этот образ еще и сопряжен с другими, не менее важными и значимыми для общего горизонта интерпретации – «die Drossel», «in den Untergang». Неоднозначность и возможности иносказания слова *der Untergang* ('закат', 'заход', 'запад', 'гибель', 'разрушение', 'крушение', 'упадок') так же, как и многозначность и иносказательность *fremd*, исключительно важны для образной системы Г. Тракля.

В. Топоров переводит четверостишие так: «О, как тихо спуститься к голубой реке, | Думая о забытом, ибо в зеленых ветках | о своей гибели *непостижимо* кричит синица» (175). В. Летучий интерпретирует и переводит отрывок иначе: «О, как долгон путь по синей реке | в думах о позабытом, когда из зеленых ветвей | дрозд призывает *пришельца* в закат»¹. У А. Прокопьева читаем еще один вариант перевода: «О, как долго нужно спускаться к синей реке, | Вспоминая о полузабытом, покуда в зеленых ветвях | Дрозд зовет *Постороннее* зайти, закатиться, на запад»². Если сопоставить переводы, то можно заметить, что даже самые обычные, на первый взгляд, образы и синтаксические конструкции Г. Тракля прочитываются по-разному: подчинительная связь с союзом *da* представлена в трех разных переводах как причинная и как временная с союзами *ибо*, *когда* и *покуда*, при этом никем из переводчиков не рассматривается вариант *da* как поэтизм, как устаревшее относительное местоимение с локальным значением. Противоречащие друг другу даже с точки зрения «сохранения в переводе указания на ту же самую ситуацию, позволяющую утверждать, что в обоих случаях

¹ Георг Тракль, 2000. С 138.

² Георг Тракль, 1994. С. 34

“сообщается об одном и том же”»¹, переводы стиха «...da im grünen Geäst | Die Drossel ein Fremdes in den Untergang rief» указывают на необычайную сложность образа и неоднозначность прочтения семантико-синтаксических отношений данного сложноподчиненного предложения.

Образ *ein Fremdes*, как и десятки других аналогичных примеров Г. Тракля (*ein Krankes, ein Menschliches, ein Träumendes, ein Schweigendes* и т. п.), где средний род очевидно является семантически нагруженным и эстетически значимым, вряд ли адекватно переведен словом мужского рода ‘пришелец’. *Пришелец, странник, чужак* – исключительный важный лирический субъект в «стране грез» поэта, но для его номинации у Г. Тракля есть специальные слова *der Fremdling* или *der Fremde* (более четырех десятков случаев употребления)². Скорее всего, следует рассматривать *ein Fremdes* как «абсолютную метафору», не имеющую денотата, или референта, в лице *пришельца*, или *странника*. Это «нечто совсем другое», иносказательно выраженное одной из самых частотных траклевских лексем. Понимая это, переводчик В. Топоров предлагает, на первый взгляд, «самый неэквивалентный» из всех трех перевод: «о своей гибели *непостижимо* кричит синица»³.

Синтаксическая конструкция предложения «da im grünen Geäst | Die Drossel ein Fremdes in den Untergang rief» такова, что в структуре S – P – O (субъект – предикат – объект) *die Drossel* не прочитывается абсолютно однозначно как субъект в именительном падеже (Nominativ), а *ein Fremdes* – как объект в винительном (Akkusativ), как это сделано во всех трех приведенных переводах. При траклевском «положении дел» скорее было бы предположить, что это «Нечто Чуждое», – не только «Постороннее», но и «Потустороннее» – зазывает на гибель

¹ Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2004. С. 415.

² Wetzel H. Op. cit.

³ В данном переводе смущает и «синица» (нем. die Meise) как перевод слова «die Drossel» (дрозд). Этих птиц можно объединить лишь по двум признакам: небольшой размер, певчая птица.

столь близкую поэзии Тракля певчую птицу¹: *die Drossel* – дрозд – возникает уже в первой строфе цитируемого стихотворения, посреди излюбленных атрибутов покоя и умиротворения – в лунной тени орешника, бузины и мака, в едином звуковом ряду «темных гласных»: «...im weißen Mond, | Im Schatten des Nußbaums, uralten Holunders, | Trunken vom Saft des Mohns, der Klage der Drossel» («Sebastian im Traum», 170).

В переводе В. Топорова «непостижимо кричит синица» видится попытка отчасти «уйти от ответственности» за потенциально неадекватное прочтение синтаксиса оригинала при сохранении в слове «непостижимо» иносказательного потенциала «абсолютной метафоры» *ein Fremdes*, при этом многозначность лексемы *ein Fremdes* не снимается каким-то однозначным семантическим или синтаксическим окружением. В такой неочевидности синтаксической и коммуникативной функции члена предложения, выраженного «абсолютной метафорой» *ein Fremdes* (субъект или объект?), как и в самой ее «семантической неочевидности», кроется один из механизмов траклевской синтетосемии, инициирующей столь разные прочтения и переводы.

Начало Первой мировой войны не только трагически обрывает жизнь и творчество этого уникально самобытного поэта, но и завершает *фантастическую линию* раннего австрийского экспрессионизма. «Ангел, который обитает в поэзии Г. Тракля, оказывается совершенно не оснащен для войны и битвы»²: его «серебряный голос» умолкает навсегда.

... O wie leise
Verfiel der Garten in der braunen Stille des Herbstes,
Duft und Schwermut des alten Holunders,
Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erstarb³.

Но К. Краус полагал, что было бы упрощением считать Г. Тракля просто «жертвой войны»: он всегда поражался тому, «что Тракль

¹ См. стихотворения «Гелиан», «В парке».

² Decker G. Op. cit. S. 83.

³ Trakl G. Sebastian im Traum // Georg Trakl, 2000. S. 174.

вообще был в состоянии жить. Его безумие боролось с божественными вещами»¹, а война лишь ускорила процесс самоуничтожения и гибели.

Многонациональность австрийского экспрессионизма

Еще одной национальной особенностью австрийского экспрессионизма следует признать его этническую гетерогенность, которая обусловлена исторической многонациональностью Австро-Венгрии, объединявшей земли Зальцбурга, Штирии, Тироля, Богемии, Моравии, Силезии, Буковины, Далмации, Венгрии, Галиции, Словении, Сербии, Боснии, Герцеговины и других областей². Хотя современные антологии, анализирующие его литературу, сосредоточены в основном на «венском круге» и выводят его как из чисто немецкого, так и из славянского контекста, следует заметить, что годы расцвета этой литературы пришлось на период относительного духовного единства в рядах пишущих по-немецки вне Германии авторов. Во всяком случае, когда издательство Kurt-Wolff-Verlag доверило открыть свою деятельность в 1912/13 гг. пражцу М. Броду антологией современной поэзии, это единство было еще очевидным, и подготовленная М. Бродом одна из первых антологий экспрессионистской лирики «Аркадия» (1913)³ стала лучшим тому доказательством. Вопреки намерению М. Брода избежать «всякой групповщины», о котором он сообщает в Предисловии к антологии («Vorbemerkung»), среди 18 опубликованных в «Аркадии» авторов доминируют 10 представителей «пражской школы», сплоченных дружескими связями и литературной деятельностью: Ф. Кафка, Ф. Блей,

¹ Kraus K. Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. 1913 – 1936 / hrsg. von H. Fischer, M. Lazarus. München, 1974. Bd. 1. S. 83.

² Д. Лоренц указывает, что это образование объединяло не менее 15 этнических групп, 12 языков, 5 религиозных течений и, по меньшей мере, 5 самобытных культурных традиций: Lorenz D. Wiener Moderne. 2. Auflage Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2007. S. 14.

³ Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst. 1. Ausg. /hrsg. von M. Brod. Leipzig: Kurt-Wolff-Verlag, 1913. 241 S.

М. Брод, Ф. Яновиц, О. Пик, Ф. Верфель, М. Мелль и др. После прекращения выхода пражского журнала «Гердер-блеттер» («Herder-Blätter»), в котором они имели недолгую возможность печататься «на своей территории» с апреля 1911 по октябрь 1912 года, «Аркадия» явилась для них важным форумом для повторного совместного выступления и расширила крайне ограниченные в Австро-Венгрии возможности публикации. М. Брод сформулировал художественно-эстетическую задачу сборника как поэтическое воплощение «определенной тоски по идиллически-монументальной форме», которой более всего в сборнике соответствовали стихотворения молодого Ф. Яновица. Как ни удивительно, ни Ф. Кафка с «Приговором», ни Р. Вальзер, ни начинающий А. Вольфштейн не стали сенсацией «Аркадии», ею стал Ф. Яновиц (1892–1918), уроженец Богемии, один из интереснейших представителей австрийской лирики и «пражской школы» экспрессионистского поколения¹. М. Брод был глубоко убежден, что только ранняя гибель на фронте не позволила ему развиваться до ранга величайшего поэта своего времени, и ставил его в один ряд с Г. Траклем и Ф. Верфелем². Проникновенная философская поэзия Ф. Яновица свидетельствует о широчайшем спектре интенций, тем, мотивов и поэтических приемов, присущих лирике экспрессионистского поколения, и устремлена в будущее:

Das schwere Herz des Lebens

Ist leicht zu tragen.

Wer aber trägt und erträgt

Das Federleichte der Freude,

Wer die wehenden Wirbel

In hoher Sommerflut,

Ja wer die Weite, die Weite der Welt?

Легко нести всю тяжесть жизни. | Но кто же понесет и вынесет | Всю не-

¹ См.: Франц Яновиц // Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм, 2004. С. 195–201.

² Brod M. Streitbares Leben 1884–1968. München; Berlin; Wien: F. A. Herbig, 1969. S. 77.

весомость радости, | Кто – веющий водоворот | В высоком летнем воздухе, | Кто ж вынесет огоромность, огромность мира?

Хотя Ф. Яновиц писал в основном о мире, его с полным правом можно назвать военным поэтом: большинство его поэтических и философских произведений возникли на военном марше и во время краткосрочных отпусков между военными операциями. Так же, как и его молодые немецкие коллеги по перу, он считал честью и долгом нести военную службу. С самого начала военных действий он принимал участие во многих военных походах и за доблесть в различных операциях был награжден Бронзовой медалью за боевые заслуги. В 1917 г. был создан цикл «Дьявольский устав» («Das Reglement des Teufels»), актуальность и точность предвидения которого поражает и сегодняшнего читателя. «Дьявол войны» ненасытен, он жаждет крови: «Война – это та цель, к которой мы должны без усталости подталкивать человечество, победы надоесть не могут! Мы не знаем лучшего средства уязвить Бога в самое сердце, чем война. И поэтому следует тут же, как заканчивается одна война, потихоньку готовить почву для следующей»¹ – так он разоблачал истинные причины развязывания войны. Во время штурма итальянских позиций в Альпах Ф. Яновиц получил смертельную рану. За исключительно мужественные и успешные военные действия ему был посмертно присвоен Железный орден Короны III класса.

Еще один представитель многонациональной австрийской литературы этого периода – поэт венгерско-еврейского происхождения Георг Кулька (1897 – 1929), стихотворения которого публиковались в журнале В. Пшигоде «Ди дихтунг» («Die Dichtung», 1918 – 1923) и в антологии «Ди ботшафт» («Die Botschaft», 1920). К началу Первой мировой войны Г. Кулька был еще слишком юн, чтобы отправиться на фронт, до 1916

¹ Franz Janowitz. Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe, Dokumente. Mit einem Anhang /hrsg. von D. Sudhoff. Innsbruck: Hayman-Verlag, 1992 (Brenner-Studien, Bd. 12). S. 135.

года он учился в Вене в гуманитарной гимназии, но по достижении совершеннолетия был призван в австрийскую армию. С фронта вернулся офицером запаса, начал изучать в Венском университете философию у ведущих профессоров того времени Штера, Хефлера, Рейнингера и в 1922 году защитил диссертацию об идеях бессмертия у Жан Поля, ставшего для Кульки примером для подражания. С 1920 года Г. Кулька занимался издательским делом сначала в издательстве «Eduard Strache» в Вене, затем в издательстве «Kierpenheuer» в Потсдаме. Творческое наследие Г. Кульки невелико – это сборники «Сводный брат» (*Der Stiefbruder*), 1920) и «Реквием» («*Requiem*», 1921), однако своеобразии лирики поэта позволяет рассматривать его в едином контексте с мастерами нового поэтического и эстетического канона первой четверти XX века. Его поэтика вмещает в себе элементы классической традиции и радикально новой, авангардной поэзии; странным образом она близка одновременно Г. Траклю, Э. Ласкер-Шюлер и А. Штрамму и сочетает в себе «радикальное формальное новаторство с пафосом столь же радикальных религиозных и гуманистических идей»¹. В центре лирики Г. Кульки – человек как «сводный брат Бога», достойный «бесконечного будущего» в человеческом, толерантном государстве «смеющегося мира». В «кровавом сегодня» военной бойни он с энтузиазмом продолжает отстаивать идею, что «человек добр», и до конца остается на позициях идеализма и утопизма, в большей степени свойственных ранней стадии экспрессионизма. Формально эти центральные мотивы его творчества воплощены в небывалых по силе эстетического воздействия окказиональных образованиях на уровне слова, словосочетания, предложения и текста. Г. Кулька сосредоточен на извлечении из отдельного слова скрытой в нем поэтической силы, которая никак не про-

¹ Kasack H., Kreuzer H. Nachwort // Kulka G. Aufzeichnung und Lyrik /hrsg. von H. Kasack, H. Kreuzer. 2. erweit. Aufl.: Vergessene Autoren der Moderne XI. Siegen, 1985. S. 17.

являет себя в непоэтическом языке. Он продвигается в нескольких направлениях: изобретает «новые слова», сталкивая непосредственно составляющие слов из далеких ассоциативных сфер и меняя их принадлежность к определенным частям речи; извлекает из языкового запаса редкую лексику и тривиализует ее нейтральным контекстом; состыковывает в словосочетаниях высокочастотную лексику обиходного характера таким образом, что создает из ее неконвенциональных комбинаций яркие образы (по принципу «падения вверх», «солнца ночи», «стонущих пыльных лучей» и «коленипреклоненных полей»). Нередко вполне связанные поэтические тексты с прозрачной семантической структурой и элементами нарративности сотканы исключительно из формально деформированных фрагментов или представляют собой отдельные слова-предложения, разделенные точкой. В результате такого поэтического произвола взаимодействие языковых средств разных уровней порождает наполненные ассоциациями, развернутые контексты с завуалированным, но все же без труда прочитываемым смыслом и мощным стилистическим эффектом. Таким образом, деконструкция становится у Г. Кульки мощным позитивным жестом и конструктивным поэтическим принципом, обращая формальный хаос в гармонию. Эта особенность текстов Г. Кульки извлекать новое эстетическое качество из статистических сюрпризов единиц языка и их странного распределения оказалась по-настоящему распознанной лишь в 1960-х годах, когда она привлекла внимание современных исследователей в области теории текста и эстетиков, изучающих механизмы порождения и программирования «красивого».

Общая удручающая атмосфера угасания экспрессионистского энтузиазма и самого движения, личная творческая невострребованность, смерть ближайшего друга В. Пшигоде и политическое разочарование

наряду с серьезными материальными проблемами стали причиной самоубийства поэта.

