

**Министерство образования Российской Федерации
Уральский государственный педагогический университет
ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ УрГПУ**



Н. В. ПЕСТОВА

Немецкий литературный экспрессионизм

**Учебное пособие по зарубежной литературе:
первая четверть XX века**

Допущено Учебно-методическим объединением
по специальностям педагогического образования
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности 032900 – русский язык и литература

Екатеринбург 2004

УДК 830-14
ББК Ш 5 (4Г+4Ге)
П28

НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР

кандидат филологических наук, доцент **Е. Г. ДОЦЕНКО**
(Уральский государственный педагогический университет)

РЕЦЕНЗЕНТЫ

доктор филологических наук, профессор **В. Г. БАБЕНКО**
(Екатеринбургский государственный театральный институт
Министерства культуры РФ)

доктор филологических наук, профессор **И. Е. ВАСИЛЬЕВ**
(Уральский государственный университет им. А. М. Горького)

Пестова Н. В.

П28 Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2004. – 336 с.

ISBN 5-7186-0021-X

Данное учебное пособие представляет собой часть вузовского программного курса по зарубежной литературе XX века. Пособие ориентировано также на программу послевузовского образования, соискателей и аспирантов по научным специальностям: зарубежная литература, теория литературы, сравнительно-историческое, сопоставительное и типологическое языкознание, теория перевода. Пособие может быть использовано как в курсе лекций по зарубежной литературе, так и в рамках спецсеминаров всего спектра филологических специальностей (интерпретация текста, введение в литературоведение, теория литературы, теория и практика перевода, курс русской и зарубежной литературы первой четверти XX века) вузовского и послевузовского обучения.

Предназначено для преподавателей зарубежной литературы, аспирантов, студентов старших курсов факультетов иностранных языков и романогерманской филологии, а также русского языка и литературы филологических вузов.

УДК 830-14
ББК Ш 5 (4Г+4Ге)

ISBN 5-7186-0021-X

© Пестова Н. В., 2004

Предисловие

Учебное пособие «Немецкий литературный экспрессионизм» представляет собой часть вузовского программного курса по зарубежной литературе XX века и предназначено для преподавателей зарубежной литературы, студентов старших курсов факультетов иностранных языков и романо-германской филологии, а также русского языка и литературы. Кроме того, пособие ориентировано на программу послевузовского образования, соискателей и аспирантов по научным специальностям: зарубежная литература, теория литературы, сравнительно-историческое, сопоставительное и типологическое языкознание, теория перевода. Пособие может быть использовано как в курсе лекций по зарубежной литературе, так и в рамках спецсеминаров всего спектра филологических специальностей (интерпретация текста, введение в литературоведение, теория литературы, теория и практика перевода, курс русской и зарубежной литературы первой четверти XX века) вузовского и послевузовского обучения.

Учебное пособие продолжает освещение одного из наиболее значительных литературно-художественных направлений начала XX века, предпринятое автором в научной монографии «Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести» (Екатеринбург, 1999), и в значительной степени расширяет и конкретизирует главу «Экспрессионизм» вузовского учебника «Зарубежная литература XX века» (М., 2001) под редакцией Л. Г. Андреева и др. Книга адресуется также широкому кругу филологов и искусствоведов, исследующих исторические корни и теоретические основы литературы и искусства модернизма.

Чем вызвано столь пристальное внимание современных исследователей-филологов, лингвистов, эстетиков, философов именно к экспрессионизму? Ведь рубеж XIX–XX веков и первые десятилетия XX века в литературе и искусстве одной только России, не говоря уже о Европе в целом, изобилуют и другими, не менее интересными, «измами», развивавшимися параллельно или сменявшимися, вытеснявшими друг друга как наиболее созвучные современному им миру? Как оказалось, в экспрессионизме, родиной которого традиционно считается Германия, сконцентрировались все проблемы современной кризисной эпохи, он сфокусировал в себе языковой скепсис и тотальное отчуждение личности в период технической, экономической и социальной

революции. Человек на пороге XX века оказался в глобальной «экзистенциальной ситуации»: наедине с метафизическими безднами бытия и собственной души, перед беспредельностью одиночества, из которого ему оставался путь лишь к расколотому «я». «Человек, утративший божественное равновесие духа и охваченный “экзистенциальным беспокойством”, оказался между собственным всеилием и бессилием» [Заманская 2002, 9–10]. Философское и художественное сознание переживали на рубеже веков единый процесс экзистенциализации и имели общие тенденции. Точнее всего формула художественного сознания века выявляется в художественной литературе. Следует отметить, что радикальная смена эстетического канона произошла во всех жанрах искусства, фотографическое отображение реальной действительности отступило перед хаотичными впечатлениями истерзанной новым бытием личности и ее иным видением мира. Экспрессионизм, накопив небывалый внутренний потенциал, выступил как самый тонко организованный и чувствительный сейсмограф в фиксации колоссальных изменений в обществе, сознании, науке, искусстве. Он стал водоразделом «классических» и «неклассических» эпох в искусстве. В нем отразился и художественно воплотился коренной перелом всей европейской культуры.

Возникают закономерные вопросы, как читателю сегодняшнего дня относиться к литературе, впервые художественно запечатлевшей эту грандиозную перемену? И стоит ли ее вообще читать? Является ли этот опыт необходимым для понимания основ и структур современного мира? Или же он представляет собой лишь «антикварный» интерес и служит литературоведам для демонстрации представлений прошедшей эпохи? На первый взгляд, литература экспрессионизма не может не восприниматься без некоторой дистанцированности от нее: ее экстаз и пафос, громкая риторика и утопичность помыслов, обостренное ощущение трагичности и катастрофизма бытия, предпочтение хаоса Диониса упорядоченному царству Аполлона, революционный порыв, жажда обновления и совершенно непривычный язык могут показаться современному человеку преувеличенными, если не абсолютно чуждыми. Именно эти составляющие литературы экспрессионизма нередко становятся причиной односторонних суждений об одном из сложнейших феноменов искусства и влияют на формирование читательского вкуса. По утверждению русского философа Н. А. Бердяева, «человек, выброшенный на поверхность, человек с распыленным ядром “я”, разорванный на миги и клочья, не может создать сильного и великого искусства» [Бердяев 1918, 41]. Но всесторонний анализ и включение в

сферу интереса максимально широкой палитры творчества поэтов и писателей «экспрессионистского десятилетия» на обширном культурном фоне убеждают, что от этой литературы и культуры в целом исходят необычайная притягательная сила и положительная энергетика. Литература экспрессионизма во всем ее стилевом, жанровом и тематическом разнообразии очень необычна и непривычна: она апеллирует к сознанию и подсознанию каждого отдельного индивидуума и озвучивает тончайшие колебания его настроения, тайные помыслы, в том числе и страхи или депрессивные состояния, заглядывает в самые потаенные уголки его души, играет его страстями и воображением. Она пугает и обнадеживает – смакуя страшное, она не перестает надеяться на красоту; разрушая и деформируя, она возводит «храм единства и человечности». Безусловно, это не самое радостное и восторженное искусство, ведь зрелище «распада и гниения» вряд ли способно вызывать положительные эмоции, но что делать, если, как выразился Н. А. Бердяев по поводу творчества Пикассо, «ветхие одежды бытия гниют и спадают» [Бердяев 1918, 9]?

Экспрессионизм – одно из самых серьезных и трагичных художественных направлений всей истории искусства. В нем все доведено до такого абсолютного предела, после которого, кажется, не может быть уже никакого развития. Стоит задуматься о мере его обреченности на затухание к середине 1920-х годов, о катастрофически опустошительном для него итоге Первой мировой войны, о невозможности творцов «экспрессионистского мифа» и приверженцев этого направления существовать в каких-то других эстетических и духовных координатах и добровольном уходе из жизни. Экспрессионизм быстро спалил свой факел и безжалостно износил свой юный организм, но отказаться от экспрессионистского мироощущения для большинства его лучших представителей оказалось невозможным.

Литература экспрессионизма интеллектуального порядка, она пронизана философскими и эстетическими идеями кризисной эпохи, поэтому изначально не может быть праздной. Она глубоко интертекстуальна и может быть «идеально» прочитана только на широком историко-литературном фоне. Такая литература не предназначена для «легкого» чтения – ведь экспрессионизм на полном серьезе намеревался спасти мир и усовершенствовать человека. В амбивалентности этой литературы сосредоточена вся противоречивость бытия, а тончайший глубинный лиризм, нередко скрытый под маской циника или «патологоанатома души», выдает внутреннее стремление к гармонии и неистраченный жизненный потенциал. Литература экспрессионизма, без сомнения, по-прежнему остается

«высокоактивным заряженным сгустком энергии» [Rühmkorf 1976, 7]. Исследователи практически любого феномена литературы и искусства XX века найдут его корни и импульсы в экспрессионизме, будь то элитарное кино, авангардистские театр или живопись, скульптура или танец и, конечно же, литература в ее трех основных родах: лирике, прозе и драме. Знание поэтики экспрессионизма поможет распознать истоки рождения различных явлений современного искусства, увидеть закономерности его развития, непрерывность художественного процесса, соотношение традиций и новаторства, а также многообразие межкультурных связей и культурного диалога мирового масштаба. Исключительно интересно и плодотворно было бы рассмотреть в контексте экспрессионистской поэтики русскую литературу XX века как органическую часть общеевропейского культурного пространства.

Поэтика экспрессионизма представляет также значительный интерес для современных исследований в области когнитивных наук, в частности когнитивной лингвистики, теории и практики перевода, так как поэтическая реализация новой «оптики жизни» [Nietzsche 1966, 20] экспрессионизма напрямую связана со сложнейшими ментальными процессами, характерными для кризисных эпох и смены эстетической парадигмы. Несмотря на столь короткую историю существования «живого движения», у экспрессионизма есть будущее в том смысле, что понимание его языка во всех жанрах искусства наделяет современного человека тончайшими зрением и слухом, способными адекватно воспринимать любое веяние современного искусства, значительно расширяет горизонт эстетического восприятия, вооружает механизмами индивидуальной креативной дешифровки сложнейших художественных процессов и явлений. В центре внимания искусства разных жанров рубежа XX–XXI веков стоят тот же сумрак души, те же экзистенциальные страхи, мрачные забавы, предельная субъективность, препарирование собственного подсознания и крайности в изобретении концептуальных форм, как это было присуще экспрессионизму почти столетие назад.

Литература

Бердяев Н. А. Кризис искусства. М., 1918; Nietzsche F. Werke: In 3 Bd / Hrsg. K. Schlechta. Bd 2. München, 1966; Rühmkorf P. 131 expressionistische Gedichte. Berlin, 1976; Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетия: Учебное пособие. М., 2002; Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Сост. Л. Ришар; Пер. с фр. М., 2003.

Введение

Экспрессионизм вошел в историю культуры как одно из наиболее значительных художественных направлений, обозначивших перелом в развитии мирового искусства на рубеже XIX–XX веков в области живописи, графики, пластического искусства, литературы, музыки, кино и театра. Экспрессионизм в «классически состоявшемся», завершенном виде считается немецким явлением, которое сложилось и прошло все стадии расцвета и заката между 1905 и 1925 годами в Германии, Швейцарии и Австро-Венгрии, однако его географию и хронологические рамки следует расширить, так как специфическая экспрессионистская поэтика зрела и формировалась в Европе за десятилетие до официального начала экспрессионистского периода в Германии. С конца 1920-х годов это направление приобрело сначала общеевропейский масштаб, а затем вышло и за пределы Европы, мощно проявившись в других культурах. Немецкий поэт Г. Бенн расценивает экспрессионизм как исторический поворот в дальнейшем развитии всего мирового искусства: «Все, что в последнее время было интересного в искусстве, все идет от экспрессионизма» [Benn 1979, 251]. В этом высказывании, безусловно, окрашенном личным пристрастием, есть и объективная доля истинного положения вещей. Например, модернистская немецкая лирика и проза в их новых субверсивных (разрушительных, подрывных) стратегиях и деструктивных техниках построения поэтического текста, в фундаментальном ощущении «трансцендентной бездомности» «я» в мире обрели свои четкие контуры именно в экспрессионизме. Немецкое литературоведение и искусствоведение признают тот факт, что основополагающим моментом современной литературы и искусства стало их радикально новое отношение к действительности и их ошеломляющий опыт постижения *чужого*, или *чужести* ‘die Fremdheit’ [Braunroth 1996, 18].

Современное российское литературоведение также характеризует экспрессионизм как «художественное направление, утверждающее, что отчужденный человек живет во враждебном мире» [Борев 2001, 297]. Безусловным завоеванием литературного экспрессионизма является теоретическое осмысление, освоение и художественное воплощение различных аспектов *чужого* и *чуждого* ‘das Fremde’. Тотальное *отчуждение* в социологическом, антропологическом и теологическом смыслах разрешилось небывалым *очуждением*, или *остранением*,

всего искусства. Новое мировидение позволило экспрессионизму развить свою систему художественных ценностей, в которой человек и его внутренний мир стояли в центре мироздания («Мир – это я» и «Я – это мир»), но мир представлял собой не некую целостную данность, а сумму и следствие взаимно не связанных и необъяснимых осколков опыта – «фрагментарное бытие» [Wolfenstein 1996, 72].

Стремительная смена и скорость протекания событий и ситуаций, объемность и комплексность новой действительности исключают малейшую возможность ориентирования в хаотичности происходящего, его адекватного анализа и доверительности в отношениях с человеком, предметами и всей реальностью событий и явлений. Искусство также не в состоянии фотографически отобразить эту дробящуюся и ускользающую от понимания реальность, поэтому оно пытается создать свою собственную: «Реальность должна быть создана нами, картина мира должна отражаться в чистом и неискаженном виде. И она есть *только в нас самих*» [Edschmid 1994, 57]. Эти часто цитируемые слова одного из теоретиков экспрессионизма К. Эдшмида выражают эстетическое кредо всего экспрессионистского искусства. По сути оно уходит своими корнями к Канту и неокантианцам, которые утверждали, что зрелому философскому сознанию открывается другая картина, где опыт не *отражает* действительность, а *выражает* деятельность разума, активность субъекта.

Экспрессионизм широко ввел в современное искусство новые художественно-эстетические и формальные приемы, исходящие из идеи прямого воздействия на читателя и «прямого зрительного удара», при этом принцип выражения преобладал над принципом изображения. Он исповедовал в литературе и искусстве обостренную духовность, высочайшую интеллектуальную игру и виртуозность языка, «артистику» (Ф. Ницше, Г. Бенн), произрастающую из экзистенциальной глубины; выдвинул свою концепцию человеческой личности, противопоставляя ее всему предшествующему искусству. В фокусе оказалась личность, носящая в себе хаос и протестующая против отчужденного технизированного мира, ищущая его обновления разными путями – в утопиях братства и всеобщего счастья, в мессианских, активистских, эскапистских поисках или в радикализации эстетики безобразного, в революции и войне, в разрушении всякой формы.

Типичное для раннего экспрессионизма душевное состояние молодого поколения характеризует дневниковая запись 1911 года одного из каноничных экспрессионистов Г. Гейма, которую он сделал неза-

долго до своей гибели¹: «Мой Бог, я задыхаюсь со своим невостребованным 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 надеюсь сейчас хотя бы на войну. <...> 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 рубахами» [Неум 1960, 164].

Экспрессионизм разработал свои методы и приемы художественного воплощения такого протеста против «банального времени»: подчеркнутую субъективность творческого акта, болезненную откровенность деформированного и внутренне расколотого «я» посреди общего распада мира, скрупулезное обследование темнейших закоулков человеческой души; экспрессивность внешнего жеста, передающего высокий накал «невостребованного энтузиазма», плакатную обобщенность характеристик, эстетику крика и афиши, «семантический ремонт» языка всех видов искусства. В результате таких мировоззренческих и художественных стратегий экспрессионизм предстал экстатическим откровением катастрофичности мира и абсурдности бытия.