Прага. Журнал «Гердер-блеттер» («Herder-Blätter»)

Один из пражских экспрессионистов Й. Урцидиль оставил замечательные воспоминания о «готической и барочной магии экспрессионизма» Праги, где, «как в котле алхимика» варились и переплетались четыре этнических источника австрийского экспрессионизма: чешский, немецкий, еврейский и австрийский дворянского происхождения¹. Пражские экспрессионисты – Оскар Баум, Рудольф Фукс, Франц Яновиц, Мельхиор Вишер – все выходцы из Богемии – не были провинциалами, все обладали широким кругозором, свободой духа, а сама Прага имела духовный потенциал большого города в большей мере, чем многие другие европейские метрополии. Прекрасный бездиалектный немецкий язык Праги потому так и сохранялся, что совершенно не подвергался провинциальному воздействию выходцев из села. Не было разрыва между языком, на котором говорили, и языком, на котором писали, т.е. не было понятия «поэтический язык», «так как только его мы и холили, на нем и говорили. Это сильнейшая черта пражской литературы, и особенно заметна она у Кафки. Это тайна внутренней идентичности, мы хранили ее, сколько могли, и она исчезла вместе с нами»². Именно литературно-критический журнал «Гердер-блеттер» («Herder-Blätter»)³ представляет собой удивительный документ такого немецкого языка. Он стал одним из важнейших центров становления и манифестации раннего австрийского экспрессионизма и придал особый профиль пражскому экспрессионизму. Все, что происходило в самом журнале и вокруг него, характерно для создания экспрессионистских групп вне Германии. Как и

¹ *Urzidil J. Im Prag des Expressionismus. S. 204.*

² *Ibid.*

³ *Herder-Blätter. 1. Jg. № 1–4/5 /hrsg. von W. Haas, N. Eisler, O. Pick. Prag, 1911–1912.*

в случае со скандально известным мюнхенским журналом «Революцион»¹, вышли только 5 номеров: № 1 – апрель 1911, № 2 – февраль 1912, № 3 – май 1912 и № 4/5 – октябрь 1912 года. Уже в 1920-х годах журнал стал библиографической редкостью и сегодня доступен лишь в виде фотомеханической копии, изданной в 1961 году по случаю 70-летнего юбилея инициатора и издателя журнала Вилли Хааса². Сам В. Хаас не был поэтом, но его критической оценкой дорожили многие литераторы, отдавая ему свои стихи на рецензию, среди них Ф. Верфель, Ф. Яновиц. Все сотрудники журнала – известные сегодня литераторы, составившие ядро так называемой «пражской школы» экспрессионизма, сформировавшейся в условиях этнической и языковой изоляции: в 1880 году количество немцев в Праге, составляло 41 975 человек, т.е. 15, 5% населения, но к 1900 году оно сократилось до 33 776 человек, т. е. составляло лишь 7,5%.

Сотрудники журнала Ф. Кафка, М. Брод, О. Баум, Ф. Яновиц, Г. Яновиц, Ф. Верфель, Ф. Блей, Р. Михель, П. Кун, Г. Бергман, В. Хаас, Н. Эйслер, Ж. Лафорг, О. Клерен, Э. Поппер, Б. Фиртель, М. Берадт, М. Мелль и Э. Бласс печатали в нем лирику, прозу и отрывки из драматических произведений; многие из публикаций появились в журнале благодаря посредничеству и инициативе одного из его издателей, чешского писателя, поэта, драматурга и блестящего переводчика О. Пика (1987–1940). Исследователи отмечают «симптоматичное» значение журнала для всего дальнейшего развития экспрессионизма, так как в нем уже к весне 1911 года эстетически воплотился весь сложный комплекс социально-политических, философских, религиозных и художественных проблем, вызванных не визионерским распадом и концом мира, а буквальным развалом государства – Австро-Венгерской монархии.

¹ См. об этом: *Пестова Н. В. Указ. соч., 2004. С. 184–189.*

² *Herder-Blaetter. Faksimile-Ausgabe zum 70. Geburtstag von Willy Haas. Photomechanische Kopie. Hamburg: Freie Akademie der Künste, 1961.*

Пражские немецкоязычные литераторы стали свидетелями самой ранней стадии грандиозных исторических процессов мирового преобразования и впервые художественно осмыслили и переработали опыт реального заката буржуазного государства, который столь пророчески предрек в 1901 году Р. М. Рильке: «Стареют мира короли, | Наследников у них уже не будет...» («Die Könige der Welt sind alt | und werden keine Erben haben»)¹. Прага оказалась в центре событий ожесточенной национальной борьбы угнетенных народов Австро-Венгрии и сконцентрировала в себе все противоречия умирающего габсбургского рейха.

Всегда считавшаяся провинциальной, немецкоязычная литература Праги в новых исторических условиях молниеносно выдвинулась в авангард немецкой литературы и обрела новый статус. Двадцатилетний В. Хаас этим журналом решил создать специальный литературный форум для своих друзей «арконавтов», как их окрестил К. Краус по названию кафе «Арго», в котором с 1908 года собирался определенный круг литераторов: самым старшим из них Ф. Кафке и О. Бауму едва исполнилось по 28 лет, братья Г. и Ф. Яновицы, П. Корнфельд, О. Пик, Э. Полак, Э. Дейч были ровесниками издателя. В. Хаас первоначально задумывал «Гердер-блеттер» как литературный орган пражского молодежного отделения израильского объединения гуманности «Богемия», цель которого заключалась в выравнивании национальных и религиозных противоречий в условиях многонационального государства и сохранении гуманистического наследия человечества. Как все подобные студенческие или молодежные журналы, «Гердер-блеттер» финансировался нерегулярно, и только первый его номер, оплаченный Гердеровским объединением, был изысканно оформлен и напечатан в дорогой типографии Porschel&Treppe, остальные номера изданы очень скромно в маленьких подвальных типографиях. Их печатали чехи, не понимавшие языка, но

¹ Цит. по: Goldstücker E. Das deutsche literarische Prag vor dem ersten Weltkrieg // Ibid. S. XIV.

тщательно и аккуратно проделавшие всю работу по верстке и корректуре. Однако талант авторов журнала вывел его далеко за рамки статуса многочисленных молодежных литературных журналов того периода. Произведения всех пяти номеров пронизывает единое щемящее ощущение бездомности авторов на своей родине, у которой нет в этом мире «здесь» и «сейчас», и предчувствие глубочайших потрясений: «И если я – без якоря корабль, | то море – ты, чтобы его качать | и двигать от звезды к звезде | путем, что не могу понять. | Но если я – лишь гибкий свет, | то ветер – ты, играешь с ним | и дразнишь, то пугая, то любя, | пока не переломит перст меня»¹. В первом же номере журнала тоска по родству со всем миром программно заявлена в стихотворениях Ф. Верфеля «Старинный мира друг» («Der alte Weltfreund») и Ф. Яновица «Родство с миром» («Weltverwandtschaft»): «Тысячекратно повторилось в мире все то, что связывает нас»².

Но предвидение мировых катастроф остается словно не проговоренным до конца, деятельность журнала представляется прерванной на полуслове, многообещающее начало не получает развития. Так, не реализованным остался интереснейший замысел Ф. Кафки и М. Брода совместной книги «Рихард и Самюэль» («Richard und Samuel»): главы с параллельным развитием событий и характеров главных героев они намеревались писать отдельно, а затем соединить их, но в № 3 журнала была опубликована только первая глава книги.

Несмотря на столь непродолжительную историю существования журнала, обозначенные в нем темы чужбины и родины, странствия и возвращения, уходящего в вечность и бесконечность «корабля жизни» и неразрывной связи и взаимопревращений всего сущего являются неотъемлемой частью топологии всего раннего экспрессионизма.

¹ Janowitz F. Weltverwandtschaft // Herderblätter. Jahrgang 1. Heft 1 (April 1911). S. 30.

² Ibid.

Австрийский экспрессионизм и традиция

В антологии М. Брода «Аркадия» отчетливо проступила одна из самых ярких особенностей австрийского экспрессионизма – его особое отношение к традиции как одной из форм обновления жизни, представляющей широкое поле творческой деятельности «новому человеку», «человеку-поэту». Возникнув на фоне Fin de siècle «венского модерна», экспрессионизм в Австрии, как и предыдущее поколение младовенцев, никогда не порывал с традицией и никогда не существовал вне контекста всей австрийской культуры¹. В Вене не сложилась такая же, как в Берлине или Париже, субкультура, которая питала авангардистскую воинственность и обеспечивала устойчивое и последовательное противостояние традиции². «Венские модернисты» экспрессионистского поколения, в отличие от их немецких коллег, никогда и ни в какой форме не отрицали авторитета «стариков», а те, в свою очередь, всячески поддерживали их, как это делали, к примеру, организаторы выставки «Kunstschau Wien 1908» во главе с Г. Климтом. Молодежь проходила школу современного искусства и художественного ремесла рядом с такими выдающимися мастерами венского модерна, как Йозеф Хофман (1870–1956), Коломан Мозер (1868–1918), Адольф Лоос (1870–1933). Преподаватели Школы декоративного искусства в Вене Карл Отто Чешка (1878–1960), выдающийся керамист Михаэль Половны (1871–1954), с 1912 г. профессор Школы; Бертольд Лёффлер (1874–1960) и ее директор с 1909 г. Альфред Роллер оказывали молодым дарованиям всяческую поддержку. При этом венский модерн, как отметил еще

¹ Salter R. Georg Trakl und Egon Schiele, 1980. S. 59–79.

² Ср.: Bahr H. Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt/Main: Literarische Anstalt Rütten&Loening, 1894. Цит. по изд.: hrsg. von C. Pias. Weimar: VDG, 2005. S. 72–73; Чаки М. Модерн в Вене и Центральной Европе // Модерн. Модернизм. Модернизация: по материалам конф. «Эпоха 'модерн'». Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX–XX веков. Россия, Австрия, Германия, Швейцария / под ред. Н. С. Павловой, О. В. Павленко и др. / Российский гос. гуманитарный ун-т. М., 2004. С. 141.

Г. Бар, по сравнению с модерном других европейских столиц не был ни революционным, ни агрессивным.

Австрийский литературовед А. Кнафль полагает, что австрийская литература всегда сочетала в себе «латентный классицизм с эстетическим экспериментом»¹. Так, в едином контексте «Аркадии» М. Брод со своей концепцией создания «внутренней общности, невидимой церкви» объединил классицизм, импрессионизм и символизм, которым «пражцы» оставались привержены до официального заката движения, и ранний, взрывной экспрессионизм Германии, представив поэзию экспрессионистов как «духовную топографию времени» с их истоками и предшественниками в неомогенном, но все же едином и непрерывном литературном процессе. Из 18 авторов антологии почти все были евреями, таким образом М. Брод осуществил и свой грандиозный замысел объединения иудейской и христианской религиозной философской мысли. Благодушно-умиротворяющее название сборника «Аркадия», которое, по мнению Ф. Кафки, «больше подходило для названия какого-то винного погребка»², потребовало от Брода дополнительного разъяснения, и он высказался по этому поводу в одном из своих эссе, отметив, что настоящая литература «источает непостижимую тишину, глубочайшее умиротворение... Это то неземное спокойствие, перед коим замолкают самые громкие человеческие вопли как пред покоем чего-то вечно единого и верного». Много лет спустя, в своей автобиографии М. Брод вновь возвращается к теме заголовка антологии, в которой, по его мнению, «несмотря на обманчивое благодушие заглавия, число смертей, самоубийств и сцен сумасшествия, включая его собственную новеллу «Защита» («Notwehr»), было поразительным»³. За мирным фасадом «Аркадии» и внешне безобидным программным предисловием против

¹ *Knafl A. Vorwort // Kaszyński S. H. Op. cit. S. 10.*

² Цит. по: *Brod M. Über Franz Kafka. Frankfurt/Main, 1966.*

³ *Brod M. Streitbares Leben. S. 76.*

воли и намерения издателя в этот последний предвоенный год сквозь идиллические картинки уже маячили «кровавые поля битвы»¹, скрывались бурные события литературно-политической жизни начала 1910-х гг. и просматривалась строгая концепция М. Брода, сложившаяся в результате его внутренней полемики с крупнейшими литературными фигурами начала века Ф. Блейем и К. Краусом².

Таким же ярким примером поразительной неоднородности австрийского экспрессионизма, его многонациональности и его неразрывной связи с предыдущими и параллельными направлениями в литературе и искусстве стала антология «Ди ботшафт» («Послание», «Die Botschaft», 1920), литературно-историческое значение которой для Австрии столь же велико, как и значение антологии К. Пинтуса «Сумерки человечества» («Menschheitsdämmerung») для Германии, но если антология К. Пинтуса на закате экспрессионизма в Германии подвела, по мнению издателя, итог движения, то «Ди ботшафт», собрав воедино все разнородные экспрессионистские силы, впервые представила широкой публике австрийский экспрессионизм как «феномен поколения» (А. А. Валлас). Э. А. Рейнгардт собрал в одной книге такие стихотворения известных и неизвестных поэтов, которые отвечали его собственной программе, сформулированной в поэтическом сборнике «Приключение духа» («Das Abenteuer im Geiste», 1917), и наиболее ярко выражали особенности австрийского экспрессионизма, уповавшего не столько на социальные потрясения, сколько на духовные преобразования. Частью эстетического кредо Э. А. Рейнгардта был замысел «сотворить миф о времени и перенести все судьбоносное данной эпохи из бренности земного в чистое царство идеи». Но, несмотря на задуманную программную целостность и сквозную идею «примата духа», спектр проблем, интенций и мотивов антологии значительно шире, а стихами

¹ Ibid.

² См. статью «Аркадия» в: Пестова Н.В. Указ. соч., 2004. С. 170–173.

наиболее широко представленных в ней Ф. Верфеля и Г. Тракля четко обозначены два полюса экспрессионизма, свойственные, разумеется, не только Австрии, но и вообще всему художественно-эстетическому направлению. В «Ди ботшафт» поэтическая традиция уживается с либеральным интернационализмом и пафосом порыва; максимализм пращца П. Корнфельда («Если изменится даже единственный человек, изменится лицо мира»¹) соседствует с эзотерикой и сдержанностью полного антипода всякого политика и активиста Ф. Графе. Наряду с громким голосом юных «революционеров общества, законов и формы» звучат сдержанные, минорные тона, жалобные сетования по поводу отчуждения мира и тоска по неизвестной дали (Й. Урцидиль, М. Вид), а «революционная поза отступает перед пронзительной ранимостью»², которая так отчетливо слышна в стихотворении самого Э. А. Рейнгардта «Тихий возглас»: «Я – гость. Рок одолжил меня на миг и отдал дальше, | И тихий возглас слышится: | Оставь лицо свое и погаси свой свет, | Из дома прочь, крест на себе поставь. | Ты – гость, ничем здесь больше не владеешь. | Забудь слова, все там оставь, | Возьми лишь имя, в мокрую траву уткнись лицом | И плачь, покуда не вернешься к очагу родному своей души»³.

Антология ярко представила широкую географию австрийского экспрессионизма. Подавляющее большинство из 33 авторов антологии «Ди ботшафт» были, как и сам Э. А. Рейнгардт⁴, уроженцами Вены: Э. Ангель (1894), П. Баудиш (1899), д-р Ф. Блей (1871), д-р Ф. Браун (1885), Ф. Брюгель (1897), В. Эйдлиц (1892), О. М. Фонтана (1889), А. Грюневальд (1884), П. фон Гютерсло (1886), П. Хеллер (1896),

¹ Молодая Германия 1, № 1, с. 5

² Hahn H. H. E. A. Rheinhardt // Vergessene Literaten. Fünfzig österreichische Lebensschicksale. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984. S.166.

³ Leiser Ruf // Die Botschaft. S. 174

⁴ Э. А. Рейнгардт родился в Вене в 1889 году, сделал две литературные карьеры – как экспрессионистский лирик и как замечательный биограф; умер от сыпного тифа в 1945 году в Дахау.

Р. Хенкль (1894); редактор издательства «Eduard Strache Verlag», опубликовавшего «Ди ботшафт», А. Том (1884), М. Вид (1887; по другим данным 1882), д-р С. Цвейг; Г. Кулька (1897) родился в Вейдлингау под Веной. В Зальцбурге родились Г. Тракль (1887) и друживший с ним редактор журнала «Дер Руф» Э. Бушбек (1889).

«Ди ботшафт» также свидетельствует и о многонациональности австрийского экспрессионизма: в ней широко представлены пражцы: Ф. Верфель (1890), М. Брод (1884), П. Корнфельд (1889), Й. Урцидиль (1896). Д-р Р. Фукс (1890) и Ф. Графе (1888) – выходцы из Богемии; Т. Таггер (1891) родился в Софии, д-р М. Мелль (1882) – в Марбурге-на-Драу, д-р Э. Вейс (1885) и д-р Г. Флеш фон Бруннен (Флеш-Бруннинген) (1895) – в Брюнне, Э. Янштейн (1893)¹ – в Иглау, д-р Й. Грегор (1888) – в Черновцах, Г. Фишер (1896) – в Карлсбаде, Л. В. Роховански (1885) – в Силезии и старейший из всех авторов Т. Дойблер (1876) – в Триесте.

Нет ничего удивительного в том, что, как и в немецкой антологии К. Пинтуса «Сумерки человечества», в австрийской также доминирует Ф. Верфель с 25 стихотворениями: Э. А. Рейнгардт считал его «первым поэтом нашего времени», чутко среагировавшим на катастрофический сдвиг бытия и сознания («И на вибрирующем нерве, последнем, |подвешен мир – я узнаю его»)² и продекларировавшим важнейшее для экспрессионизма мироощущение: «Как чужды мы друг другу все же»³ и «На земле ведь чужеземцы все мы»⁴.