Утверждение нового эстетического отношения к действительности происходило в атмосфере враждебности ко всей экспрессионистской субкультуре. Новая литература Германии прокладывала себе дорогу в обстановке жесткого сопротивления со стороны буржуазной критики и читателей, поскольку противопоставляла себя незыблемым доселе авторитетам, претендуя на статус эстетической революции. В социальное и культурное пространство своего времени экспрессионизм привнес целый ряд раздражающих и шокирующих художественных элементов, которые на фоне внешне благопристойной империи Вильгельма II и признанных литературных традиций натурализма и импрессионизма сопровождались громкими скандалами и полнейшим неприятием.

¹ В январе 1912 года во время катания на коньках Г. Гейм, спасая друга, провалился под лед на реке Хавель и погиб.

В России экспрессионизм как оформленное, целостное художественное движение, провозглашенное в программах и манифестах и подкрепленное обширной литературной продукцией, не получил столь же широкого размаха, как в Германии и Австро-Венгрии. Однако типологически общие явления для немецкой и русской литературы первой трети XX века очевидны¹. И русский, и немецкий авангард обнаруживали в художественных открытиях своих зарубежных единомышленников продолжение и развитие своих идей. Типичные для поэтики немецкого экспрессионизма проблемы, мотивы и образы на русской почве разрабатывались в творчестве отдельных авторов, в единичных произведениях и деятельности ряда аналогичных по мироощущению поэтических группировок. В качестве названия литературной группы термин «экспрессионизм» был введен в России в 1919 году поэтом Ипполитом Соколовым (1902–1974), автором «Хартии экспрессиониста» (1919), одним из издателей сборника «Экспрессионисты» (1921)². И сам поэт, и его объединение, бывшее «значительно левее футуристов и имажинистов», пользовались скандальной славой (группа просуществовала до 1922 года). Под флагом экспрессионизма работали группы «Московский Парнас» Бориса Лапина (1922) и объединение «эмоционалистов» Михаила Кузмина (1921–1925). Однако термин на русской почве не прижился, хотя программные лозунги И. Соколова, во многом созвучные с известными тогда в России статьями К. Эдшмида, произвели впечатление на молодых русских поэтов Б. Лапина, Г. Сидорова, Б. Земенкова, С. Спасского. В начале 1920 года И. Соколов, Б. Земенков и Г. Сидоров даже подписали «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов», но съезд не проводился. Следует, однако, отметить, что элементы экспрессионистской поэтики к этому моменту уже в основном сложились и нашли свое воплощение в рассказах, повестях и пьесах Л. Андреева («Стена», 1901; «Жизнь Василия Фивейского», 1903; «Красный смех», 1904; «Жизнь человека», 1907), романе А. Белого «Петербург» (1911–1913); творчестве В. Маяковского («Мистерия-буфф», пост. в 1918 году; поэма «Человек», 1916–1917). «Эстетика безобразного» и идея «непродуктивности красивого» активно разрабатывались В. Нарбутом («Плоть. Быто-эпос», 1920–1921), Б. Земенковым («Стеарин с проседью. Воен-

¹ Теоретическое обоснование сходства русского и немецкого авангарда см.: *Сироткин Н. С.* Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2003.

² По материалам В. Н. Терехиной. ИМЛИ РАН, Москва.

ные стихи экспрессиониста», 1920). Как и в немецком экспрессионизме, в России идеи социальной революции соединились с художественным экстремизмом, раскрепощением творческой индивидуальности и сознания. «Революция духа» (В. Маяковский) революционизировала и сам поэтический язык. Такой признак экспрессионистского поэтического текста, как экспериментальность, т. е. обязательное наличие элементов языковой игры и смыслового сдвига – фонетического, словообразовательного, лексического и синтаксического, а также «смысловых темнот», был присущ интуитивной школе эгофутуризма, кубофутуризму, зауми А. Крученых, эмоционализму М. Кузмина и всем ветвям русского футуризма, который в 1910-х годах называли «русским экспрессионизмом». Несмотря на длительную изоляцию России и Германии в годы Первой мировой войны и революции, лирика и драма немецких экспрессионистов переводилась на русский язык О. Мандельштамом, Ф. Сологубом, Б. Пастернаком, Н. Асеевым. Пьесы Э. Толлера в переводе А. Пиотровского и О. Мандельштама шли в русских театрах (Э. Толлер. «Разрушители машин», 1922, Москва, Театр Революции, пост. В. Мейерхольда; «Человек-масса», там же, пост. В. Мейерхольда; 1923, Ленинград, Театр Пролеткульта, пост. А. Грипич). В Ленинграде шла пьеса Г. Кайзера «Газ» (1923, Театр Пролеткульта и Большой драматический театр, пост. К. Хохлова); «Человек из зеркала» Ф. Верфеля был поставлен в Москве в Театре им. Комиссаржевской в 1924 году и в Тбилиси в Театре им. Руставели в 1925 году.

Экспрессионистские параллели и аналогии между Россией и Германией в последние годы привлекают пристальное внимание литературоведов, специалистов в области европейского литературного авангарда (В. Беленчиков, М. Изюмская, В. Терехина, Н. Сироткин). Эти параллели также чрезвычайно интересны в области музыки и живописи (работы Д. Сарабьяна, В. Мириманова, З. Пышновской). Связи русского и немецкого авангарда имеют свои традиции. Так, в области изобразительного искусства начало им было положено «Возвращением русских прогрессивных художников» от 30 октября 1918 года к немецким коллегам и Первой русской художественной выставкой в Берлине в 1922 году. За ней последовала «Первая всеобщая германская художественная выставка» в Москве 1924 года, показанная также в Саратове и Ленинграде, которая не только познакомила зрителя с изобразительным искусством немецкого авангарда от югендстиля до представителей «новой вещественности» и Баухауза, но и продемонстрировала его глубокое внутреннее родство с живописью П. Филонова, К. Малевича,

Н. Гончаровой, М. Ларионова, М. Шагала, В. и Д. Бурлюков, П. Кончаловского, И. Машкова, Р. Фалька, А. Лентулова, О. Розановой и др. Неопримитивизм группы «Бубновый валет» явился русским аналогом немецкого экспрессионизма в живописи. Выставки «Бубнового валета» 1910/1911, 1912, 1913 и 1914 годов стали объединенными выступлениями русских, немецких и французских живописцев новейших направлений. В 1920-х годах популяризатором своих идей выступил сам В. Кандинский, основатель (вместе с Ф. Марком) мюнхенского объединения художников-экспрессионистов «Синий всадник», один из выдающихся посредников между русским и западным авангардным искусством и автор теоретического трактата «О духовном в искусстве» (1911), сыгравшего большую роль в становлении нового искусства. Братья Бурлюки и Н. Гончарова принимали участие в первой художественной выставке галереи «Штурм» в 1912 году, Бурлюки печатались также в альманахе «Синего всадника» 1911 года, а один из центральных печатных органов немецкого экспрессионизма, журнал «Акцион», с первых своих номеров (1911) регулярно знакомил немецких читателей с русскими писателями, поэтами и философами (см. 6.4.1). Во время военных действий, когда цензура строжайше запрещала малейшие намеки на пацифистские настроения, издатель журнала Ф. Пфемферт нашел способ продекларировать свою солидарность с Россией, выпустив в 1915 году специальный номер журнала, полностью посвященный литературе России. Однако период триумфального шествия авангарда в России оказался необычайно краток, большинство художников покинули страну, умерли или подверглись ostrакизму. Россия отказалась от своих великих талантов – В. Кандинского, А. Явленского, М. Веревкиной в пользу немцев, отнеся их к числу художников Германии. Творчество этих крупнейших представителей экспрессионизма – немецкого или русского? – еще предстоит открыть в полном объеме.

Следует отметить, что и в Германии, и в России истинное значение экспрессионистской поэтики, сформировавшейся в первой четверти XX века и обозначившей смену художественной парадигмы во всех жанрах искусства, начинает *научно* осознаваться как смена классическо-романтического канона гораздо позже. Элементы усвоенного и переработанного экспрессионистского опыта во всем его спектре – от философско-эстетической базы до конкретного воплощения в языке разных семиотических систем – становятся поистине интернациональными и отчетливо проступают в мировом, в том числе и в русском,

искусстве модернизма и постмодернизма как доминирующие или сопутствующие эстетические комплексы и художественные приемы¹. Среди них и такие неперемненные атрибуты сегодняшней литературы, как очуждение, монтаж, поток сознания, авангардизм, примитивизм, мифологизм, интертекстуальность и др. В этом смысле Г. Бенн, полагавший, что искусство XX века начинается с экспрессионизма, не так далек от истины.