Публикации австрийских экспрессионистов в Германии

В статье «Присоединение к Германии» (1919) Р. Музиль отмечал, что «почти все австрийские писатели обязаны своим существова-

¹ В Справочнике П. Раабе указан 1891 год рождения.

² Werfel F. Aus meiner Tiefe // Menschenitsdämmerung. S. 168.

³ Werfel F. Veni creator spiritus // Die Botschaft. S. 261

⁴ Werfel F. Fremde sind wir auf der Erde alle // Ibid. S. 266.

нием немецким издателям»¹. Это высказывание справедливо и по отношению к австрийским экспрессионистам, которые обрели голос и широкую известность еще в довоенные годы мощного расцвета раннего экспрессионизма именно в Германии. Все те литераторы, которые не входили в «Венскую группу», нашли пристанище на немецкой почве, и в общем экспрессионистском хоре довоенного экспрессионизма их голос оказался весьма значительным.

Так, роман «Галера» («Die Galeere») был написан Э. Вейсом (1882–1940) в 1910 г. в Берлине, где он работал ассистентом после окончания университета и защиты диссертации. Но издан он был далеко не сразу, а после невероятной трехлетней одиссеи манускрипта, который первоначально отклонили 23 издателя. Отчаявшись пристроить книгу и переживая глубокий профессиональный кризис, автор решил оставить все и отправиться в путешествие на судне «Austria» австрийской компании «Lloyd» через Порт Саид в Индию и Японию в качестве судового врача. Но незадолго до отъезда четыре крупнейших издательства Германии – F. Fischer, K. Wolff, G. Müller, Rüttgen&Loening – одновременно уведомили его, что приняли роман в печать. Он выбрал одно из ведущих берлинских издательств F. Fischer, и в 1913 году роман увидел свет.

Э. Вейс писал роман, находясь под огромным впечатлением от Берлина, с одной стороны, и скучая по Вене и венцам – с другой. Роман получился насквозь венским: атмосфера города и окрестностей, множество венских улиц, парков, площадей и церквей, на фоне которых разворачиваются драматические события, придали роману особое очарование. Э. Вейс завершил его как раз в тот момент, когда выяснилось, что хирургом он не будет – и это, по его собственному признанию, после упорного труда, полного погружения в хирургию, дней и ночей у

¹ Цит. по: Ле Ридер Ж. Венский модерн и кризис идентичности, 2009. С. 24.

операционного стола, за микроскопом или у постели больного. История возникновения произведения сродни появлению на свет романа «Другая сторона» А. Кубина, который писал его примерно в то же время и в состоянии такого же душевного кризиса, внезапно сменив один вид деятельности, рисование, на другой. Он тоже вышел не в Вене, а в Мюнхене, в 1909 году, в издательстве Georg Müller. Так же, как и «Другая сторона», роман «Галера» встроился в общий экспрессионистский дискурс, не будучи собственно экспрессионистским романом, о чем свидетельствует и собственная интерпретация произведения Э. Вейсом, которая сохранилась в его переписке со С. Цвейгом (письмо от 07.10.1913). Но экспрессионистский Берлин принял роман восторженно, среди первых читателей и рецензентов оказались такие представители литературного авангарда, как А. Эренштейн, поэт и редактор издательства Rowohlt П. Мейер, писатель Р. Леонгард, режиссер и драматург венской «Фольксбюне» Б. Фиртель и даже будущий легендарный составитель антологии экспрессионистской лирики «Сумерки человечества» К. Пинтус. К почитателям романа относился и Ф. Кафка, который признался в любви к нему и называл его «горячим и прекрасным». Продолжившее гротескно-фантастическую линию романа «Другая сторона» произведение «Голем» уроженца Вены Г. Мейринка (1868–1932) также увидело свет в Германии, в лейпцигском издательстве Kurt Wolff в 1915 году. Более половины тиража первого литературного произведения О. Кокошки «Грезящие юноши», так и не разошедшегося в Вене, было выкуплено и распродано в Германии К. Вольфом. Также К. Вольф в 1913 г. издал в Лейпциге первый сборник стихотворений Г. Тракля «Gedichte».

Ключевая фигура немецкой и австрийской экспрессионистской сцены Ф. Верфель (1890–1945), начиная с 1911 года и до завершения экспрессионистской фазы своего творчества к 1924 году, печатается

практически исключительно в Германии, куда он в ранней юности переехал из родной Праги¹. Самый первый сборник стихотворений «Друг мира» («Der Weltfreund», 1911), сделавший его наутро знаменитым, вышел в Берлине, в издательстве Axel Juncker-Verlag, а все последующие публикации редактор издательства Kurt Wolff Verlag Ф. Верфель печатал исключительно в своем издательстве сначала в Лейпциге, а с 1919 года, после переезда издательства, в Мюнхене. Таким образом, все важнейшие публикации экспрессионистского периода творчества поэта, в том числе парадигматические для экспрессионистской лирики поэтические сборники «Der Weltfreund» (1911), «Wir sind (1913)», «Einander» (1915) и сборники избранных стихотворений («Gesänge aus drei Reichen. Ausgewählte Gedichte», 1917), при этом каждый – в двух, трех и даже четырех изданиях, увидели свет вне австрийского литературного контекста и по сложившейся традиции продолжают укреплять славу немецкой литературы этого периода.

Другая крупная фигура «пражской школы», поэт, прозаик, драматург, критик, издатель и феноменальный литературный посредник М. Брод (1884–1968), открывший для литературы не только Ф. Верфеля, но и Ф. Кафку, практически все свои первые публикации, начиная с 1906 года, отдает издательству Axel Juncker Verlag (Stuttgart; Berlin; Leipzig), а с 1913 по 1925 год печатается преимущественно в Kurt Wolff Verlag сначала так же, как Ф. Верфель, в Лейпциге, а с 1919 года – в Мюнхене. Первые стихотворения поэта с характерными для раннего немецкого экспрессионизма настроениями крушения старого и косного, обновления и перемен («Die Häuser werden eingerissen», «Снос домов»; «Frühlingswind», «Весенний ветер») появляются в самых первых номерах берлинского журнала Ф. Пфемферта «Акцион» 1911 года. Благода-

¹ Только вторая книжная публикация Ф. Верфеля, произведение 1912 года «Der Besuch aus dem Elysium. Ein dramatisches Gedicht», вышло в Праге, в издательстве «Herderblätter».

ря посредничеству и дружбе с М. Бродом еще один представитель «пражской школы», О. Баум (1883–1941), ослепший в 11 лет, начинает историю своих публикаций с «Axel Juncker Verlag» и продолжает ее в Гейдельберге в издательствах «Saturn-Verlag» Г. Мейстера и «Kurt Wolff Verlag» К. Вольфа.

Важнейшая ось Германия – Австро-Венгрия возникла из сотрудничества австрийцев Р. Мюллера и Г. Новака с издательством «Сатурн» и Г. Мейстером в Гейдельберге. Именно это издательство стало экспериментальным полем для новой венской литературы, а сама литература органично влилась в немецкую. Р. Мюллер (1887–1924) инициирует в издательстве «Saturn-Verlag Hermann Meister» публикацию антологии венской лирики «Ди пфорте» («Die Pforte», 1913), которая явилась первой реальной попыткой задокументировать молодую литературу Вены. В этом же году в «Saturn-Verlag Hermann Meister» выходят первый сборник стихотворений Г. Новака «Трагический жест» («Die tragische Gebärde», 1913) и новеллы прагца О. Баума «Судьба» («Das Schicksal. Erzählungen», 1913), а год спустя Р. Мюллер публикует в нем свой первый сборник прозы «Ирмелин Розе» («Irmelin Rose», 1914).

В антологии лирики «Ди пфорте» опубликованы 16 авторов, практически все из которых в следующие десять лет и будут представлять австрийский экспрессионизм: Р. Мюллер, Г. Новак, Г. Тракль, Э. Ангель, А. Эренштейн, П. Хатавани, О. Кжижановски, Ф. Ламплъ, Л. Ульман, Э. А. Рейнхардт, Т. Дойблер, А. Хайдунк, М. Вид, Э. О. Краус, Х. Вольф, Х. Маргулис.

Основные настроения всех произведений антологии запечатлены в сонете П. Хатвани с симптоматичным названием «Апокалипсис», который, описывая картины одноименного живописного полотна, («Четыре всадника в седле и каждый – Смерть..»), в характерной для экспрессионизма образности точно отражает болевые точки, тревоги и

предчувствия времени («Вот день настал, кровавою зарей пропитан...», «Предчувствиями древними пронизаны сердца», «Зверь огнедышащий в пурпурном палантине грядет...») и, как обычно, разворачивает эти образы в зоне трагической безвыходности и неотвратимости расплаты за греховность мира:

Da ist ein Tag, vom Morgenrot durchblutet.
Die Erde gibt sich hin und klagend stehen braune Bauern.
Die Bäume zucken. Die Berge wollen trauern.
Von alten Ahnungen ist jedes Herz durchflutet.

Wie gift'ge Spinnen sitzt es an den Mauern.
Ein Wort eilt klagend durch die starre Menge
Und ballt sie an und zieht sich durchs Gedränge,
reißt es empor zu niegeahnten Schauern.

Da kommt ein Flammentier. Im Mantel Purpurrot
Ein Weib darauf. Aus tausend Lastern aufgebaut ein Buch;
Die Hure Babilon ruft einen geilen Fluch,

vier Reiter nahen: jeder ist ein Tod...
Ein Weib zerreißt sein letztes Lendentuch,
die Lust, die Lust, die Lust bis in den Himmel loht¹.

При этом в типичной для экспрессионистской лирики традиции поэт соединяет «стиль монтажа» («Die Bäume zucken. Die Berge wollen trauern...», «Da kommt ein Flammentier.») со структурно-семантическими особенностями сонетной формы, позволяющей собирание, динамичное нагнетание и сгущение разрозненных образов в двух первых катренах и их «разрешение» в последних терцетах в общей картине апокалипсического характера, напоминающей жуткие финальные сцены романа А. Кубина «Другая сторона»². Уже в эти самые первые годы кристаллизации экспрессионистской поэтики становится очевидной магическая власть слова, которую поэтически зафиксировал П. Хатавани: «Стеная,

¹ Hatvani P. Apokalypse // Die Pforte. S. 25.

² Пестова Н.В. Экспрессионистский сонет // Пестова Н.В. Указ. соч., 1999. С. 400-424.

слово взрежет массу |Застывшую, собьет ее в комок, взорвет, повергнет |В трепет, неведомый поныне толпе...».

Вторым по значению после Гейдельберга организационным пунктом венских экспрессионистов стал Берлин и его два важнейших для немецкого экспрессионизма журнала – «Штурм» и «Акцион». Х. Вальден сотрудничает с австрийцами с момента основания «Штурма»: с самых первых номеров журнала здесь публикуются К. Краус (№№ 2, 3, 4, 6 в марте – апреле 1910); А. Эренштейн (№ 5 от 31.03.1910); переводы М. Брода из поэзии Ж. Лафорга (№ 7 от 14.04.1910); в № 12 (19.05.1910) опубликован рисунок О. Кокошки «К. Краус», а с № 18 его рисунками открывается практически каждый номер журнала. За эти рисунки коллеги по цеху называли О. Кокошку «рисующим гением поколения». Берлинский журнал «Штурм» с первого номера 3 марта 1910 года был в Германии пионерским проектом синтеза разных жанров искусства: на его страницах объединились провокационная литература, новаторская графика и острая литературная и культурная критика. № 19 журнала публикует известное эссе М. Брода «О красоте безобразных картин» («Über die Schönheit häßlicher Bilder»), а в № 20 «Штурм» первым в Германии опубликовал одноактную пьесу О. Кокошки «Убийца, надежда женщин».

Такое сотрудничество продолжалось на протяжении многих лет. Так, многие известные стихотворения А. Эренштейна, работы П. Хатвани и И. Квартнера впервые увидели свет на страницах «Штурма». Также и Л. фон Фиккер послал Х. Вальдену для ознакомления первый номер журнала «Бреннер», вышедший в июне 1910 года; они обменялись парой публикаций своих авторов (Р. Куртц, П. Хилле, П. Шер, П. Шеербарт, Г. Вагнер, с одной стороны, и К. Краус, К. Даллаго – с другой), но в более тесный и постоянный контакт это знакомство не переросло. К. Краус, а вслед за ним и Л. фон Фиккер, прервали свои

отношения с «неопатетиками» и журналом Х. Вальдена, отчасти и потому, что в марте 1912 г. «Штурм» опубликовал «Манифест футуристов», подписанный У. Боччони и К. Д. Карра (№ 103), и «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти (№ 104), окончательно закрепившие полный эстетический разрыв между двумя крупнейшими австрийскими издателями и авангардной немецкоязычной литературой¹.

Таким образом, сначала Мюнхен, Лейпциг и Гейдельберг, а потом Берлин становятся первой ареной консолидированного выступления венского экспрессионизма.

Наиболее активным стало сотрудничество с австрийскими авторами берлинского журнала «Акцион», издатель которого Ф. Пфемферт через критика искусства А. Ресслера, поддерживавшего Э. Шиле, установил постоянный контакт сначала с самим Э. Шиле, а затем и с другими венскими художниками и литераторами. «Акцион» в специальных номерах издает работы Э. Шиле и Г. Флеш-Бруннингена и столь регулярно печатает других венских авторов (А. П. Гютерсло, Э. Ангель, У. Бирнбаум, О. Кжижановски), что это дает повод Ф. Пфемферту в одном из своих писем Ресслеру от 09.01.1913 писать о «завоевании Вены». Практически все перечисленные авторы опубликованы Ф. Пфемфертом также и в изданной в 1917 г. «Книге Акцион» («Aktions-Buch»), своеобразном подведении поэтических итогов журнала «Акцион» за 1911–1917 гг.

Но Л. фон Фиккер ни в одном из номеров журнала не упомянул о своем знакомстве с журналом Ф. Пфемферта, а публикации сотрудников «Акцион», например, Й. Р. Бехера и И. Голля, которые напрямую обратились к Л. фон Фиккеру с просьбой поместить в одном из номеров их произведения, не состоялись, так же, как и все другие возможные контакты.

¹ См. полемику К. Крауса с авангардистскими и особенно футуристическими тенденциями «Штурма» в журнале «Факел» от 21 июня 1912 г.

Однако не только берлинские, но и другие крупнейшие издательства Германии, такие как Kurt Wolff Verlag (KWW, Leipzig; с 1919 г. München), на протяжении всей своей деятельности активно печатают австрийских авторов. Так, в одной лишь книжной серии «Судный день» («Der jüngste Tag»), которую KWW публикует с 1913 г., регулярно издаются австрийские поэты и прозаики, более того, серия открывается номером с произведением В. Верфеля «Искушение. Диалог поэта с Архангелом и Люцифером» («Die Versuchung. Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer». Leipzig, 1913). За ним следует «Кочегар» Ф. Кафки («Der Heizer. Ein Fragment». Leipzig, 1913), в этом же году опубликованы произведения К. Эренштейна «Жалобы юноши» («Die Klagen eines Knaben». Leipzig, 1913), «Стихотворения» Г. Тракля («Gedichte». Leipzig, 1913), в переводе О. Пика – «Гимны» О. Бжезины («Hymnen». Leipzig, 1913), стихотворения Б. Фиртеля «След» («Die Spur. Gedichte». Leipzig, 1913). В 1916 году в «Судном дне» опубликованы такие значительные прозаические произведения малой формы, как новеллы «Превращение» и «Приговор» Ф. Кафки («Die Verwandlung»; «Das Urteil». Leipzig, 1915), «Ни здесь, ни там» А. Эренштейна («Nicht da, nicht dort». Leipzig, 1916), «Первый час после смерти: история привидений» М. Брода («Die erste Stunde nach dem Tode. Eine Gespenstergeschichte von Max Brod». Leipzig, 1916); в 1917 г. в этой серии вновь увидели свет избранные стихотворения Ф. Верфеля «Песни из трех царств» («Gesänge aus drei Reichen». Leipzig, 1917) и уже публиковавшиеся в Германии произведения О. Кокошки «Убийца, надежда женщин» и «Пылающий терновник» («Mörder, Hoffnung der Frauen»; «Der brennende Dornbusch». Leipzig, 1917); новеллы Г. Флеш-Бруннингена «Разрушенная идиллия» («Das zerstörte Idyll. Novellen von Hans von Flesch-Brunningen». Leipzig, 1917), в следующем году – две новеллы О. Баума («Zwei Erzählungen». Leipzig, 1918), пьеса М. Брода «Высота чувства»

(«Die Höhe des Gefühls. Ein Akt». Leipzig, 1918), избранные стихотворения Т. Таггера «Разрушенный Тассо» («Der zerstörte Tasso. Ausgewählte Gedichte von Theodor Tagger». Leipzig, 1918), в 1919 г. вышли стихотворения Й. Урцидила «Падение проклятых» («Sturz der Verdammten. Gedichte». Leipzig, 1919) и О. Кжижановски «Наш ежедневный яд» («Unser täglich Gift. Gedichte», Leipzig). Из 75 номеров книжной серии «Судный день», изданной в Лейпциге¹, включая переводы с чешского на немецкий О. Пика и не считая многократных переизданий, авторам Австро-Венгерской монархии были отведены 20 номеров одной из самых успешных и продолжительных книжных серий новой литературы Германии.

Всего за годы существования издательства с 1913 года К. Вольф опубликовал отдельными изданиями 73 наименования сборников стихотворений, прозы и эссе австрийских авторов, не считая переизданий и произведений К. Крауса, выходявших в дочернем издательстве. Самыми часто публикуемыми в немецком издательстве авторами оказались пражцы М. Брод и Ф. Верфель (по 18 публикаций в 1913–1923 гг.), Г. Тракль и О. Пик (по 4 публикации в 1913–1920 гг.), А. Эренштейн (3 публикации в 1913–1916 гг.); по 2 публикации в издательстве KWV имели О. Баум (1918, 1919), О. М. Фонтана (1918, 1919), Р. Фукс (1916, 1918), О. Кокошка (1913, 1917), А. Э. Рутра (обе 1923), Э. Вейс (1922, 1923); по одной книжной публикации – Б. Фиртель (1913), Ганс Флеш-Бруннинген (1917), Т. Таггер (1918); Ф. Яновиц, О. Кжижановски, Э. А. Рейнхардт, Й. Урцидиль (все 1919)². Эта статистика позволяет утверждать, что одно из крупнейших и самых долговечных

¹ После тома № 75 (осень 1919) издательство KWV перенесено в Мюнхен, где вышли последние номера серии №№ 76–86.

² *Goebel W. Der Kurt Wolff Verlag: 1913–1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe. Mit einer Bibliographie des Kurt Wolff Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen 1910–1930. Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung, 1977. Sp. 521–1456; Bauer W.M. Literarische Avantgarde als Ware. Kurt Wolff als Verleger der österreichischen Dichtung // Die österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart: 1880–1980. Graz, 1989. Bd. 4, II.*

издательств Германии (1913–1930) приумножало свою высокую репутацию и коммерческий успех во многом за счет количества и качества литературной продукции австрийского происхождения.

Связь Германии и Австрии в области литературы и искусства осуществлялась и в обратном направлении: в немногочисленных, по сравнению с Германией, австрийских журналах печатались немецкие авторы, что делало их содержание и формальную сторону столь неоднородными. Так, в журнале «Дас Флугблат» («Листовка», «Das Flugblatt»), издаваемом в 1917/18 гг. О. М. Фонтаной и А. Валлисом, были опубликованы такие немецкие авторы, как К. Хиллер, В. Хазенклевер, Р. Леонгард, П. Цех и др. Как и многие другие периодические издания этого времени, собрав под одной крышей столь непохожие литературные дарования, журнал невольно объединял на своих страницах и тихую неоромантическую лирику природы, и экспрессивную патетику пацифистов, и мессианский взгляд на историю. Подобной тематической и формальной гетерогенностью отличались практически все совместные немецко-австрийские литературные форумы 1910–1920-х гг., в которых соседствовали порыв и энтузиазм раннего экспрессионизма, апокалиптические настроения и тревожные предчувствия войны, размышления об особой миссии поэта в новых условиях и задачах искусства, революционные призывы и лозунги, обращенные к человечеству, и политическая агитация.

Неразрывную связь немецких и австрийских экспрессионистов демонстрирует и самая знаменитая антология немецкой экспрессионистской лирики «Сумерки человечества» (1919/20), составленная и прокомментированная К. Пинтусом: из 275 стихотворений антологии 68 написаны австрийскими поэтами (10 – Г. Тракль, 13 – Т. Дойблер, 18 – А. Эренштейн, 27 – Ф. Верфель). Ярким примером совместного выступления немецкого и австрийского экспрессионизма на территории Гер-

мании явилась и уже упоминавшаяся антология «Аркадия» («Arkadia», 1913).

Творческая и литературно-критическая деятельность многих из авторов австрийской антологии «Ди ботшафт» также тесно связана с Германией. Ее издатель Э. А. Рейнгардт опубликовал в издательстве «R. Fischer» свои сборники «Приключение духа» («Das Abenteuer im Geiste», 1917) и «Глубже, чем любовь. Стихотворения» («Tiefer als Liebe. Gedichte», 1919). К. Вольф в «Судном дне», помимо Верфеля, Тракля и Брода, издал, как уже было сказано, Г. Флеш-Бруннингена (1917), Т. Таггера (1918), Й. Урцидия (1919), О. М. Фонтану (1918, 1919), Р. Фукса (1918), который был и раньше известен в Германии после публикации Г. Мейстером в гейдельбергском издательстве «Saturn» поэтического сборника «Метеор» («Der Meteor») в серии «Поэтическая библиотека» (№ 4, 1913). Несколько стихотворений Г. Кульки параллельно были опубликованы в журнале «Ди дихтунг» («Die Dichtung»), там же его издатель В. Пшигоде опубликовал в 1923 г. и стихотворения С. Кронберга; П. Корнфельд был уже широко известен как автор экспрессионистской трагедии «Искушение» («Die Verführung», премьера состоялась 8 декабря 1917 года во франкфуртском «Шаушпильхауз»). Ф. Браун и М. Мелль печатались в антологии «Мистраль» («Der Mistral», 1913), которая тоже явилась одним из значительных совместных форумов раннего экспрессионизма.

Немецкие издатели в значительной степени способствовали публикациям австрийских авторов, отразивших катастрофические события Первой мировой войны. Непосредственно на полях сражений разных фронтов в России, Италии, Сербии, Галиции в качестве рядовых и офицеров побывали десятки из них: Ф. Т. Чокор, Э. Ангель, А. Броннен, А. П. Гютерсло, В. Эйдлиц, Г. Флеш-Бруннинген, Р. Фукс, П. Хатвани, О. Хёфлих, Г. Кулька, Й. Урцидий, Б. Фиртель, В. Виттнер, О. М. Фон-

тана, А. Эренштейн; Й. Кальмер побывал в русском плену, У. Бирнбаум остался инвалидом, Г. Тракль покончил с собой в 1914 г., в 1915 г. был тяжело ранен в Галиции О. Кокошка, П. Геллер погиб в 1916 г., Ф. Яновиц – в 1917 г.

Военный австрийский экспрессионизм широко представлен наряду с немецким в антологии военной лирики «Акционс-люрик» («Die Aktions-Lyrik, 1914–1916»), которая явилась первым томом одноименной лирической серии, издававшейся Ф. Пфемфертом в издательстве «Die Aktion» с 1916 по 1922 год¹. Примечательно, что второй том данной серии был полностью посвящен молодой чешской поэзии («Jüngste tschechische Lyrik», 1916) и в разгар военных действий и противостояния европейских стран был задуман Ф. Пфемфертом как «политический акт объединения народов». В антологию «Акционс-люрик» вошли военные стихотворения уроженцев Праги О. Пика, Ф. Верфеля, участника военных действий австрийской армии с 1915 по 1917 год, и легендарного моравского поэта Г. Зонненшейна (1889–1953), более известного под псевдонимом «Sonka», который добровольцем отправился на войну, был многократно ранен и пленен на Балканском фронте, прожил в скитаниях трудную жизнь и умер в сталинских лагерях от туберкулеза.

В другую антологию военной лирики «Человеческие стихи на войне» («Menschliche Gedichte im Krieg», 1918), изданную Р. Шикеле в нейтральном швейцарском Цюрихе, также вошли стихотворения Ф. Верфеля, Т. Дойблера (1876–1934); прослужившего военным врачом в течение всех военных действий Австрии Э. Вейса (1884–1940); уроженца Богемии, убежденного противника войны, но мобилизованного и воевавшего на русском фронте поэта Ф. Шрамека (1877–1952), стихи которого с чешского переводил О. Пик и которые еще в 1913 г. в специальном выпуске («Sonderheft. Frána Srámek») были изданы в гейдельберг-

¹ См.: Военный экспрессионизм // Пестова Н. В. Указ. соч., 2004. С. 251–270.

ском издательстве «Saturn»¹.

Такую неразрывную связь австрийского экспрессионизма с немецким, тесное сотрудничество молодых немецких и австрийских литераторов, художников, музыкантов и других деятелей искусства под крышей одних и тех же периодических изданий, альманахов, ежегодников, антологий; их совместные выступления в одних и тех же выставочных и концертных залах, общение в одних и тех же издательствах, организованных группах, встречи в литературных кафе и других местах проявления художественной и творческой активности и вообще отсутствие четкой границы между немецкой и австрийской литературой можно рассматривать как одну из характерных особенностей литературного процесса и развития новой литературы Австро-Венгрии этого периода.

Карл Краус и экспрессионизм

На первой стадии венский экспрессионизм имел, хотя и крайне избирательную, но, тем не менее, мощную поддержку в лице такого влиятельного литературного политика, писателя, издателя и критика, как К. Краус (1874–1936). Без этой грандиозной личности литературная ситуация Австрии «экспрессионистского десятилетия» была бы лишена множества красок. Свою первую встречу с К. Краусом в венском кафе К. Вольф назвал «встречей с абсолютным»². В отношении с К. Краусом так или иначе были втянуты практически все без исключения сколько-нибудь значительные молодые литературные силы Австро-Венгерской

¹ Творчеству поэта отведен целый том в известной литературной серии «Забывшие авторы модернизма»: *Srámek F. Trauer, Mein Geschwister und andere Texte. Eine Auswahl // Vergessene Autoren der Moderne* /hrsg. M. Kolb, C. Ziel. Siegen: Universität - Gesamthochschule Siegen, 1988. Bd. 39.

² *Pfäfflin F. Die chinesische Mauer. Zur Geschichte der Veröffentlichung bei Kurt Wolff // Kraus K. Die chinesische Mauer. Mit Illustrationen von Oskar Kokoschka. Insel-Bücherei Nr. 1199. Frankfurt/Main; Leipzig: Insel Verlag, 1999. S. 50.*

монархии. Любые контексты, которые он им создавал, способствовали их доброй или дурной славе и в итоге делали их известными публике. Так, под прицелом его беспощадной критики оказались практически все – за исключением П. Альтенберга – писатели «Молодой Вены», которые были высмеяны им за декаданс и нарциссизм. В этом контексте исследователи творческой деятельности К. Крауса отмечают как удивительный факт, что этот «самый отважный борец Австрии», как его назвал Ф. Ведекинд¹, и «барометр литературного вкуса», яростно выступавший против всякого «изма» в литературе и искусстве, на ранней стадии экспрессионизма всесторонне поддерживал молодых литераторов Г. Тракля, Ф. Яновица, Ф. Верфеля, А. Эренштейна, печатая и рецензируя их поэзию и прозу на страницах «Факела», а также публикуя их отдельными изданиями. Так, в 1910 г. в «Факеле» состоялась первая публикация одного из самых известных стихотворений венца А. Эренштейна (1886–1950) «Песнь странника»², которую впоследствии включали во многие антологии экспрессионистской лирики Австрии и Германии как впечатляющий пример «экзистенциальной бездомности» и глобального отчуждения личности. К. Краус также благосклонно отнесся к прозаическому произведению А. Эренштейна «Тубуч» («Tubutsch», 1911) с иллюстрациями О. Кокошки, которому было суждено стать парадигматическим произведением малой прозы немецкоязычного экспрессионизма, так как оно являло собой концентрат специфической экспрессионистской поэтики, растиражированной впоследствии в сотнях произведений разных литературных родов и жанров.

Но позже, по мере превращения экспрессионизма в политический активизм и по мере радикализации его поэтики и ее сближения с дадаизмом, К. Краус не только дистанцировался от него, но и обрушил

¹ Rundfrage über Karl Kraus /hrsg. von L. von Ficker. Innsbruck, 1917. S. 18.

² Ehrenstein A. Wanderers Lied // Die Fackel 1910, № 296/297. S. 22.

на него всю силу своего сатирического таланта¹. Тесное сотрудничество с журналами и издательствами Германии позволяли ему быть в курсе всех литературных событий и за границей. Литераторы вокруг Ф. Пфемферта и журнала «Аktion» были ему всегда несимпатичны, а публикация в «Штурме» Х. Вальдена «Манифеста футуризма» вызвала бурную негативную реакцию сатирика, впрочем, так же, как и любые «новые формы» экспрессионизма. За разногласиями с Х. Вальденом последовал его отход от «неопатетиков», и с конца 1911 г. он ведет «Факел» в одиночестве. В контексте противоречий К. Крауса с экспрессионизмом любопытно столкновение критика с антологией поэзии «Аркадия» и ее составителем М. Бродом, который намеревался «Аркадией» дать пример «неполитизированной, чистой литературы» молодых немецкоговорящих авторов и в предисловии саркастически упомянул многочисленные малые периодические издания, которые «считают своим долгом украсить себя передовицей с актуальными экономическими или национальными проблемами». М. Брод отмежевался от всех журналов и авторов, которые «излагают научные вопросы в полупунаучной форме, заменяя аргументы анекдотами и словесной игрой». Хотя М. Брод в этой полемике не назвал ни одного имени, К. Краус безошибочно принял этот выпад на свой счет и мгновенно среагировал, что имело для «Аркадии», ее авторов и издателей печальные последствия: сам М. Брод нажил себе непримиримого врага и через прессу выслушал в свой адрес немало ядовитых замечаний критика, а крупнейший издатель экспрессионистской литературы К. Вольф, высоко ценивший К. Крауса, из-за его категорического отказа печататься под одной крышей с другими авторами KWV вынужден был 31.05.1916 создать для его публикаций отдельное дочернее издательство «Verlag der Schriften von

¹ Wallas A. A. Nachwort // *Texte des Expressionismus*, 1988. S. 287; Kohn C. Karl Kraus. Stuttgart, 1966. S. 109–110; Zohn H. Karl Kraus und der Expressionismus // *Expressionismus in Österreich*, 1994. S. 515.

Karl Kraus (Kurt Wolff)» (К. Вольф называл его «Chambre Séparée»). Ради дальнейшего сотрудничества с К. Краусом К. Вольф также вынужден был отказаться от замысла продолжить оскандалившуюся «Аркадию»: К. Краус назвал ее «ужаснейшим литературным выродком». Братья Яновицы, пользовавшиеся благосклонностью К. Крауса, едва не лишились столь драгоценной протекции и радикально дистанцировались от М. Брода и всего «пражского круга».

История взаимоотношений К. Крауса, М. Брода и братьев Франца, Ганса и Отто Яновицей¹ была омрачена не только конфликтом, вызванным критическим выступлением М. Брода в предисловии к «Аркадии». После гибели Ф. Яновица в 1918 году М. Брод был безосновательно обвинен К. Краусом на страницах «Факела» в том, что он незаконно завладел стихотворениями «молодого и неопытного» Ф. Яновица, напечатанными в «Аркадии». Все попытки М. Брода и взявшего на себя роль адвоката Ф. Кафки документально доказать, что публикация была осуществлена с согласия автора и с благодарностью одобрена им, натолкнулись на стену, воздвигнутую братом поэта Гансом. М. Броду не хотелось «над свежей могилой поэта» затевать судебную тяжбу, отставив свою правоту, и он все оставил, как есть².

Но и отношения самих австрийских экспрессионистов к К. Краусу претерпело такие же кардинальные изменения: поначалу практически все они, от Г. Кульки до Г. Зонненшейна, относились к его поклонникам, но позже молодые писатели, для которых он был примером и учителем, встреча с которым представлялась «мистическим переживанием» (Ф. Верфель), либо открыто рассорились с ним, либо постарались от него отмежеваться. Так, Р. Мюллер уже в 1914 г. пишет крайне кри-

¹ О. Яновиц обеспечивал музыкальное сопровождение выступлений К. Крауса, Ганс печатался вместе с Францем, в частности, в «Гердер-блеттер, № 3, был одним из сценаристов самого, пожалуй, известного фильма экспрессионистского кино «Кабинет доктора Калигари».