Несмотря на богатые традиции немецкого экспрессионизмоведения, проблема литературного экспрессионизма как *целостной художественно-эстетической системы* до сих пор актуальна, о чем свидетельствует неиссякаемый поток научных публикаций как в Германии, так и за ее пределами. Причиной отсутствия четкого определения явления нередко становится подмена экспрессионизма как художественной системы экспрессивностью, которая является лишь одной из сторон феномена и присуща не только ему одному. Экспрессионизм в силу своей неоднородности с самого начала ускользал от четких определений: «Не стиль, а эстетический способ чувствования» [Hiller 1994, 3], «окраска души, которая для “техников литературы” до сих пор не поддавалась химическому анализу и поэтому не имеет имени» [Goll 1960, 15]. И сегодня можно услышать утверждения, что определение экспрессионистского стиля как такового – «невыполнимое требование к литературоведению» [Rasch 1967, 223], что он эклектичен и его нельзя рассматривать как эстетический феномен, так как «его невозможно постичь в формальных и языковых категориях» [Paulsen 1983, 42]; что экспрессионизм не разработал «своей собственной четкой поэтики» [Raabe 1964, 372] и представляет собой лишь «широчайшую шкалу индивидуальных стилей» [Rothe 1977, 12]. Действительно, никогда более в истории литературы не писали одновременно в таком количестве стилей и ни об одном литературном течении так не расходились мнения, как об экспрессионизме в Германии. До сегодняшнего дня в теории экспрессионизма высказываются сомнения в том, правомерно ли вообще трактовать литературный экспрессионизм как поэтическую категорию и не является ли он лишь «именем собирательным для идеологических и социологических феноменов, которые были обусловлены политическими обстоятельствами, всей атмосферой времени и сами, со своей стороны, эту атмосферу определяли» [Best 1994, 9]. К. Эдшмид не

¹ О международном масштабе исследования экспрессионизма как интернационального явления см.: Brinkmann R. Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart, 1980.

раз повторял, что экспрессионизм выходит далеко за рамки литературы и искусства и является вопросом морали: «Экспрессионистская поэзия – этическая сама по себе, так как в ней человек поставлен перед вечностью. Способ экспрессионистского выражения не является уделом искусства, это – исследование духа, это большая волна духовного движения. Экспрессионизм – это не программа стиля. Это вопрос души. Он наднационален» [Edschmid 1994, 64–65]. Очевидная двусторонность явления, его понимание как мировоззрения, духовного движения и как феномена искусства всегда усложняло трактовку экспрессионизма в эстетических и стилевых категориях. Не случайно чаще всего речь идет о стиле или поэтике отдельных поэтов или прозаиков «экспрессионистского десятилетия», так как сумма их реализованного таланта не укладывается в рамки никакого направления, движения, стиля, школы.

Предлагаемое учебное пособие построено таким образом, что, наряду с представлением и анализом стилеобразующих моментов явления, оно открывает широкие перспективы для самостоятельного исследования в рамках выпускных квалификационных или диссертационных работ.

Прежде всего, внимание сосредоточено на реалиях, персоналиях и топосах экспрессионизма, недостаточно или совершенно не представленных в отечественной научно-исследовательской литературе и являющихся результатом работы автора в университетских библиотеках Германии и Немецком литературном архиве (Марбах / Некар), который с 1960-х годов scrupulously занимается сбором, изучением и популяризацией экспрессионистского наследия.

В результате исследования литературного экспрессионизма автор пособия обнаружил многочисленные информационные лакуны, недостаточность осмысления значимости тех или иных литературных и культурных фактов и другие «узкие места» традиционного экспрессионизмоведения. Именно для заполнения таких «исследовательских пустот» заинтересованному читателю предложены десятки экскурсов, содержащих фактический материал, который заключает в себе богатые возможности различных направлений научного поиска.

Литература для самостоятельного изучения систематизирована в хронологическом порядке в соответствии с разделами пособия и дается в конце каждого из них. Перекрестные отсылки помогут сориентироваться в важнейших реалиях, топосах, категориальных понятиях и фактах культурного порядка. Завершает пособие алфавитный список важнейшей научной и справочной литературы по теме на русском и

немецком языках. Для самостоятельной научной работы автором предложены актуальные темы исследований.

Экспрессионизм Германии и Австро-Венгрии представлен в основном малой формой, поэтому в центре нашего внимания стоит поэзия. В приложении представлены некоторые поэтические тексты на немецком языке, среди них как общепризнанные образцы поэзии экспрессионизма, так и малоизвестные.

В пособии приняты некоторые ограничения относительно круга рассматриваемых авторов и литературных жанров. Крупнейшие фигуры литературного экспрессионизма, такие, как лирики и прозаики Г. Тракль, Г. Гейм, Г. Бенн, Ф. Кафка, А. Дёблин, с которыми обычно ассоциируется немецкий и австрийский литературный экспрессионизм, не представлены отдельными статьями-персоналиями, так как в российском литературоведении эти авторы являются наиболее изученными и практически полностью переведенными на русский язык¹. Но их творческий опыт и результаты поэтического эксперимента, разумеется, учтены при определении важнейших элементов поэтической системы экспрессионизма.

Среди персоналий, рассматриваемых в учебном пособии, в основном малоизвестные или совершенно неизвестные, но не менее интересные и парадигматически значимые для становления поэтики направления авторы, представляющие различные периоды развития немецкоязычного экспрессионизма (ранний, военный, поздний) в разных центрах его концентрации (Берлин, Мюнхен, Гейдельберг, Дрезден, Вена, Прага, Цюрих). Автор считает весьма привлекательной и плодотворной идею обобщений на материале так называемых «второстепенных» лириков и прозаиков, потому что типологические черты экспрессионизма, характеризующие его как художественное направление, именно в их творчестве проступают и складываются в некое целое наиболее отчетливо.

Впрочем, возможность судить об их «второстепенности» автор предоставляет читателю.

¹ См. в частности, стихотворные переводы: *Тракль Г. Избранное* / Пер. О. Бараш. М., 1994; *Тракль Г. Полное собрание стихотворений* / Пер. В. Летучий. М., 2000; *Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах*. М., 1988; *Нейштадт В. Чужая лира: перевод из одиннадцати современных поэтов*. М.; Пг., 1923; *Гейм Г. Umbra vitae* / Пер. А. Николаев. М., 1995; *Германский Орфей. Поэты Германии и Австрии XVIII–XX веков* / Пер. Г. Раггауз. М., 1993; *Гейм Г. Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия* / Сост. М. Гаспаров, А. Маркин, Н. Павлова. М., 2002.

Одной из важнейших целей данного учебного пособия автор считает пробуждение научного интереса к правомерности утверждения Г. Бенна о том, что современное искусство берет начало в экспрессионизме, и предлагает удостовериться в этом или опровергнуть такую оценку, сопоставляя немецкий экспрессионизм с другими «национальными экспрессионизмами» (южно- и западнославянским, скандинавским, американским и проч.) и другими художественно-эстетическими системами: направлениями, школами, группами (символизмом и югендстилем, футуризмом, дадаизмом, конструктивизмом, сюрреализмом и т. п.). Одной из таких линий исследования может быть сопоставление немецкого экспрессионизма с литературными традициями и авангардными художественными направлениями России соответствующего хронологического периода. Эта линия на сегодняшний день не отслежена в полном объеме и представляет собой серию отдельных исследований, статей или указаний на типологическое родство немецкого экспрессионизма с отдельными русскими поэтами, писателями, художниками, скульпторами (Л. Андреев, С. Кржижановский, В. Маяковский, А. Платонов, Е. Замятин, Б. Пильняк, А. Белый, К. Петров-Водкин и др.).

Однако прежде чем такое сопоставление будет возможным, следует представить экспрессионизм как относительно *целостную художественную систему* в ее культурном, языковом, эстетическом и духовном компонентах и выявить базовые категории этой системы.