² *Brod M. Streitbares Leben. S. 78–80.*

тическую и полемичную статью «Карл Краус, или Далай Лама темный священник» («Karl Kraus oder Dalai Lama der dunkle Priester»). Первый сборник стихов Г. Кульки «Сводный брат. Зарисовка и лирика» («Der Stiefbruder. Aufzeichnung und Lyrik»), написанный под влиянием творчества Жан Поля, вышел в Вене в 1920 г. и стал поводом для обвинения Кульки Краусом в плагиате¹. В приложении к журналу «Ди дихтунг»² вышел ответ Г. Кульки, В. Пшигоде, а затем и А. Эренштейна на этот выпад, в результате острая журнальная полемика, продолжительное время стоявшая в центре литературной жизни позднего экспрессионизма, в какой-то степени заслонила своеобычность поэтического голоса Кульки³. А. Эренштейн, которого Краус в 1910 и 1911 году очень поддерживал, после столкновения Крауса с Г. Кулькой тоже нашел повод для обвинения Крауса в подражательстве и плагиате, при этом он совершенно в духе и стиле мэтра придумал в своем памфлете десяток обидных, но метких прозвищ-новообразований («Gedankensplitter-richter», «Scharlachtan», «Großinquisitor», «Weltgerichterstatter», «Grubenhundekönig», «Apokalypser»), характеризующих Крауса как «каннибала, более 20 лет паразитирующего за счет горячего в головах других»⁴. Тем не менее, К. Краус не «сослал» Эренштейна навсегда в ту «школу слабых», куда он отправил большинство «неопатетиков», и признавал его среди них «не совсем бездарным», великодушно позволив ему числиться среди своих последователей⁵.

Отношения Ф. Верфеля к К. Краусу также прошли все стадии преклонения и восхищения, но закончились настоящей литературно-публицистической дуэлью, которая растянулась на несколько лет

¹ Ein neuer Mann // Die Fackel, 22. Jg. 1920/21, №№ 546—550. S. 45 — 67; Die Gefährten, №№ 552/553. S. 5—13; Der Gott des Lachens. S. 14 — 22.

² Beilage zur Dichtung. 2. Folge, 1. Buch. 1920.

³ Георг Кулька // Пестова Н.В. Указ. соч., 2004. С. 220—222.

⁴ Ehrenstein A. K. Kraus. Mit Anhang «Kulka. Der Goetze des Lachens» // Die Gefährten, Jg. 3, Wien; Leipzig. 1920. Bd. 7. S. 3—21.

⁵ Die Fackel. H. 552/553 (Oktober 1920). S. 13.

(1916–1921) и превратилась в цепочку саркастических выпадов в целом ряде обоюдных открытых писем, эссе, глосс, стихотворений¹. Из одного из верных «вассалов „Факела”»² Ф. Верфель превратился в одного из его самых острых критиков. Как и многие другие молодые литераторы, Ф. Верфель поначалу в самых пафосных выражениях восхвалял К. Крауса как «величайшего европейского мастера», «изысканного сатирика»³. Будучи к тому времени редактором издательства Kurt Wolff Verlag, Ф. Верфель всеми путями добивался контакта между К. Вольфом и К. Краусом, именно по его инициативе в издательстве KWV вышло знаменитое эссе Крауса «Китайская стена»⁴. Но именно Ф. Верфель стал последней каплей, переполнившей чашу терпения Крауса, и причиной полного и окончательного разрыва довольно долгих (1916–1920) и интенсивных издательских отношений К. Крауса с К. Вольфом. Следуя своему кредо быть «сейсмографом, но не сейсмологом» происходящих в литературе колебаний и взрывов, К. Вольф всегда избегал «коровьего торга» с литераторами и предоставлял им полную свободу высказывания в публикациях своего издательства⁵. Но эта позиция привела к тому, что с 1921 года издатель окончательно лишился возможности сотрудничества с автором «Факела». Созданное Вольфом специально для К. Крауса издательство «Verlag der Schriften von Karl Kraus (Kurt Wolff)» прекратило свое существование из-за публикации в Kurt Wolff Verlag магической трилогии Ф. Верфеля «Человек из зеркала» («Der Spiegel-mensch»), героем которой автор сделал самого Крауса, воплощавшего в пьесе безмерный эгоцентризм и зло. Вполне «фаустовский» сюжет пье-

¹ Zohn H. Karl Kraus und der Expressionismus. S. 519–520.

² Pfäfflin F. Die chinesische Mauer. Zur Geschichte der Veröffentlichung bei Kurt Wolff // Kraus K. Die chinesische Mauer. S. 62.

³ Ibid. S. 49.

⁴ Впервые опубликована 27 июля 1909 в «Факел», №№ 285/286; в издательстве Kurt Wolff Verlag – в 1914 г.

⁵ Wolff K. Credo // Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers. Mit einem Anhang: Lebensdaten und einer Bibliographie. Bücher in den Verlagen Kurt Wolffs / hrsg. von H. Wolff. Berlin, 1965.

сы – история искушения и сделки с дьявольским персонажем – не спасает ее от пронизательности критика: вплетенная в социальную, философскую, конфессиональную проблематику произведения тема искупления греха тщеславия, как и в случае с предисловием М. Брода в «Аркадии», воспринимается им как выпад в свой адрес. К. Вольф не сомневался в исходе затеи Верфеля и, имея за плечами горький опыт «Аркадии», а затем «Мудрости скуки» К. Хиллера, вышедших под его издательской крышей и вызвавших негодование Крауса, категорически возражал против этой публикации, однако трилогия увидела свет и в текстовой, а несколько месяцев спустя и в театральной версии: 15 октября 1921 г. она была поставлена одновременно в Вюртембергском Ландестеатре в Штутгарте и в Государственном театре Дрездена. Сразу вслед за последовавшей в №№ 561-567 «Факела» реакцией Крауса на публикацию трилогии К. Вольф с присущим ему великодушием предпринял смиренную попытку вновь объясниться с К. Краусом, написав ему 19 марта 1921 года покаянное письмо, в котором признавал, что он, будучи издателем произведений К. Крауса, не имел права одновременно быть издателем и молодых авторов, постоянно нападавших на К. Крауса, и что он вынужден смириться с тем решением, которое принял Краус.

Очень немногим австрийским и немецким поэтам, писателям, художникам этого периода удалось сохранить добрые отношения с ним и обоюдную симпатию на протяжении всей творческой жизни, среди них Ф. Ведекинд, П. Хатавани, рано ушедшие из жизни Г. Тракль, Ф. Яновиц, а также О. Кокошка, Э. Ласкер-Шюлер. Последняя посвятила ему свои «Еврейские баллады» (1913)¹ и называла его «Далай-Лама», «Кардинал», «Священник», «Венский Герцог». Краус напечатал в «Факеле» 31 декабря 1910 года ее стихотворение «Тибетский ковер» и

¹ Поэтессе, как и всем остальным, в 1913 году еще не было известно об отказе К. Крауса в 1899 г. от иудаизма и обращении в 1911 г. в католицизм, от которого он, впрочем, тоже отрекся в 1923 г.

назвал Э. Ласкер-Шюлер «истинным экспрессионистом всех имеющихся в природе форм. После Гете немного найдется таких, у кого, как в этом "Тибетском ковре", переплетаются смысл и звучание, слово и образ, язык и душа»¹.

Личное знакомство К. Крауса с Г. Траклем состоялось в 1912 г. у Л. фон Фиккера, хотя еще в 1910 г. Тракль в поисках моральной поддержки спонтанно обратился к Краусу письмом. К. Краус в благодарность за вторую редакцию стихотворения «Псалом», опубликованного в «Бреннер» и посвященного ему, назвал Тракля «ребенком, рожденным семимесячным» – взгляд таких детей, по его мнению, «требовал от родителей вернуть то, что они ему недодали»².

Восемнадцатилетний гимназист Ф. Яновиц тоже послал К. Краусу свои первые стихотворения, но 21 мая 1910 г. тот вернул автору рукопись. Личное знакомство Ф. Яновица с К. Краусом состоялось 12 декабря 1910 г. во время первого публичного выступления К. Крауса в Праге, организованного В. Хаасом с помощью Ф. Яновица в «Зале выступлений немецких студентов». Такая практика сотрудничества мэтра и начинающего литератора стала впоследствии традиционной: следующие выступления Крауса состоялись 15.03.1911; 22.03.1912; 06.01.1913, Ф. Яновиц помогал их готовить, информировал К. Крауса об отзывах на них в прессе и очень сблизился с ним. В этом же 1910 году Ф. Яновиц познакомился с цветом австрийской литературы и литературной политики: «арконавтами» Ф. Кафкой, О. Баумом, П. Корнфельдом, О. Пиком, Э. Полаком, Э. Дейчем, Ф. Верфелем, М. Бродом. Когда до К. Крауса дошла весть о гибели поэта на фронте (4 ноября 1918 г.), он написал: «Франц Яновиц, светоч моей жизни, погас»³. В некрологе по поводу

¹ Die Fackel. H. 313/314. Цит. по: Geschichte der deutschen Literatur: Vom Naturalismus zum Expressionismus. Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984. Bd. 4. S. 5.

² Die Fackel. H. 360–362. S. 24.

³ Цит. по: *Hahnl H. H. Op. cit. S. 176.*

смерти Ф. Яновица К. Краус признавался в любви к поэту и писал о ненависти к тем «лжецам и предателям, которые таких, как Франц Яновиц,.. людей истинной породы,.. ссылали в ад... Их беззащитность для души моей словно заповедь мести, она обязывает меня, при всех парализующих сердце контрастах, потрудиться над изображением боли и стыда нашего времени»¹.

Если о дружбе Крауса и Тракля едва ли можно говорить, то в речи на похоронах Ф. Яновица К. Краус называл поэта «своим юным другом», а в 1919 году выпустил книгу его стихотворений «На земле»². Но Ф. Яновица он ценил как раз за то, что в его стихотворениях не было ничего общего с ненавистной ему «О – человек-поэзией» пражского круга, за его верность классическим поэтическим традициям и чистоту формы³.

О. Кокошка в своей биографической книге «Моя жизнь» посвятил немало страниц К. Краусу, которым он искренне восхищался, и которого ценил чрезвычайно высоко до конца жизни. По мнению О. Кокошки, «со смертью Карла Крауса независимая мысль в Австрии прекратила свое существование»⁴. Художник называл его «последним защитником немецкого языка»⁵, хотя ему доставалось от Крауса за этот язык так же, как всем другим экспериментаторам. Так, Кокошка отправил Краусу экземпляр своей одноактной пьесы «Убийца, надежда женщин», чтобы заручиться его поддержкой в вопросе публикации пьесы в новом журнале «Штурм» Х. Вальдена в Берлине. 9 февраля 1910 года Краус уже прочитал драму и на следующий же день отправил Х. Вальдену телеграмму, в которой сообщал, что пьеса «недостойна даже пин-

¹ Цит. по: Franz Janowitz. Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe, Dokumente. Mit einem Anhang /hrsg. von D. Sudhoff. Innsbruck: Hayman-Verlag, 1992 (Brenner-Studien, Bd. 12). S. 191.

² Janowitz F. Auf der Erde /hrsg. von K. Kraus. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919.

³ Die Fackel. H. 474–483. (23. Mai 1918). S. 70.

⁴ Kokoschka O. Mein Leben, 2008. S.77.

⁵ Ibid. S. 79.

ка» и «никак не годится для дебюта» нового журнала¹. По поводу таких и подобных нелицеприятных отзывов К. Крауса о «новой литературе» А. Эренштейн заметил, что он «душит молодежь ледяным дыханием своего острословия» и оправдывает свое прозвище «великого Инквизитора»². Х. Вальден, по мнению О. Кокошки, так же, как и К. Краус, был «диктатором в искусстве», но, в отличие от последнего, деятельно приветствовал любые проявления творческой свободы и своеобычность молодых авторов, в этом отношении он был «абсолютный представитель модернизма»³. При всем уважении к К. Краусу, Х. Вальден придерживался своей собственной точки зрения относительно пьесы О. Кокошки и, несмотря на столь убийственную характеристику юного дарования, в № 20 журнала за 1910 год опубликовал ее.

Но даже этот случай не повлиял на почтительное отношение О. Кокошки к мэтру. В автобиографии он поведал несколько историй о том, как был свидетелем дискуссий за столиком в кафе, где Краус с очень немногими «допущенными к его столу» горячо обсуждал каждую букву в статье, которая должна была появиться в следующем номере «Факела»⁴. Всякий фальшивый, невнятный звук, всякое неверное, неточное слово или клише в языке прессы он воспринимал «как покушение на превыше всего любимый им язык»⁵. Наблюдая за К. Краусом и А. Лоосом и слушая их разговоры во время сеанса рисования, О. Кокошка думал о том, «что на свете есть люди, которым дано право критиковать общество, более того – реформировать его»⁶. В контексте такого «права» судить и приговаривать общество известно высказывание Б. Брехта, в котором поэт признает исключительное значение К. Крауса

¹ Цит. по: Oskar Kokoschka. *Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906–1922*. S. 188.

² А. *Ehrenstein*. К. Kraus.

³ *Kokoschka O. Mein Leben*. S. 104.

⁴ *Ibid.* S. 78.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

для сохранения чистоты языка как великого наследия национальной культуры: «Когда эпоха наложила на себя руки, этими руками был он»¹.

К. Краус тоже не отрекся от молодого автора навсегда и, как и А. Эренштейна, «не сослал» О. Кокошку за эту пьесу в «школу умалишенных», т.к. уже в 1911 году он высказал пожелание, чтобы его «Китайскую стену», вышедшую в «Факеле» еще в 1909 году, для новой публикации проиллюстрировал именно О. Кокошка. К этому моменту Кокошка уже дважды портретировал К. Крауса: в 1909 году был создан его портрет маслом, утерянный сегодня, и портрет пером, выполненный для № 12 журнала «Штурм» (19. 05. 1910). После двух задуманных как «подарочное издание» («Prachtausgabe») и несостоявшихся из-за их дороговизны проектов публикации «Китайской стены» за него взялся К. Вольф в Лейпциге. Как следует из писем О. Кокошки Альме Малер, к 20 мая 1913 года все восемь иллюстраций, выполненных мелом на бумаге, были полностью готовы. Любопытно, что они, как и произведение «Грезящие юноши», стали образцом автоматифологизации, свойственной творчеству О. Кокошки – в этих литографированных рисунках он самым brutальным образом выразил свои чувства по поводу своевольного и не согласованного с ним поступка его возлюбленной А. Малер, которая избавилась от их совместного ребенка. Не все иллюстрации имели прямое отношение к тексту К. Крауса – прием, который Кокошка так успешно апробировал еще в 1908 году в «Грезящих юношах». Портретное сходство мужчины и женщины на литографиях с самим Кокошкой и его возлюбленной подчеркивают важность в жизни автора темы, поднятой К. Краусом в «Китайской стене»: отношение мужчины к женщине, женщина и убийство нерожденного ребенка, «падение китайской стены» между допустимыми и недопустимыми моральными представлениями, между «невинностью и вожделением» («So war der Verkehr zwischen

¹ Цит. по: Жеребин А. И. Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. С.-Пб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2011. С. 93.

Unschuld und Gier geöffnet»¹); различие взглядов в области «изобретательности эроса» между буддистом и христианином, когда один и тот же поступок видится либо греховным и глубоко порочным, либо безгрешным и исходящим из естественных потребностей человека («Die Findigkeit des Eros, mit den gegebenen Mitteln auszukommen, ist unerschöpflich»).

Провозгласив в «Китайской стене» хаос, пришедший в морали на смену порядку («Und das Chaos sei willkommen; denn die Ordnung hat vesagt»)², К. Краус долгое время в вопросах общественной морали оставался наивысшим авторитетом, настоящей «моральной инстанцией времени»³, поэтому неудивительно, что молодое поколение попыталось освободиться от гнета «духовного отца». Он практически не оставил им свободы в области этики и морали, и они либо игнорировали вопросы этики и морали, либо проявляли «демонстративный имморализм»⁴.

Но все же наиболее острыми стали противоречия между К. Краусом и экспрессионизмом в области эстетического: он был противником любых языковых и формальных экспериментов и настоятельно рекомендовал начинающим литераторам «прогулять эту поэтическую школу». Такое отношение к экспрессионизму в целом не помешало ему обратиться с просьбой об иллюстрациях книги к О. Кокошке – в результате, по мнению экспрессионизмоведения, Кокошка создал произведения такой силы, «подобных которым не отыскать среди произведений изобразительного искусства всего немецкого экспрессионистского движения»⁵.

¹ Kraus K. Die chinesische Mauer. S. 45.

² Ibid.

³ Fischer E. Expressionismus – Aktivismus – Revolution // Expressionismus in Österreich. S. 40.

⁴ Hirnwelten funkeln. S. IX

⁵ Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible: 1906 – 1922. S. 238.

Становление австрийского экспрессионизма в журнальной полемике Австрии 1910-х –1920-х гг.

Программное осмысление экспрессионизма как некоей художественно-эстетической системы приходится, в основном, на послевоенный период и происходит на страницах австрийских журналов. Журнальная полемика Австрии 1910-х–1920-х гг. стала весомой частью общеевропейского литературного процесса, в ней вырисовывались основные тенденции новой литературы, трактовались новые понятия, а экспрессионизм осознавал самого себя как новое направление в литературе и искусстве. Благодаря австрийским журналам в поле зрения попали практически неизвестные авторы, творчество которых от публикации к публикации становилось все более значимым для общей картины австрийского и в целом немецкоязычного экспрессионизма.

В начале 1910-х годов и позже жизнь основной массы австрийских литературных журналов была столь скоротечной¹, что это стало причиной мощного оттока молодых венских литераторов в поисках других возможностей публикаций. Отдельные попытки создания собственных австрийских литературных форумов в 1910-х гг. не смогли остановить продвижение молодых литераторов Вены в сторону стабильных издательств и периодических изданий Германии. Если сравнивать Вену или Инсбрук с Берлином, Лейпцигом или Мюнхеном с точки зрения возможности публикаций литераторов авангардистской направленности, то столица Австро-Венгерской монархии начала 1910-х гг. не проявила к ним аналогичного интереса, хотя диалог австрийских писателей с крупнейшими авторитетами в этой области К. Краусом, а также с Л. фон

¹ Der Ruf: февраль 1912 – октябрь 1913; Das Ziel: январь 1913 – май 1913; Torpedo: апрель 1914; Der Knockabout: июнь 1914; Das Flugblatt: весна 1917 – сентябрь 1918; Der Anbruch: декабрь 1917 – середина 1922; Der Friede: 26 января 1918 – 22 августа 1919; Daimon/Der Neue Daimon/Die Gefährten: февраль 1918 –1922; Die Rettung: 06 декабря 1918 – 21 марта 1919; Aufschwung: февраль 1919 – декабрь 1919; Renaissance: март 1921 – сентябрь 1921.

Фиккером развивается уже с 1910 года, а к 1912 году становится наиболее интенсивным¹. Молодые литераторы тем или иным образом оказываются в зоне притяжения и отталкивания двух журналов, возглавляемых этими двумя литературными политиками: «Бреннер» и «Факел» в самом начале 1910-х гг. становятся значимыми духовными центрами Австро-Венгрии, но их литературная политика коренным образом отличается от новаторских устремлений таких издательских предприятий Германии, как журналы «Штурм» и «Акцион», хотя отдельные попытки сближения с новым литературным поколением предпринимаются и со стороны двух названных австрийских журналов.

Так, Л. фон Фиккер печатает в «Бреннер» тексты никому неизвестных И. Квартнера и Р. Целлермейера², в тесной связи с ним работают П. Хатвани и Р. Мюллер. Последнему Г. Тракль обязан установлением контакта с Л. фон Фиккером и публикациями в «Бреннер»³. Но, в отличие от немецких издателей Х. Вальдена, Ф. Пфемферта, К. Вольфа или Г. Мейстера, создававших в Германии особо «питательную» эстетическую среду, Л. фон Фиккер, как и К. Краус, в целом не принимал молодых венских «литературных революционеров», а особо не жаловал авторов экспрессионистского журнала «Дер Руф», хотя поначалу между его издателем Р. Мюллером и Л. фон Фиккером возникло некое подобие партнерских отношений: Р. Мюллер печатался в первых номерах журнала с рецензиями и собственными сочинениями⁴; «Академическим Со-

¹ См.: Пестова Н.В. Австрийский экспрессионизм: Вена как центр литературной революции 1910-х–1920-х гг. // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. VIII. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 110–111.

² Zeller Mayer R. Die Schildkröte // Der Brenner 3 (1912) Н. 5; Idem. Das Jugendbildnis // Der Brenner 4 (1913) Н. 1; Quartner I. Abend // Der Brenner 3 (1913) Н. 8.; Idem. Der letzte Tag des Propheten // Der Brenner 3 (1913) Н. 14.

³ Первая публикация: *Trakl G. Vorstadt im Föhn* // Der Brenner 2 (1912) Н. 23. S. 841 и далее практически в каждом номере 1912–1914 гг., как и в единственном номере 1915 года (Н. 1).

⁴ Müller R. Das Drama Karl Mays // Der Brenner 2 (1912) Н. 17; Idem. Skandinavien // Der Brenner 2 (1912) Н. 18; Idem. Das Grauen // Der Brenner 2 (1912) Н. 21; Idem. Das

юзом литературы и музыки», возглавляемым Р. Мюллером, совместно с «Бреннер» в ноябре 1912 года был назначен ряд совместных мероприятий (встречи с Т. Дойблером в Вене и Инсбруке); журналы взаимно прорекламировали деятельность друг друга, однако, несмотря на все попытки Р. Мюллера обратить внимание Л. фон Фиккера на авторов «Дер Руф», ни один из них не был опубликован на страницах «Бреннер», кроме Г. Тракля¹. Вскоре после личного знакомства с Р. Мюллером осенью 1912 года, во время которого были констатированы диаметрально противоположные эстетические взгляды и разное понимание «хорошей поэзии», Л. фон Фиккер крайне пренебрежительно отозвался об авторах его журнала, назвав их творчество «нервно-героическим, истеричным, бессознательным свинством»². Будучи противником любых авангардистских тенденций в литературе и искусстве, Л. фон Фиккер также отклонил публикации в своем журнале как немецво-экспрессионистов Й. Р. Бехера, И. Голля, А. Штрамма, так и австрийцев А. П. Гютерсло, Г. Новака, и Э. А. Рейнгардта. Кроме того, он не допускал на страницах своего журнала никаких публикаций, имевших малейший намек на критику в адрес К. Крауса³.

Австрийский литературный экспрессионизм в начале 1910-х гг. практически не предъявил читающей публике Австро-Венгрии аналогичной немецкому экспрессионизму мощной литературной продукции, пронизанной визионерскими настроениями и бунтарскими мотивами

Bett. Eine Ode // Der Brenner 2 (1912) H. 22; Idem. Tiefer Mittag am Mamluken-Meere // Der Brenner 2 (1912) H. 24; Idem. Totenstarre der Fantasie // Ibid.

¹ Весной 1912 г. в тематическом номере журнала «Дер Руф» «Весна» было опубликовано стихотворение Г. Тракля «Heiterer Frühling», а в номере под общим заголовком «Война» – стихотворение «Trompeten».

² В письме своему другу Л. Э. Тезару от 24 октября 1913 г. он с возмущением пишет об авторах журнала «Дер Руф» – «Das sind unsere jungen Nerven-Heroiker!... Unsere Volldampf-Hysteriker! Hol sie der Teufel! Ihre Hingegebenheit an das Leben ist besinnungslose Schweinerei!». Цит. по: Hirnwelten funkeln. S. XI.

³ Klettenhammer S. «Der Scirocco ist kein Tiroler Kind und was uns im Brenner vorge-setzt, ist alles eher als Tiroler Art»: Die Zeitschrift «Brenner» 1910–1915 // Expressionismus in Österreich. S. 296.

разрыва с отжившим миром отцов и порыва молодого поколения («Aufbruch der Jugend»). К немногим исключениям можно отнести пражский журнал «Гердер-блеттер» и журнал «Дер Руф», который в качестве печатного органа «Академического союза литературы и музыки» с февраля 1912 по октябрь 1913 г. также вышел в пяти номерах. Наряду с традиционалистскими и неоромантическими текстами Г. Бара, Ф. Брауна, Э. Людвига и А. Петцольда в нем печатались и новаторские тексты раннего экспрессионизма А. Эренштейна, Р. Мюллера, Г. Новака, Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер, Ф. Верфеля. Примечательно, что при всем революционном характере журнала «Дер Руф» на его страницах ни разу не появилось слово «экспрессионизм». Тем не менее, он признан важнейшим журналом раннего экспрессионизма, представившим весь его тематический спектр и практически всех литераторов, определивших основные профили движения: визионерство, новый пафос, мессианство, активизм, пацифизм и т.п. Три из пяти номеров журнала вышли под своим тематическим названием: «Карнавал» («Karneval»), «Весна» («Frühling»), «Война» («Krieg»). Февральский номер «Карнавал» с обложкой профессора Ф. К. Деллавиллы, рисунками Г. Климта и О. Кошки представлял собой иронично-сатирическую критику современного общества.

Основными темами мартовского номера «Весна», получившего свое название в соответствии с программной статьей П. Штефана «Весна» («Frühling») и по названиям опубликованных в нем стихотворений Г. Тракля «Весна радостная» («Heiterer Frühling») и Л. Ульмана «Апрель» («April»), стали размышления о непризнании современного искусства и гонениях на него (П. Штефан), о будущем, о роли мужчины и женщины в обществе и в мировом прогрессе (Р. Мюллер), о любви (П. Цех, Р. Брандт, Ф. Браун, Э. Ласкер-Шюлер), о надежде и молодости: «Вот она – новая молодежь», – провозгласил Р. Мюллер в статье

этого номера с эффектным названием «Spätlinge und Frühlinge». «Поймут ли эту весну, которая не всегда бывает мягкой? Мы сами – внутри весны или это только снаружи все расцветает?», – обращается к читателю с вопросом П. Штефан и отвечает на него в своей программной статье¹. Действительно, общее весеннее настроение номера оказывается только «мягкой оболочкой»: так, едкой критике подвергается государственное устройство Австрии и жизнь в Вене, где на некий «консорциум, наслаждающийся жизнью», трудятся миллионы граждан, а среди них и лучшие из этих миллионов – художники, которые в любой другой стране, как считает П. Штефан, давно бы уже были не только признаны всеми, но и играли бы значительную роль в обществе. «Искусство будущего» исключительно нелюбимо властью имущими, гениальность и талант прощаются только умершим (случай Малера), а такие, как Шёнберг, позорно изгоняются, для них нет ни почета, ни средств, ни мест в Академии, как и в случае с Г. Климтом. Картины Кокошки украшают самые известные галереи, но на пропитание он зарабатывает себе уроками рисования в средней школе, да и это ему запрещается «мудрыми чиновниками», для которых недостаточно убедительными кажутся его аттестаты об образовании, а на самом-то деле просто один влиятельный толстосум ни слова не понял из доклада Кокошки на заседании «Академического союза» и сообщил об этом, «куда следует». Среди тех, кого пытается игнорировать финансовая и чиновничья элита, оказались и Отто Вагнер, и Йозеф Хофман, и Адольф Лоос, чье существование самым печальным образом зависит от мановения руки высокопоставленных особ. Следовательно, приходит к печальному выводу автор статьи, никакой весны *вокруг нас* нет. Она может быть только *в нас*.

Номер «Война», вышедший почти за два года до реальных военных событий (в ноябре 1912 г.), зафиксировал сейсмографическую

¹ Stefan P. Frühling // Der Ruf (1912), H.2. S. 2–6.

чувствительность литераторов относительно грядущих военных событий и демонстрировал такие же заблуждения относительно очистительного характера войны и надежды избавиться от пресного прозябания, какие были присущи и раннему немецкому экспрессионизму. Журнал «Дер Рув» взял на себя миссию пропагандиста новых литературных публикаций и подробно информировал своих читателей о программах мероприятий «Академического союза литературы и музыки». Все пять номеров завершались подробным анонсированием ожидаемых новых книг не только в австрийских, но и в немецких издательствах (Берлин, Лейпциг), рекламой литературных журналов («Дер Бреннер», «Ди Факел», «Дер Морген»), альбомов по искусству и альманахов Венских мастерских.

Культура венских кафе начала XX века с обязательным ежедневным чтением газет отмечена тем, что здесь ждали газеты так же, как на Курфюрстендамм в Берлине 1910–1911 гг. ждали выхода журнала «Штурм». Если Германия начала 1910-х гг. отмечена исключительными активностью и значимостью литературных журналов, альманахов, ежегодников и антологий для развития и популяризации немецкоязычного экспрессионизма, то в Вене и других австрийских центрах литературная и издательская ситуация в отношении экспрессионизма кардинально меняется только после Первой мировой войны и распада Австро-Венгерского государства. Журнал «Литературный Альманах» 1921 г. выступает с призывом «Спасите журнал!», а анонимный автор сетует на то, что Австрия до сих пор производит старомодное и высокомерное впечатление, будто бы журналы далеко отстали от дневной газеты. Между тем, по мнению автора статьи, «только благодаря журналу организм нации остается молодым»¹. Роль литературных журналов в развитии экспрессионизма явно недооценена², хотя только в Вене в период с

¹ *Anonym. Rettet die Zeitschrift! (Rez.) // Literaria-Almanach 1 (1921). H. 1. S. 22–24.*

² См. о значении венских журналов: *Polgar A. Zeitschrift in Wien // Der Friede. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur. 1 (1918). Heft 2. S. 46–47.*

1911 по 1925 год их было около четырех десятков. Как уже отмечалось, эти журналы сыграли огромную роль в консолидации литературных сил Австрии и все без исключения носили характер манифестов¹.

Иначе и быть не могло, ведь после мировой войны, разрушения буржуазной системы ценностей и развала многонационального государства необходимо было предложить совершенно дезориентированному и опустошенному поколению хоть какие-то жизненные координаты и опоры. Такую цель поставил себе журнал «Менш» («Человек», «Mensch»), основанный Л. Рейсом и ставший очень заметным печатным органом на пестрой послевоенной издательской сцене. Он регулярно выходил всего лишь в течение 1918 года (номера 1–11/12) и не в столице бывшей монархии, а в провинции – в Брюнне, в Судетах, но за год высоко поднял планку литературной полемики об экспрессионизме. Темами публикаций стали основные пароли этого кризисного года: обновление, очищение, избавление, примирение, новый человек. Журнал взывал к объединению под знаком «новой религии общечеловеческого духа», а самого Л. Рейса более всего заботило объединении народов Европы после разрушительной войны: он призывал чехов, французов к преодолению ненависти между народами и национальностями, выступал за братство, демократию и единение народов². Но ратуя в год великого потрясения и разочарования за гуманизм, за новую, всеохватную человеческую культуру и объединение человечества, издатель прекрасно понимал недолговечность журнала, т.к. его воззвание в первом номере «почетному оставаться деятельным на поприще духа»³ к концу года уже звучало как очевидно утопичное.

¹ Wallas A. A. Hinweise für den Benutzer. Expressionistische Zeitschriften und Anthologien // Wallas A. A. Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Bd. I. S. 9.

² Reiß L. Zur Stunde (Manifest) // Mensch 11 (1918). H. 11/12. S. 131.

³ Reiß L. Nachwort // Mensch 1 (1918). H. 1. S. 16.

Однако роль этого журнала для экспрессионистского движения видится исключительно важной не только в обсуждении самой насущной проблемы общества 1918 года – распада Австро-Венгрии и катастрофических последствий войны, но и в понимании сути экспрессионистского искусства и литературы, его места в литературном процессе и отношения к традиции. Так, в ответ на публикацию А. Баха, посвященную юношеским стихам Гете и истокам немецкой лирики, в которой автор превозносит простоту Гете и противопоставляет его австрийским поэтам-экспрессионистам А. Эренштейну, Г. Траклю¹, Л. Рейс публикует поистине программный текст в виде открытого письма². В нем он опровергает расхожие штампы относительно поэтики экспрессионизма, согласно которым поэт-экспрессионист занимается только разрушением. Как два лирических полюса своего журнала он рассматривает, с одной стороны, лирику пражского экспрессиониста Э. Вейса и стихи судетской немки Э. Рейнш – с другой³. Творчество Э. Вейса воплощает для Рейса само понятие «экспрессионизм» («Inbegriff des „echten“ Expressionismus»). В его произведениях, как и во всей литературе экспрессионизма, еще задолго до войны сложность и многообразие жизненных проявлений и переживаний вытеснили трезвость выражения, но никак не искренность. Л. Рейсу эти «агрегаты из ассоциаций», присутствующие поэтике экспрессионизма, за исключением нескольких «литератизмов» («abgesehen von einigen Literatismen»), представляются не произвольными, выдуманными («gewollt»), а оправданными, состоявшимися («geworden»). Это, по его мнению, «симптомы гонки, стремительности и неврастенической сверхчувствительности наших земных дней неземно-

¹ *Bach A. Jugendgedichte Goethes. Über Ursprung und Mittel lyrischer Dichtung. Dem Schauspieler Victor Albrecht Blum // 1 (1918). H. 4/5. S. 67–71.*

² *Reiß L. Offener Brief der Redaktion an Alfred Bach // Mensch 1 (1918). H. 6/7. S. 94.*

³ Ее стихотворения Л. Рейс опубликовал в нескольких номерах журнала: *Rheinsch E. Urlaute // Mensch 1 (1918). H. 4/5. S. 61; Aus einem Zyklus: Parazelsus uns sein Jünger. Die Liebe und die Erzeugung. Firmament. Die Erde // Mensch 1 (1918). H. 6/7. S. 75–76; Bergwiese // Mensch 1 (1918). H. 8/10. S. 99.*

го безумия». Однако Л. Рейс высоко ценит и «элементарное в лирике»: «Но что нам, молодым, досталось от старой созерцательности, это немного и немало: ритм»¹. На примере поэзии Э. Рейнш Л. Рейс демонстрирует, что экспрессионизм бывает разный, в том числе и «простой», который вовсе не гнушается традицией и успешно пользуется, например, неоромантическим поэтическим арсеналом. У поэтессы широко используются неоромантические приемы, традиционная метрика, а сближение с модными мотивами экспрессионизма для нее остается вторичным. Такое положение вещей в австрийской поэзии два года спустя полностью подтвердит антология австрийской экспрессионистской лирики «Ди ботшафт», которая тоже будет в лице Ф. Верфеля и Г. Тракля представлять два полюса этой поэзии в Австрии.