Литература

Heym G. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd 3: Tagebücher. Träume. Briefe. Hamburg; München, 1960; *Goll Y.* Dichtungen. Lyrik. Prosa. Drama. Darmstadt; Berlin; Neuwied, 1960; *Raabe P.* Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion». München, 1964; *Rasch W.* Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart, 1967; *Rothe W.* Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/Main, 1977; *Benn G.* Expressionismus // Werke: In 4 Bd. Bd 1: Essays. Reden. Vorträge. 4. Aufl. Wiesbaden, 1979; *Paulsen W.* Deutsche Literatur des Expressionismus. Bonn; Frankfurt/Main; New York, 1983; *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus / Hrsg. O. F. Best Stuttgart, 1994; *Best O. F.* Einleitung // Ibid; *Hiller K.* Zur Genese eines Begriffs // Ibid; *Braunroth M.* Einleitung // Prosa des Expressionismus. Stuttgart, 1996; *Wolfenstein A.* Fragment eines Daseins // Ibid; *Бопев Ю. Б.* Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном мире // Теория литературы. Т. IV: Литературный процесс. М., 2001.

1. Экспрессионизм:

исторические корни и теоретические основы

В немецком варианте экспрессионизм имеет достаточно четкие хронологические рамки: в живописи его начало связано с образованием в 1905 году дрезденской группы «Мост» («Die Brücke»), художники которой Э. Л. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуф, Ф. Блейль, О. Мюллер, М. Пехштейн и Э. Нольде считаются в истории искусства воплощением немецкого экспрессионизма. Различного рода программы и манифесты немецких экспрессионистов возникают лишь в середине второго десятилетия XX века, отставая от художественной практики и не в полной мере отражая ее сущность. С 1911 года экспрессионизмом называют всю современную живопись молодых художников¹. Правда, это обстоятельство не возвело его в ранг определенного стиля и не сформулировало его принципиальных отличий от прочих авангардных течений первой четверти века, сменявших одно другое или существовавших параллельно. Очевидно лишь, что пальма первенства в рождении «термина эпохи» принадлежит изобразительному искусству, и только после этого он распространяется на литературу, театр, кино, танец, архитектуру и окончательно укореняется. После его перенесения на другие жанры искусства, особенно на литературу, создается некая видимость единства в теории и практике, а слово «экспрессионизм» становится заголовком манифестов.

В литературе Германии начало экспрессионизма принято датировать 1910 годом, когда вышли в свет поэтические сборники М. Брода, Р. Шикеле, ознаменовавшие коренной поворот в поэтике и смену эстетического канона. Столь точное хронологическое начало связано с глобальным отрицанием старого во всех областях: в общественно-политической, в мировоззрении и в понимании новых задач искусства. Структуру большинства произведений литературного экспрессионизма определяет именно этот протест против «старого мира», его крушение и вызванные этим крахом неуверенность и неуютность от появления новых, чуждых, необузданных разрушительных сил. Литература экспрессионизма – поразительно негомогенное явление и представляет собой некий конгломерат разнообразных тем, мотивов и топосов, форм

¹ См. об этом более подробно: *Arnold A. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen.* 2. Aufl. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1971.

и структур, стилевых тенденций, идеологических и эстетических воззрений. В одной только лирике разброс самых общих интенций, не говоря уже о формально-языковой палитре, так велик, что экспрессионистское «мы» не сразу вырисовывается. Даже ограничившись самыми поверхностными характеристиками лирики наиболее значительных поэтов, наблюдаем крайне пеструю картину: гротескный, уничтожающий всякие иллюзии, «странно смеющийся» А. Лихтенштейн; экстаичный, гимновый Э. Штадлер; сказочная, неземная, архаичная Э. Ласкер-Шюлер; религиозно-патетичный Ф. Верфель; зашифрованный абсолютной метафорой, герметичный в своих индивидуальных авторских кодах Г. Тракль; эротичный, виталистичный П. Больдт; крайне риторичный пацифист А. Эренштейн; утопичный активист Й. Р. Бехер; Г. Гейм, «демонизирующий» поэтическую действительность до мифа; весь круг поэтов журнала «Штурм» («Der Sturm» – «Буря») с их языковыми экспериментами и формальной артистикой; политически агрессивные поэты журнала «Аktion» («Die Aktion» – «Действие») позднего экспрессионизма.

Однако, несмотря на такую негомогенность, литература экспрессионизма, представленная лучшими художественными произведениями эпохи, ясно изложила новую концепцию отношения человека к миру и воплотила в конкретных поэтических произведениях современное понимание искусства как «последней метафизической деятельности» (Ф. Ницше). Мощь креативного положительного потенциала экспрессионизма заключается прежде всего в его неиссякаемой надежде на будущее и потребности гармоничного созвучия «я» и мира. Такой потенциал кроется в поле напряженности между ускользающей гармонией и надвигающимся хаосом. Этим экспрессионизм существенно отличается от других авангардистских течений: дадаизма, конструктивизма, сюрреализма и проч., ориентированных только на деконструкцию и фрагментирование действительности. Не случайно дадаисты поспешили отмежеваться от экспрессионизма с «его сентиментальностью и неистребимой потребностью в гармонии» [Huelsenbeck 1982, 127]. В то же время не востребуемая – колоссальная и сокрушительная – энергия экспрессионизма, ставшая источником его экспрессии и эстетического экстремизма, радикально отделила его от импрессионизма, символизма и югендстиля (соответствие русскому модерну).

Поэтика литературного экспрессионизма может быть охарактеризована совокупностью нескольких параметров: его философско-эстетической базой и основными мыслительными категориями; жанровой спецификой; степенью традиционности и новаторства; мотивной

структурой и важнейшими топосами; структурой субъектно-объектных отношений и формально-языковым своеобразием, включающим в себя сферу специфической экспрессионистской образности. Экспрессионистское мышление, которое по природе своей противится всяким жестким порядкам и структурам, в изображении хаоса деформированного мира, тем не менее, прибегает в литературе к таковым порядкам. Отрицая всякую традицию, экспрессионисты все же в значительной степени развивают ее и следуют ей. Это искусство интеллектуальное, приближающееся к сложнейшим философским системам, поэтому при всем своем реформационном характере оно закономерно вытекает из предшествующей эволюции.

Литература

Huelsenbeck R. Was wollte Expressionismus // Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910–1920 / Hrsg. Th. Anz, M. Stark. Stuttgart, 1982.

1.1. Периодизация и жанровая специфика литературного экспрессионизма

Литературный экспрессионизм вполне традиционно представлен лирикой, драмой и прозой, в целом разрабатывающими одни и те же глобальные проблемы современного мира, но при этом каждый из трех литературных родов на разных этапах своего развития отдает предпочтение конкретным аспектам: критике современной цивилизации и теории познания, пацифистским, социально-утопическим, политическим проблемам и мессианским надеждам, революционному пафосу обновления и беспощадному уничтожению старого порядка во всех сферах жизни, науки и искусства, патриотическим идеям национальной целостности и независимости. Так, *ранний экспрессионизм* в Германии (до 1915 года) ознаменовался пристальным вниманием к наступившей эре технической цивилизации и порабощению личности мощью индустриального города-гиганта, что привело к всплеску так называемой «лирики Большого города» с ее амбивалентным отношением к городу – пьянящему, завораживающему и чужому, обезличивающему одновременно. Город вторгся и в раннюю прозу, продолжив разрабатывать традицию романа Р. М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» («Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge», 1910), где впервые в

центре внимания оказались новые формы восприятия индустриального монстра. Тему отчуждения личности, потери ощущения дома и родины, саморазрушения и самоотчуждения продолжил в прозе А. Дёблин: «Я хочу закрыть окно. В последние годы у улиц появились странные голоса... Я не сетую на сводящие с ума вибрирующие звуки. Мне просто не по себе» [Döblin 1960, 7]. Настроения конца света, катастрофичности и апокалиптичности бытия на рубеже веков и сопряженный с ними комплекс моральных, этических и философских проблем, так же как и неудовлетворенность нежизнеспособностью прогнившей и отжившей системы империи Вильгельма II, разрабатывались в лирике, прозе малой формы и небольшом количестве ранних романов.

Литература *военного экспрессионизма* 1914–1918 годов (в основном лирика и драма) не только обнажила далеко не очистительную функцию войны и вскрыла истинную значимость реальных ценностей, но и развела пути радикальных пацифистов, стремившихся к избавлению в единении, и тех, кто оставался на прежних позициях иррационального индивидуализма ранней фазы движения. Кроме того, война основательно проредила «фаланги молодых» (К. Хейнике) раннего экспрессионизма: погиб истинный цвет литературы – Э. Штадлер, Г. Тракль, А. Штрамм, Э. В. Лоц, Г. Эренбаум-Дегеле, К. Адлер, Г. Зак, П. Баум и многие другие. Гибель десятков наиболее значительных и подававших большие надежды литераторов обусловила качественный поворот дальнейшего развития экспрессионистской литературы.

На третьей, *послевоенной стадии* экспрессионизма крепнет политическое сознание и выплескивается как в отчетливой революционной окраске произведений (прежде всего, в драме), так и в политической активности авторов, ставших воинственными пацифистами, анархистами или коммунистами. Литература этой третьей фазы пронизана верой в новый мир и надеждой на нового человека, которые, однако, под давлением исторических обстоятельств скоро терпят поражение. С этого момента различные течения и без того неоднородного явления разветвляются окончательно и вливаются в пролетарские организации (Й. Р. Бехер, Р. Леонгард), гражданский реализм (Ф. Верфель) или сближаются с идеологией национал-социализма (Г. Бенн, Г. Йост), т. е. с 1920-х годов экспрессионизм, всегда бывший пацифистским, но никогда – политическим движением, раскалывается на левых и правых и перестает существовать как литературное направление.

Три фазы развития литературного экспрессионизма убедительно доказывают, что он является частью социальной истории и неотделим

от нее. Как духовное движение, как особое трагическое мироощущение личности, экспрессионизм сформировал и разработал свои представления о мире на рубеже веков. Они явились одновременно порождением и отражением эры технического модернизма. По этой причине экспрессионизм набрал небывалый критический потенциал и радикализовал все проблемы, возникшие с наступлением эры технического, экономического и социального перелома. Он встал в оппозицию к нормам буржуазного, т. е. классическо-реалистического искусства, явился той границей, после которой литература кардинально сменила свою художественно-эстетическую парадигму, и унаследовал идеи современной философии о «субъективности истины», «отсутствии какой-либо целостности» и «непродуктивности красивого». Экспрессионизм изменил отношение к фундаментальным человеческим ценностям, прежде всего к жизни и смерти, и тем самым навлек на себя гнев сторонников классического и реалистического искусства. В двоимирии экспрессионизма граница между дурным и хорошим, реальным и фантастическим растворилась, все стало зыбким и взаимозаменяемым. Любопытно, что при всей радикальности взглядов и общей тенденции к новаторству окончательного разрыва с традицией не произошло.

В Германии доминировала *малая литературная форма*, которая в наибольшей степени соответствовала духу времени и пафосу движения. Поэтому в раннем экспрессионизме наиболее популярными стали стихотворение, новелла и глосса, послание которых было лаконично, полемически заострено и крайне субъективно. В программной статье 1911 года «Молодые берлинцы» К. Хиллер назвал глоссу «нашей художественной формой *par excellence*» [Hiller 1911]. К. Пинтус объяснял предпочтение экспрессионизмом малой формы «...не ленью, а потребностью... Ни мы, ни кто-либо другой не можем позволить себе терять время. Если мы станем слишком много и долго писать или читать, то мимо нас протечет слишком много той сладкой и тяжелой жизни, которую следует пожирать, чтобы жить дальше» [Pinthus 1913].

Иначе перераспределились акценты в Австро-Венгрии, где прозе принадлежала роль первопроходца в освоении нового жизненного опыта (ранние новеллы и романы Ф. Кафки, М. Брода, А. Кубина, А. П. Гютерсло, Р. Мюллера, Э. Вейса, О. Баума), однако и заслуги австрийских лириков Г. Тракля, М. Брода, Ф. Верфеля, А. Эренштейна и других авторов велики, без их учета невозможно говорить о смене эстетического канона и формировании экспрессионистского типа поэтики. Австриец М. Брод в эссе «О красоте безобразных картин. *Vade-*

месум для романтиков нашего времени» [Brod 1913] внедрил в сознание и сделал всеобщим достоянием мысль, что непривлекательное и недостойное в душе человека также имеет право на существование и выражение. Особенности литературного экспрессионизма Австрии должны стать объектом самого пристального исследования.

Литература

Hiller K. Die Jüngst-Berliner // Literatur und Wissenschaft: Monatliche Beilage der Heidelberger Zeitung. № 7. 1911; *Pinthus K.* Glosse, Aphorismus, Anekdote // März. 10. Mai 1913; *Brod M.* Über die Schönheit häßlicher Bilder. Ein Vademecum für Romantiker unserer Zeit. Leipzig, 1913; *Döblin A.* Zueignung. Die Drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman. Olten; Freiburg im Breisgau, 1960; *Гугнин А. А.* Австрийская литература XX века. М., 2000; *Пестова Н. В.* Лирика австрийского экспрессионизма: толерантный экспрессионизм? // Россия – Австрия. Этнос и культура в зеркале языка и литературы: Материалы международной научной конференции. М., 2003.

1.2. Философско-эстетическая база экспрессионизма: «профили чужести»

Революционное новаторство литературы экспрессионизма органично встроено в непрерывный литературный, эстетический и философский дискурс. Вопреки громким манифестам деструктивного характера и отказу от традиций, сами экспрессионисты признавали наличие корней (см. 7.3). Так, интереснейшим занятием для любого исследователя может стать отыскание в экспрессионизме мировоззрений других культурных и художественных эпох, например, просветительских и особенно романтических «следов». Отрицая классику в любой форме ее проявления, экспрессионисты, как и их кумир Ф. Ницше, являются прямыми наследниками классической немецкой философии и литературы. Будучи в большинстве своем студентами гуманитарных – философских (в тогдашнем широком понимании), естественнонаучных, юридических – факультетов, представители экспрессионистского поколения, хотя и крайне субъективно и избирательно, но все же профессионально усвоили предыдущий научный и культурно-исторический опыт. Такая избирательность сознания человека переломной эпохи сказалась прежде всего в том, что при всем богатстве и пестроте философского фона Германии начала XX века философско-эстетическая база литературного экспрессионизма в целом замыкается на

имени Ф. Ницше (1844–1900). Контакт с философом оказался непосредственным, так как период его триумфа в Германии и Европе пришелся на студенческие годы этого поколения.

Разумеется, бесспорна необычайная популярность в этот период врача-психиатра и психолога З. Фрейда (1856–1939), заглянувшего в подсознание и озвучившего сокровенную «психологию бессознательного». К выдающимся работам З. Фрейда, оказавшим огромное влияние на мировоззрение XX века своей принципиально новой психологической теорией, относятся хорошо известные раннему экспрессионизму «Толкование сновидений» (1900), «Тотем и табу» (1913), а также вошедшие в контекст произведений экспрессионистов «второго поколения» «Лекции по введению в психоанализ» (1915–1917). На формировании эстетики экспрессионизма сказалось открытие З. Фрейда, заключавшееся в том, что душевная жизнь человека вовсе не является потоком впечатлений и реакций, но содержит некую *субстанцию*, которая не только не поддается влиянию внешних впечатлений, но, наоборот, определяет их изнутри и придает им значение, не объяснимое ни настоящим, ни прошедшим опытом. Экспрессионистская проза и особенно драма эстетически осмысливают роль «бессознательного ОНО», которое таится в глубинах человеческой души помимо сознательного «Я» и «сверх-Я».

Очевидно и влияние трудов и лекций университетского профессора-феноменолога Г. Зиммеля, прояснившего природу разрушительного воздействия современной технической цивилизации на психику индивидуума. В работе 1903 года «Большой город и духовная жизнь» он подробно изложил психологическую основу и последствия «интенсификации жизни нервов» («*Steigerung des Nervenlebens*») современного горожанина [*Simmel* 1993, 125], которые прочно встроены в сотни стихотворений так называемой «лирики Большого города» и крупную романную форму (Р. М. Рильке, А. Дёблин и др.)