Формальная и тематическая гетерогенность публикаций журнала, точно отражающая одну из основных особенностей литературы экспрессионизма в целом, вытекает, по мнению Л. Рейса, из неопределенности самого понятия «экспрессионизм» («Konturlosigkeit des Begriffs»), что полностью соответствует сложности и комплексности современной жизни. Л. Рейс считает, что само искусство не имеет никакой внутренней организации, просто «человек всем сердцем и помыслами следует за плугом своего стиля, обращая все свои силы на святую цель»². Нельзя не отметить роль журнала и в популяризации судетских авторов-немцев О. Баума, К. Бранда, М. Брода, Э. Фейгля, О. Пика, Й. Урцидия, Э. Вейса – во многом благодаря им экспрессионизм был явлением поистине интернациональным и по праву включал Прагу в число значительных центров этого движения. Экспрессионистские пароли и призывы в публикациях этих авторов во многом способствовали формированию

¹ *Reiß L. Op. cit. S. 94.* Ср. с известным высказыванием издателя журнала «Штурм» Х. Вальдена: «Материал поэзии – слово. Форма поэзии – ритм» // *Walden H. Das Begriffliche in der Dichtung // Der Sturm 9 (1918). S. 66ff.*

² *Reiß L. Op. cit. S. 95.*

профиля журнала и в полной мере отражали общую мировоззренческую картину явления: «двойственность», «Бог», «сокровенная сущность», «очищение», «религия», «душа», «самопознание», «трансцендентность» («Dualität», «Gott», «Innerlichkeit», «Läuterung», «Religion», «Seele», «Selbsterkenntnis», «Transzendenz»)¹. Следуя идее единения, журнал также печатает много переводов с чешского языка, соединяет творческие устремления и организует обмен мнениями литераторов в глубоких рецензиях на современную литературу. На протяжении всего года журнал отличается исключительной серьезностью намерений в деле слияния искусства с жизнью.

С конца 1917 года австрийские литературные журналы публикуют поистине огромное количество материалов экспрессионистской направленности: эссе, рецензий, полемических статей, дискуссий, программных и аналитических документов, фрагментов художественных произведений крупной и малой формы. Они представляют экспрессионистское искусство разных жанров как особую «форму времени» («Zeitform»)² и вообще, как «примат формы», «приверженность к форме» («Entscheidung zur Form»)³. Благодаря высокой плотности публикаций, насыщенных экспрессионистской проблематикой и топикой, создается впечатление, что вообще вся художественная литература этого периода так или иначе соизмеряется или рассматривается через призму экспрессионизма. Так, обсуждаемый журнал «Mensch» публикует рецензии Р. Пирка на напечатанные К. Вольфом в 1917 и 1918 году романы Г. Манна «Верноподданный» («Der Untertan», 1918) и «Бедняки» («Die Armen», 1917), и центральные идеи романов обсуждаются рецензентом в рамках актуальных для экспрессионизма в данный момент проблема-

¹ Brand K. Glaubensbekenntnis // Mensch 11 (1918). H. 11/12. S. 135–137.

² Muhr A. Expressionismus als Zeitform // Die neue Wirtschaft 2 (1919). S. 15–16.

³ Hatvani P. Zeitbild. 1. Der Expressionismus ist tot... // Renaissance 1 (1921). H. 1. S. 3.

тики и словаря: война, вера и неверие властным структурам, пруссачество, сатира, цивилизация, вильгельминизм, довлеющая над человеком техника, крик, социальная революция, чувство вины¹.

С некоторым опозданием по сравнению с Германией австрийский экспрессионизм пытается дать себе определение в контексте международного развития искусства: «Экспрессионизм – пароль этого развития, искусство выражения. Художник, переживающий, чувствующий, страдающий, в условиях грандиозных вселенских событий всеми своими внутренними силами борется и творит произведения, которые передают не увиденное, но прочувствованное и визионерски пережитое... Искусство нашего времени – это устремленность ввысь, буря, вопль, возмущение, переворот, революция...»².

Литературный форум экспрессионистов и активистов Вены, журнал «Ди нойе виртшафт» («Новая экономика», «Die neue Wirtschaft»), издававшийся активистами Э. Мюллером и Р. Мюллером в 1919/1920 гг., подчеркивает значение экспрессионизма не только как художественной, но и как социальной и экзистенциальной категории. Он выражает динамику и simultанность технической эры и одновременно пытается в акте самоосвобождения сохранить и даже абсолютизировать автономию субъекта, который видит себя полностью во власти диссоциированной действительности. Обращает на себя внимание явное совпадение в восприятии и трактовке экспрессионизма авторов статей журнала с широко известными программными документами немецких коллег по цеху – Г. Балля, К. Эдшмида, В. Кандинского: «Мы видим явления со всех сторон одновременно, сверху, снизу, спереди и сзади. Более того: мы пронизываем их рентгеновскими лучами. Тайны распа-

¹ Pirk R. «Die Armen». Von Heinrich Mann (Rez.) // Mensch 1 (1818). H. 3. S. 46–48; Idem. Heinrich Manns Untertan. (Rez.) RUB. Neue Bücher // Mensch 1 (1918). H. 11/12. S. 149–150.

² Karpfen F. Eine Kunstbücherei // Literaria-Almanach 1 (1921). H. 1. S. 24–27.

даются. Сущность, как организм, является. Под нашим натиском блекнет видимость (Schein) и бытие (Sein) скидывает покрывало. ... Что есть деревья, горы, мосты, дома, небо? Произвольные, обусловленные капризы нашего духа, продукты чувства летчика вне всякого закона. Его! Человек, самовластный индивидуум, есть все, есть Бог. Это отсутствие уважения – это и есть экспрессионизм»¹.

Стремление обосновать экспрессионистские интенции и отграничить экспрессионизм от других параллельных художественных явлений характерно для многих журналов послевоенной Австрии. Очередная выставка Сецессиона весной 1918 года дает возможность А. П. Гютерсло высказаться на страницах журнала «Фриде» («Мир», «Friede») об эстетических и этических принципах экспрессионистского искусства². Его эстетика, по мнению автора статьи, базируется на принципиально новом обращении с формой, распад которой сигнализирует интенсивность переживания Я по поводу распада современного мира, а этические нормы неразрывно связаны с демократией нового общества. В этом же журнале Ю. Гумперц определяет место экспрессионизма в духовном климате современной действительности³.

Широко дискутируются общетеоретические и эстетические проблемы экспрессионизма, совпадающие по времени с выходом в Германии теоретических текстов, сопровождающих художественные и комментирующие их. Так, многие идеи программной статьи К. Эдшмида

¹ *Muhr A. Expressionismus als Zeitform // Die neue Wirtschaft 2 (1919). S. 15–16. Ср. : Ball H. Kandinsky // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Mit Einleitung und Kommentaren /hrsg. von Th. Anz, M. Stark. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 124; Edschmid K. Expressionismus in der Dichtung // Ibid. S. 46; Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei. Neuauf. von J. Hahl-Fontaine. Bern: Benteli Verlag, 2004.*

² *Güterloh A. P. Deutung des Expressionismus. Anlässlich der 49. Ausstellung der Wiener Sezession // Friede 1 (1918). H. 11. S. 262–264.*

³ *Gumperz J. Über die geistige Ortsbestimmung des Expressionismus. Ein Vortrag // Friede 3 (1919). H. 78. S. 613–616.*

«Экспрессионизм в поэзии» («Expressionismus in der Dichtung», 1918)¹ так или иначе проговариваются на страницах австрийских журналов. Например, один из центральных в мировидении художника-экспрессиониста концепт «новое видение» дискутируется на страницах журнала «Анбрех» («Начало», «Der Anbruch»), и так же, как немцы, австрийские поэты и художники четко подразделяют процессы созерцания, смотрения, видения на «schauen» и «sehen»². Этот журнал выходил под девизом художественного и политического обновления молодежи и с первого номера стал рупором экспрессионистского движения. Его основатели О. Шнейдер и Л. Ульман уже в названии журнала соединили ассоциации «начала» и «сумерек», символизирующие начало нового этапа развития. В нем печатались тексты ведущих представителей немецкого и австрийского экспрессионизма: П. Адлера, Т. Дойблера, А. Эренштейна, П. Хатавани, Клабунда, П. Корнфельда, Р. Мюллера, Г. Новака, Т. Таггера, Э. Вейса, А. Вольфенштейна, П. Цеха и многих «попутчиков», благодаря которым экспрессионизм и приобретает особое качество «феномена поколения». Программная статья Л. Ульмана с характерным названием «Настоящее время» в духе и букве самых известных манифестов экспрессионизма говорит о «революции крови, нервов, мозгов как о вечном медицинском средстве для целительного и восстановительного преображения»³. Обязательные для каждого номера рецензии обсуждают вышедшие в Германии сборники стихотворений, новелл и пьесы Э. Бласса, Клабунда, К. Штернгейма, М. Германа-Нейссе, Г. Кайзера, Р. Леонгарда, А. фон Хатцфельда, О. Баума, М. Гумперта, Ф. Юнга, Ф. Графе и др., большинство из которых было опубликовано в известной экспрессионистской серии книг «Судный день»

¹ Edschmid K. Op. cit.

² Thom A. Schauer und Seher. Zur Kunstbetrachtung // Der Anbruch 1 (1918). Н. 11. S. 7. Ср.: Edschmid K. Op. cit.

³ Ullmann L. Die Gegenwart // Der Anbruch 1 (1918). Н. 2. S. 1–2.

(«Der Jüngste Tag») в издательстве К. Вольфа¹. Так же, как вокруг берлинских журналов «Дер Штурм» и «Ди Акцион», вокруг «Дер Анбрух» кипит художественная деятельность, устраиваются концерты, музыкальные и танцевальные вечера, театральные постановки, организуются доклады и обсуждения.

Исключительно важное значение журнал «Дер Анбрух» имеет для кристаллизации ведущих мыслительных и эстетических категорий экспрессионизма. Среди важнейших «метафор эпохи» журнала – молодежь, экстаз, обновление, жизнь, движение, ритм, готика. Журнал становится настоящим экспериментальным полем для освоения чужого, чуждого, странного; «чужость» обрушивается с его страниц на читателя во всех ее профилях как отчуждение от Бога, от природы, от ближнего, от мира и от самого себя в стихотворениях и прозаических фрагментах П. Корнфельда, Г. Новака, О. Цоффа, Й. Урцидия, П. Адлера, О. Шнейдера, А. Абуша и др.; доминирует в рисунках и гравюрах Э. Шиле, А. Кубина, Э. Нольде, М. Пехштейна, О. Мюллера, М. Бекмана, Л. Файнингера, Л. Мейднера, Э. Хеккеля, Э. Мунка, К. Феликсмюллера, Г. Кампендонка и других известных художников². Стихотворение П. Хатвани «Потерянный» («Verloren») из первого номера журнала характеризует общее состояние опустошенности и растерянности, ощущение зыбкости бытия и неуверенности в будущем, трагичность потери любви и самой жизни, переданные в ускользающих от «рациональной историзации» (В. Килли) щемящих и тревожных образах, характерных для экспрессионистской лирики. Впечатляющая «звукоживопись» («Lautmalerei») стихотворения и эффектная образная структура сближает его с лучшими образцами экспрессионистской поэзии Г. Тракля, Г. Бенна, Э. Ласкер-Шюлер, П. Больдта, Э. В. Лотца, Ф. Хардекофа и др.:

¹ Книжная серия «Судный день» («Der Jüngste Tag») // Пестова Н.В. Указ. соч., 2004. С. 158–162.

² См. подробно: Пестова Н.В. Указ. соч., 1999.

Zerbrochen Schicksals Abbild, Tag der Zeit,
endlos verloren bist du ans Ende der Tage;
deine Schreie vernimmt nicht mehr Gott,
Welk sind die Wünsche deiner Wunden,
Worte entbluten namenlos
den toten Mündern der Gefallenen.

O, es fallen blutig die Blüten der Nacht,
Verkrampft in Sieg und Krieg liegt die Liebe,
Liebe hasst nicht mehr Weib –
Weib, hast du noch Liebe?
Liebst du noch die Tänze des Abends,
hingegen an das irre Vielleicht,
entschwebend der Schwere und den Schwertern?¹

Продолжение развития и осмысления идеи относительности в искусстве нового времени, двойственном характере бытия и новом типе художественного мышления также нашло свое отражение в нескольких номерах журнала «Дер Анbruch»². Автор статьи «Раса времени» Р. Мюллер, развивая эти новые для естественно-научной и философской картин мира идеи, оперирует в ней понятиями и метафорами, которые навсегда закрепляются в экспрессионистском дискурсе и продолжают обсуждаться до сегодняшнего дня: «человек относительный», «эластичные, гибкие системы» «все масштабы относительны, они пружинят» («Relativitätsmensch», «elastische Systeme», «Die Maßstäbe sind relativ, sie federn»)³. Используя экспрессионистскую метафорику, Р. Мюллер мифологизирует в этой статье понятие «молодежь» как некую «форму жизни», направленную против институциональных ценностей поколения

¹ Hatvani P. Verloren // Der Anbruch 1 (1917). H. 1., 2. Flugblatt.

² Müller R. Die Zeitrassse // Der Anbruch 1 (1917) H. 1; (1918) H. 2; а также в: Der Anbruch: Ein Jahrbuch neuer Jugend /hrsg. von O. Schneider; A. E. Ruthra. München: Roland Verlag, 1920.

³ Der Begriff der Bezugsmolluske ist der Schlüssel zu allem Neuen. Die Alten sind nicht im Unrecht, aber sie stellen einen Grenzfall dar. Die Klassiker auf allen Gebieten haben sozusagen nur extreme, hypothetische, ausgestopfte Fälle behandelt, nicht die ganze lebendige Tatsache in ihrer vollen Beweglichkeit. Wir gehen zu den elastischen Systemen über. Die klassischen starren Systeme sind Grenzfall und befriedigen nur fallweise“ <...> Der Kommende ist ein Relativitätsmensch... Die Ergebnisse dieser Zeit: Subjekt – der Relativitätsmensch. Objekt – Bezugselfe (Bezugsmolluske). Цит. по: Der Anbruch: Ein Jahrbuch neuer Jugend. S. 7,9.

отцов», и дает свое понимание экспрессионизма как «медийного средства артикуляции молодым поколением нового социального порядка». Среди «каноничных австрийских экспрессионистов» уроженец Вены Р. Мюллер (1887–1924) – единственный из всех обсуждаемых в этой книге авторов, кто декларировал свою принадлежность к экспрессионизму и активизму и неустанно трудился над их теоретическим обоснованием. «Абсолютным воплощением экспрессионизма, произведенным на свет Австрией», называют его историки литературы¹.