В эстетический и литературный контекст вошли идеи В. Дильтея, неокантианцев Г. Риккерта и В. Виндельбанда. Через границы легко проникали созвучные времени виталистические идеи А. Бергсона¹ и экзистенциальные – С. Кьеркегора. Датчанин С. Кьеркегор (1813–1855) уже за полвека до выхода на арену экспрессионизма пользовался

¹ Детально это влияние на экспрессионистских поэтов рассмотрено в: *Martens G. Vitalismus und Expressionismus: Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive: Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur.* Berlin; Köln; Mainz; Stuttgart, 1971.

термином «экзистенциальный», заимствовав его у выдающегося норвежского поэта-романтика Вельхавена. Его метод философствования импонировал молодому поколению, так как он провоцировал видеть в личной судьбе и своей духовной организации некую призму, перспективу для рассмотрения судьбы другого и всего человечества в целом. Личный трагический экзистенциальный опыт философа, окрашенный непреходящей меланхолией метафизической природы, и его положение изгоя, которое он сам себе уготовил, исходя из понимания идеального, доступного лишь тому, кто стоит в стороне от общих дел, совпали с умонастроением начала XX века. С. Кьеркегор оказался одним из зачинателей неклассической философской традиции, сказавшейся на всей духовной атмосфере последующего века. Отрицая философию как систему, он направил свое сочинительство на воссоздание веры, которую противопоставил логике. Но его примата веры экспрессионисты не приняли. Его надежды на результаты, сопоставимые с делом Лютера, не оправдались и не сказались на религиозной жизни не только христианского мира в целом, но и его родной Дании.

Такой сопоставимой по революционности с Лютером фигурой для экспрессионизма оказался Ф. Ницше. Именно он в силу ряда обстоятельств безраздельно господствовал в вышколенных систематическим университетским образованием умах этого поколения интеллигентов: «Немецкий гений языка после Лютера, землетрясение эпохи, человек, который создал основы мира выразительности» [Benn 1965a, 484], «величайший человек двух последних тысячелетий» [Hiller 1969–1973, 8].

Субкультурная ситуация начала века такова, что социальное и творческое противостояние молодых литераторов нормам буржуазного общества питалось главным образом его идеями *нигилизма* и *витализма*: «Что витало в воздухе? В воздухе витали прежде всего Ван Гог, Ницше, а также Фрейд, Ведекинд. Искали пострационального Диониса» [Blass 1965, 38]. Дадаист Р. Хюльзенбек в 1920 году заметил: «Как бы это смешно и странно ни звучало, но мы все читали Ницше» [Цит. по: Meyer 1993, 296]. К. Эдшмид в ранних манифестах почти подобострастно упоминал «святое имя Ницше» [Edschmid 1957, 18]. Причины неизбежности этой встречи Ницше и экспрессионизма объясняются несколькими обстоятельствами: лирик-экспрессионист противится всякой традиции или жесткости, которая присуща любой философской школе с ее преемственностью и поступательным развитием, а Ф. Ницше, как известно, никакой школы не создал, хотя понятие «ницшеанство» существует. Он все, что угодно, только не систематик, его учение

невозможно представить как стройное здание, которое можно пройти полностью комната за комнатой. Ницше – тот мыслитель, в чьем творчестве и, что особенно важно и значимо, в личной судьбе наиболее отчетливо запечатлен драматизм переходной эпохи рубежа XIX–XX веков. С одной стороны, он прямой идейный наследник западной философской классики, с другой – первый декадент, поэт-безумец, поэт-пророк. Это решающий фактор, отличающий его в глазах поэтов от прочих именитых и влиятельных философов Германии начала века. Столкновение этих двух факторов во многом и обусловило многоплановость и противоречивость как самого творчества Ф. Ницше, так и его последующего влияния.

Экспрессионисты оказались первыми, которые во всей полноте попали под магическое влияние Ницше. Но из всего его крайне неупорядоченного и запутанного идейного наследия они впитали только то, что совпадало с их катарсическим типом мышления. Молодые люди поняли его очень лично, очень эмоционально и крайне фрагментарно. Но это, по всей видимости, судьба всех великих умов – всякий спешил заручиться их авторитетом, перетолковывал и приспособливал свои мысли к их идеям. «Экспрессионистский Ницше» – это «популярный Ницше», афористичный и рафинированный в своих риторических структурах, предельно парадоксальный в своем языковом жесте и поэтому необычайно притягательный. Но все же значение Ницше для экспрессионизма лежит не только, а возможно, и не столько в мировоззренческой сфере, сколько в языковой, а внутри последней – не столько в его теоретических рассуждениях об искусстве и языке, сколько в его стихах: в «Дионисовых дифирамбах», афоризмах из «Веселой науки» и, конечно, в «Заратустре». В них Ницше задал парадигму обновления языка, которую экспрессионисты эстетически освоили. Они очень последовательно развили его принцип подвижности в языке и перенесли в сферу поэзии его мысли. В этом смысле Ницше был настоящим искусителем, который со свойственной ему провокационной и плутовской нескромностью из «Ессе homo» утверждал: «До меня не знали, что можно сделать из немецкого языка, что можно сделать из языка вообще» [*Nietzsche* 1966, 1104].

Молодое поколение поразили уничтожение философом абсолюта правды и его доводы о субъективности всякого познания, которое он определил как «перспективирование», «оптика перспектив жизни» («*Perspektivität*», «*Perspektiven-Optik des Lebens*») [Там же, 576]. В «Рождении трагедии» Ницше утверждает, что без такого перспекти-

ви рованного расположения всех вещей человеческое существование было бы невозможно, «так как вся жизнь покоится на видимости, искусстве, ошибочности, оптике, необходимости перспективирования и заблуждения» [Nietzsche 1966, 37, 70]. Основными средствами перспективирования являются процедуры приближения и удаления, упрощения и редукции до существенного; подчеркивания типичного; украшения и, напротив, обезображивания, элиминирования и расширения толкования, иначе говоря, весь путь от любой формы преувеличения к существенному, что и составляет в конце концов суть «артистики» («Artistik») в понимании Ницше. Он явился глашатаем нового, эстетического, артистического мировоззрения.

Но его идеи были впитаны не в результате систематических занятий философией, они «вitalи в воздухе» и проникали «посредством осмоса» («durch Osmose»), как выразился В. Паульсен [Paulsen 1960, 104]. Благодаря посредничеству «Нового клуба» (см. 6.1.1) и активной пропагандистской деятельности его организаторов К. Хиллера и Э. Лёвенсона самые привлекательные для молодых художников и литераторов мысли и высказывания философа становились широко известными, их дискутирование было не только модным веянием, оно составляло часть образования интеллигенции. Судя по афишам «Нового клуба» того времени такие дискуссии были обязательным пунктом студенческих собраний. Одной из главных заслуг экспрессионизма и было как раз перенесение этих идей в другой медиум – в сферу искусства. Этот путь оказался возможным и хорошо подготовленным благодаря тому, что «философия Ницше была лирической, а лирика – философской» [Meyer 1993, 118]. Виртуозность его лирики произрастала из экзистенциальной глубины, а идеалом лирики для Ницше было единство чувства, мысли и артистики. Трактовка артистики не ограничивалась только ее формальной стороной – это была «экзистенциальная артистика». В понятиях «артистики» и «перспективирования» он изложил кардинальный вопрос о соотношении жизни и искусства, которое было воспринято экспрессионистами как «последняя возможность передачи метафизической информации» и как «последняя метафизическая деятельность» [Benn 1965b, 328]. Мир стал рассматриваться только как «эстетический феномен», в котором артистика предстала «словесным искусством абсолютного» – «Die Wortkunst des Absoluten» [Там же]. Эстетический критерий Ницше «глубокой артистичности» («tief artistisch») и неперемнное условие, чтобы во всякой «красивой фикции светилась глубина» – im «schönen Anschein soll die Tiefe aufleuchten»

[Meyer 1993, 116], – оказались критерием оценки и главным отличием хорошей поэзии от эпигонской продукции. Ф. Ницше присутствует в литературе экспрессионизма явно и скрыто, вербально и невербально, в мировоззрении, топологии и языке. Характер этого присутствия чрезвычайно сложен и противоречив, он не был прояснен полностью по причине невозможности обнаружить четкие структурные параллели между философией и поэзией. При параллельном чтении текстов Ф. Ницше и экспрессионистов очень скоро обнаруживается, что философ представлен в лирике и прозе этого периода не только своими философемами – метафорами и афоризмами, ссылками и цитатами. Игра с текстами философа носит характер немаркированной интертекстуальности, как это бывает при ссылках на всем известные тексты типа Библии¹. Более того, Ф. Ницше, дав сначала имя глобальному сомнению и неуверенности всего поколения – «нигилизм» и обозначив им источник мироощущения чужести и причины отчуждения, подсказал путь преодоления и выхода из этого глубокого скепсиса. В природе нигилизма, вскрытой философом, заложены проблемы структурного кризиса «я», или диссоциации субъекта, сомнения в традиционных формах мышления и познания, утрата целостности перспективы и глобальный языковой скепсис – т. е. все базисные эстетические и философские идеи литературного экспрессионизма.