Размышления о первоисточках и резервуарах инспирации экспрессионистского искусства занимают на страницах австрийских журналов, как и в Германии, немало места. Египетское искусство², примитивное искусство³, барокко⁴, готика и романтизм⁵ воспринимаются художниками как предшественники современных тенденций, как переосмысление и обновление традиции. Так, готическое мироощущение экспрессионистского искусства как противоположность классического обсуждается в австрийских журналах «Kunst-und Kulturrat»⁶, «Literaria-Almanach»⁷, «Das Wort»⁸, «Der Ruf»⁹. Впрочем, Р. Мюллер еще в 1912 году на страницах самого первого номера журнала «Дер Руф» давал в этом отношении прогноз: «Все будет происходить «на готический лад»¹⁰. Эта эффектная фраза поразительным образом завершает формирование метафорического образа явления: экспрессионизм – это «от-

¹ Hahnl H. H. Op. cit. S. 156.

² Friedell E. Der Sinn des Expressionismus // Das Wort 1 (1923) H. 1. S. 9–12.

³ Herterich F. Zur Inszenierung der Troerinnen // Blätter des Burgtheaters 1 (1920). H. 9. S. 12–21.

⁴ Franz H. Werfel's Spiegelmensch // Blätter des Burgtheaters 1 (1920). H. 11/12. S. 31–33.

⁵ Bock K. Gotik, Romantik, Expressionismus // Der Gral: katholische Monatsschrift für Dichtung und Leben. 21 (1926/27). S. 652–653.

⁶ L. Expressionismus // Kunst-und Kulturrat 1 (1919) H. 5/6. S. 138–141;

⁷ Karpfen F. Eine Kunstbücherei // Literaria-Almanach 1 (1921) H. 1. S. 24–27.

⁸ Friedell E. Op. cit.

⁹ Müller R. Spätlinge und Frühlinge // Der Ruf (1912) H.2. S. 13–23.

¹⁰ Müller R. Das Kompliment der Neuen // Der Ruf (1912) H. 1. S. 2–4.

сутствие респекта» ... «на готический лад». В ней формулируется амбивалентность явления в отношении к традиции, диалектика разрушения и созидания, почитания предшественников и их критического осмысления в процессе освобождения от «Духа тяжести» (Ф. Ницше) – «Das Bild des Malers schaukelt. Schaukeln Sie mit, geben Sie Ihre eigene Starre auf – das ist Expressionismus»¹.

Эстетическая доминанта австрийского экспрессионистского искусства особенно очевидна на страницах многочисленных музыкальных и театральных журналов. Вклад музыкальных журналов в осмысление экспрессионизма как зоны реализации Gesamtkunstwerk для популяризации «новой музыки» поистине огромен. В ноябре 1919 года один из основателей журнала «Дер Анbruch» О. Шнейдер организует журнал «Музыкальные страницы журнала Анbruch» («Musikblätter des Anbruch»), который позиционирует себя как форум музыкального модерна, всячески подчеркивает наднациональный, объединяющий народы характер музыки особенно в момент полной послевоенной раздробленности и ратует за ее благородство, высокие идеалы и непреходящее значение. Журнал отличался исключительной активностью – устраивал «концерты Анbruch» в Вене, а с 1920 г. и в Берлине; в 1919/20 гг. назначал премию за фортепианные, а в 1920/21 – за хоровые композиции. Программный текст «С Новым годом!» известного музыкального критика П. Штефана, взявшего на себя руководство журналом с 1922 года, формулирует желание служить будущему: «Музыка – откровение, она преодолевает повседневность, хочет проникать в смысл космоса. Мы прислушиваемся ко всем, кто хочет высказать невыразимое. Новое искусство – новая дорога. Мы не спрашиваем про направления... Мы хотим начать этот год по-человечески («menschlich»)»². Большое внимание журнал «Дер Анbruch» уделяет и современной австрийской живописи. Так, в №№ 4, 5

¹ Müller R. Die Zeitrassse.

² Stefan P. Zum neuen Jahr // Musikblätter des Anbruch 4 (1922). Н. ½ S. 1

(1918) обсуждается «Новое искусство» в «Сецессионе», представленное работами А. Файстауэра, А. П. Гютерсло, Э. Шиле, А. Кубина, Р. Кальваха, Э. Ланга и др. – имена этих художников, как было ранее отмечено, олицетворяют австрийский экспрессионизм в живописи.

Как и литературные журналы, музыкальные изобилуют попытками объяснения характера и места новой музыки в общем процессе музыкального развития. Определение музыкального экспрессионизма как нового стиля дает П. Беккер – «Новое искусство возникает из потребности нового выражения. Это то, что мы сегодня переживаем. Не только в музыке, не только в живописи, не только в искусстве – везде, где живо духовное. Мы переживаем тоску по *человеку*, мы переживаем битву за силы *нового видения*, за способность создания новых форм, за законность новой техники... В литературе, живописи, скульптуре, архитектуре видны симптомы того, что мы называем стилем. Но явственнее всего он звучит в музыке»¹. Отличительными признаками музыкального экспрессионизма авторы статей считают «борьбу с шаблонами и с артистическим» («Kampf gegen die Schablone und das Artistische»), «высвобождение личного» и «крик против тональности» («die Befreiung des Persönlichen», «der Schrei gegen die Tonalität»)². Такое видение задач экспрессионизма в музыке представляется автору «музыкальным большевизмом», с которым в его понимании легко уживается понятие «Hirnmensch» («человек-интеллектуал»), столь часто использовавшееся немецкими экспрессионистами и их биографами-исследователями для интерпретации особого характера интеллектуальной, «мозговитой» городской поэзии берлинского экспрессионизма³.

¹ Bekker P. Die Rückkehr zur Natur // Musikblätter des Anbruch 2 (1920). H. 13. S. 451–455.

² Weißmann A. Malerische Musik // Musikblätter des Anbruch 2 (1920). H. 17. S. 563–568.

³ Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur, 1977. S. 21–22.

Д. Бах вообще воспринимает музыку как экспрессионистское искусство, поскольку она «из самое себя, из своего собственного материала, творит мир наново» («aus sich selbst mit ihrem eigenen Material eine Welt neu erschafft»)¹. Дж. Симон в этом же журнале печатает статью «Музыкальный экспрессионизм», «бесстрашным представителем» которого называет А. Шенберга². Пользуясь традиционными для объяснения экспрессионизма вокабуляром и клише («экспрессионизм – проекция Я в космос...обращение духовного Я в чистое звучание...слияние души и всех музыкальных элементов»), музыкальный критик подчеркивает сплав в музыке А. Шенберга «духовно сущностного экспрессионизма» с «чувственно радостным импрессионизма»³. Музыкальная во все времена, Вена в этот период становится городом современной, современной музыки, современной оперетты, современных постановок. В контексте экспрессионизма журнал «Музыкальные страницы Анбрух» разворачивает широкое обсуждение музыкальной жизни с десятками имен композиторов, исполнителей; дискутируются вопросы обновления мелодического восприятия, музыка интерпретируется как выражение нового этого, которым воодушевлено время⁴. В центре музыкальной тематики и ее трактовки – вновь традиционная топка литературного экспрессионизма: гений, интуиция, поиск Бога, эротика, экзотика, чувство, выражение и т.п. А. Шенберг и его последователи А. Берг и А. фон Веберн – самые частые персоналии статей музыкальных критиков⁵. Исповедуя идеи Gesamtkunstwerk, музыкальные журналы печатают десятки статей, посвя-

¹ Bach D. J. Arnold Schönberg und Wien // Musikblätter des Anbruch 3 (1921). Н. 12. S. 216–218.

² Simon J. Musikalischer Expressionismus // Musikblätter des Anbruch 2 (1920). Н. 11/12. S. 408–411.

³ Ibid.

⁴ Specht R. Neue Musik in Wien // Musikblätter des Anbruch 3 (1921). Н. 13/14. S. 245–256

⁵ Начиная с первых публикаций журнала «Der Ruf», их музыка в центре всех музыкальных дискуссий о новой музыке. Ср.: Linke K. Anton von Webern und Alban Berg (Aufsatz) // Der Ruf (1912). Н. [a] (Juni). S. 7–10.

ценных взаимодействию различных жанров искусства. Так, Г. Кларен исследует воздействие экспрессионистской драмы на язык и форму оперных либретто, устанавливает родство экспрессионистской прозы и музыки, которое видится ему в отказе от натуралистического изображения и обращении к пафосному проповедничеству¹.

Не менее активны и театральные журналы. Статья-размышление Л. Ульмана об экспрессионистском театре посвящена традиционной для нового театра теме – его неразрывной связи с духовностью². Театр выполняет две важнейшие функции: социально-критическую и эстетическую. С одной стороны, он, как никогда, становится «духовным трибуналом»³, с другой – с экспрессионистской интенсивностью выражает «непосредственность переживания, упрощение и ограничение конкретного единичного явления, углубление абсолютного явления и метафизического выражения»⁴. Театр ищет новый стиль и находит его «в новом отношении к слову, к жесту, к линии, к форме, к цвету»⁵. Театральная сцена трактуется как «след абсолютного космического пространства»⁶. Она становится «пространственным воплощением ирреального настроения души»⁷.

К 1920-м гг. мощно заявляет о себе кино, которому также посвящены рецензии, аналитические статьи, обсуждения⁸.

Важнейший рупор позднего экспрессионизма, венский журнал «Ренессанс» («Renaissance», 1921; изд. Ш. Хартенштейн), наиболее отчетливо запечатлел и прокомментировал время кризиса экспрессио-

¹ Klaren G. Zur Technik des Opernbuches // Musikblätter des Anbruch 2 (1920). H. 6. S. 215–221.

² Ullmann L. Expressionismus des Theaters. Geist und Theater. Theater als Geist // Die neue Wirtschaft 2 (1919). S. 13–14.

³ Müller R. Tektonik des Theaters // Blätter des Burgtheaters 1 (1919). H. 4. S. 26–31.

⁴ Herterich F. Das Kunstwollen der Gegenwart und das Theater // Ibid. H. 3. S. 12–18.

⁵ Ibid.

⁶ Müller R. Tektonik des Theaters. S. 27.

⁷ Herterich F. Zur Inszenierung der Troerinnen. S. 19.

⁸ Muhr A. Menschliche Gespräche. Von der Oper zum Kino // Die neue Wirtschaft 3 (1919/1920). S. 17–18.

низма и активизма и попытался подвести итог представлений о целях и дефицитах этого движения обновления. Критические статьи констатируют характерную для позднего экспрессионизма ситуацию: его литературные новации и общественно-политические реформаторские концепции либо выродились до плоских и пустых слоганов, либо были опровергнуты общественно-политическим развитием и резиньяцией общества. Соседство в первом и втором номерах журнала в марте 1921 года статьи активиста К. Хиллера¹ со статьями П. Хатвани «Экспрессионизм умер...» и «... да здравствует экспрессионизм!»² ярко отражают полюса движения как активистского, с одной стороны, и как движения за обновление искусства – с другой. В «Тезисах» К. Хиллера с обычным активистским пафосом констатируется тщетность усилий, направленных на синтез революции и эволюции, продолжают муссироваться идеи нового порядка, пацифизма, а в самокритичном резюме экспрессионизма П. Хатвани, напротив, продолжается борьба против идеологизации и догматизации движения и дается блестящая оценка его как новой художественно-эстетической системы. Автор вполне объективно оценивает эстетические завоевания экспрессионизма, унаследованные последующей литературой модернизма.

Так же, как и знаменитая статья 1917 года «Опыт об экспрессионизме», эти две статьи П. Хатвани прочно вошли в экспрессионистский дискурс и дополнили его целым рядом важных для определения сущности явления выводов, новых понятий, ярких формулировок и метафор: «экспрессионизм открыл большой город как новую форму жизни», «экспрессионизм открыл движение», «достижение экспрессионизма называется симультанность», «экспрессионизм солидарен с жизнью, <...> это – фронда против смерти, <...> это – пища для немецкого духа».

¹ Hiller K. Thesen // Renaissance 1 (1921). H. 1. S. 1–2.

² Hatvani P. Zeitbild. 1. Der Expressionismus ist tot... // Ibid. S. 3–4; Zeitbild. 2. ...es lebe der Expressionismus! // Ibid. H. 2. S. 10–12.

Не случайно именно венец П. Хатвани станет одним из лучших теоретиков немецкоязычного экспрессионизма, автором его канонических документов, вошедших практически во все важнейшие собрания программных сочинений этого движения. Многие из австрийских литераторов и литературных политиков в 1910-х–1920-х гг. неоднократно высказывались на страницах журналов об эстетических и этических принципах экспрессионистского искусства¹, но «тайным классиком его теории»² признан все же П. Хатвани, которому удалось значительно расширить программный дискурс экспрессионизма за счет соединения его завоеваний с достижениями современных экспрессионизму теорий познания, прежде всего, теории относительности А. Эйнштейна.

Итак, поэзия и проза сначала Ф. Верфеля, А. Эренштейна, М. Брода, а затем и других представителей многонациональной Австро-Венгрии благодаря совместным усилиям зарубежных и российских германистов-австроведавосстановливают свою национальную идентичность, а австрийский экспрессионизм перестает быть *terra ignota* литературоведения. Более того, как показала серия исследований конца 1980-х – начала 1990-х гг., именно интерес к австрийскому экспрессионизму дал основания для более дифференцированного взгляда на европейскую культуру рубежа веков и собственно австрийскую литературу первых десятилетий XX века³. Австрийский экспрессионизм предстает не просто как культурно-исторический фон и литературное окружение таких грандиозных фигур австрийской и мировой литературы, как

¹ См., напр., *Güterloh A. P. Deutung des Expressionismus. Anlässlich der 49. Ausstellung der Wiener Sezession // Friede 1 (1918). H. 11. S. 262–264.*

² *Haefs W. «Der Expressionismus ist tot... Es lebe der Expressionismus»: Paul Hatvani als Literaturkritiker und Literaturtheoretiker des Expressionismus // Expressionismus in Österreich. S. 455–456.*

³ *Falk W. Franz Kafka und die Expressionisten im Ende der Neuzeit: Beiträge zur neuen Epochenforschung. Bd. 10. Frankfurt/Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1990; см. также библиографический обзор в: Expressionismus in Österreich. S. 12–14.*

Ф. Кафка или Р. Музиль, но как неотъемлемая и оригинальная составляющая общеевропейского экспрессионистского движения.

Особый профиль австрийскому экспрессионизму придают бережно сохраняемые традиции венского модерна, которые удерживают даже самые авангардные устремления в русле эстетического. Именно такая тенденция отличает ранний австрийский экспрессионизм, который в поисках Я отправляется в иные, фантастические и сказочные, миры, от «нового пафоса» раннего берлинского экспрессионизма с его энтузиазмом разрушения старого и отжившего. Безусловный радикализм молодых представителей этого поколения Австро-Венгрии все же не покидает сферу эстетического и даже безумствует на особый «готический лад». Ни с чем не сравнимый шарм ему придает творческая деятельность его самых ярких представителей, как правило, двойных дарований, свободно чувствующих себя в разных жанрах искусства, воспитанных в венской ауре на филигранных образцах искусства Сецессиона, Венских мастерских и югендстиля в целом. Непосредственная близость к истокам психоанализа, исследователям глубин Я, «не подлежащего спасению», и ярким выразителям языкового скепсиса обогащает их творческий продукт новыми глубинными измерениями, делает его остро актуальным и интересным для будущего. Многонациональность представителей этого поколения позволяет услышать в нем специфические нотки славянской, еврейской, германской тревоги за настоящее, надежды на будущее и обеспечивает этому многоголосому хору богатство и своеобразие звучания. Немало открытий в области поэтики и эстетики, которые традиционно приписываются экспрессионизму, сделаны на богатой почве австрийской культуры, будь то «каллигаризм» в кино или «симультанный стиль» в поэзии. Метафора «экзистенциальной бездомности» становится в австрийской поэзии формой поэтического существования. Самое значимое для всего экспрессионистского поколения мироощущение – «на земле ведь все мы чужеземцы» – наиболее трагично проговорено австрийскими поэтами Францем Верфелем, Георгом

Траклем и Альбертом Эренштейном, а важнейшее для сущности явления утверждение «экспрессионизм открыл движение» сделано венцем Паулем Хатвани. Таким образом, даже самый поверхностный обзор достижений австрийского экспрессионизма убеждает в том, что, действительно, настало время переоценить его заслуги и место в общеевропейском экспрессионистском контексте.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ПЕСТОВА НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА

Австрийский литературный экспрессионизм
Монография

Компьютерная верстка Н. В. Пестова

Подписано в печать 30.06.2015. Формат 60x84 1/16
Гарнитура Tahoma. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 16, 5. Уч.-изд.л. 16, 0. Тираж 500 экз. Заказ

Оригинал-макет изготовлен
в Уральском государственном педагогическом университете
620017 Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26
Отпечатано с готового оригинал-макета