Интегрирование в литературу экспрессионизма важнейших понятий «философии жизни» Ф. Ницше превращает их в «метафоры эпохи» [Vieta 1992]. Антитеза «жизнь – нежизнь» во всех ее метафорических воплощениях становится структурным элементом и несущей конструкцией произведения, от которой отстраиваются все его силовые линии и складывается общий нарративный характер. Ядро этого метафорического комплекса составляют все виды движения, активности, беспокойства, роста, изменения, преодоления, разрушения и обновления. Движение и всевозможные проявления витальности – ведущие философемы экспрессионизма, встроенные в целый ряд его мотивных структур: мотив реального и экзистенциального странствия, конфликт отцов и сыновей, разрушение старых устоев, очарованность скоростью и техническим прогрессом. Смерть, как и Жизнь, – один из основополагающих топосов экспрессионизма, но Смерть не противоположность Жизни, а значительный феномен ее проявления. Смерть больше не гость Жизни, но один из ее «хозяев», «строителей» [Дранов 1980], ибо

¹ Более подробно об этом см.: Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

живет только то, что умирает – вслед за Ф. Ницше утверждает экспрессионизм. Следует, однако, отметить, что в отношении к жизни и смерти в экспрессионизме четко прослеживаются и черты романтической эстетической системы и мировоззрения, прежде всего, взгляды Э.-Т.-А. Гофмана¹ и Новалиса².

Идеи Ф. Ницше в мировоззрении экспрессионизма тесно переплетены со взглядами эстетиков конца XIX – начала XX века Г. Бара, В. Воррингера, сущность которых сводится к отказу от миметической природы образа, тенденции к дереализации, утрате или размыванию единой перспективы, остранению и деформации действительности, проблематичности «красивого». Открытие философом относительности познания потрясло до основания все представления о мире: «И изгнан я | из всякой правды» – «daß ich verbannt sei | von aller Wahrheit» [Nietzsche 1996, 82]. Среди последующих глобальных интеллектуальных проектов самих теоретиков экспрессионизма наиболее значительными и влиятельными оказались те, которые призывали к освобождению от всех образцов созерцания и описания в реалистической и натуралистической традиции и предлагали альтернативные понятия, приемлемые для восприятия художественного пространства как некоей иллюзии, фикции.

Огромную роль в обосновании эстетических основ экспрессионизма сыграл один из основателей художественного объединения «Синий всадник» («Der blaue Reiter») в Мюнхене В. Кандинский. Открытия атомной физики потрясли художника, распад атома стал казаться ему распадом мира, в котором не осталось ничего прочного, неделимого, все стало ненадежным, зыбким, все зашаталось, предметы изменили свой облик, свой вес. Искусство отказывалось от привычного смотрения на предмет, взгляд обратился на структуры и системы, которые были до сих пор сокрыты от глаз. В фокусе такого смотрения оказывается личность катастрофического типа: «Бог умер. Мир раскололся. Я – динамит. <...> Тысячелетняя история разлетается на куски. Нет больше опор и колонн, нет фундаментов, которые бы не были взорваны. Церкви стали воздушными замками. Убеждения – предрассудками. Больше нет перспективы в мире морали. Верх стал низом, низ – верхом. Обесценивание всех ценностей состоялось. Христианство получило удар. В принципах логики, центра, единства и разума были усмотрены по-

¹ Вспомним кота Мурра, который скончался, чтобы проснуться в лучшем мире.

² «Смерть – это романтизированный принцип нашей жизни. Смерть – это жизнь после смерти»: Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 106.

столпы жаждущей власти теологии. Смысл мира исчез... Разразился хаос. Началось столпотворение. Мир явился как слепое противостояние сбросивших оковы сил. Человек потерял свое небесное лицо, стал материей, случаем, конгломератом, животным, сумасшедшим продуктом отрывочных и вздрагивающих мыслей. Человек потерял свое особое положение, отведенное ему разумом. Он стал частицей природы. Революция против Бога и всех его созданий состоялась. Результатом стало освобождение демонов и сил природы» [Ball 1982, 124–127]. Эта речь дадаиста Г. Балля по поводу искусства В. Кандинского отражает доминирующее настроение начала века и во всех своих положениях отталкивается от взглядов усомнившегося в истинности познания Ф. Ницше. «Невостребованный энтузиазм» (Г. Гейм) экспрессионизма в эпоху колоссальной ломки всех устоев стал источником его мировоззренческого радикализма, эстетического экстремизма и глобального отчуждения. Нигилизм Ницше в эстетике и литературе экспрессионизма воплотился в *категории чуждого*. С точки зрения современной науки о чуждом, ксенологии, эта категория в литературе экспрессионизма находит поэтическое воплощение во всех своих модификациях и проявляет свою комплементарную природу.

От глобальных мыслительных категорий, в частности антропологической категории чуждого, экспрессионизм неизбежно приходит к соответствующим языковым категориям, к *очуждению* языка, или к *формальному остранению*. Г. Бенн назвал этот шаг «антропологическим избавлением в формальном» – «anthropologische Erlösung im Formalen» [Benn 1965d, 66]. Это был революционный и типично авангардистский ход, который в точности следовал совету Ф. Ницше: «Следует так деформировать мир, чтобы суметь в нем выжить». Этот шаг в экспрессионизме приобрел особую трагичность, так как потребность ухода к *чуждому как иному* разворачивалась на фоне постоянного «возвращения к себе и сути вещей» – «zurück an-die-Wurzel-der-Dinge-gehen» [Benn 1965c, 243] и фатальной невозможности окончательно к ним вернуться. Акт неслыханного очуждения действительности в литературе и явился для экспрессионистов «последней метафизической деятельностью» и «антропологическим избавлением в формальном», тем самым «освобождением» ‘Befreiung’, о котором в письмах писал Ф. Кафка [Kafka 1967, 156] Магическая формула Ф. Ницше, которой последовала экспрессионистская эстетика, оказалась наиболее адекватным переломному времени способом выхода из охватившего художественную интеллигенцию кризиса познания и языкового скепсиса.

Она явилась ключом к пониманию тех мыслительных и формально-стилистических категорий, которыми, начиная с экспрессионистского поколения, оперировали художники XX века.

Категория чуждого становится одной из центральных мыслительных категорий экспрессионизма. Глобальная *чуждость* везде и всему – доминирующее мироощущение поколения, парадигматически отразившееся в литературе, особенно в лирике, новеллистике и драме. Литературный дискурс *чужести*, когда отчуждение впервые эксплицируется как некая структура бытия, начинает складываться и разворачиваться еще в эпоху Просвещения. Постепенно это чувство набирает свой критический и креативный потенциал, осваивается в литературе «Бури и натиска», усложняется и дифференцируется в романтизме, распространяясь на все новые сферы бытия и сознания. К концу XIX – началу XX века ощущение *чужести* во всей диалектике субъектно-объектных отношений принимает глобальный характер. Оно перенимается из всего предшествующего дискурса и модифицируется модернизмом таким образом, что отчуждение становится для литературы онтологически необходимым состоянием. «Я» перестает быть хозяином в мире и в состоянии крайнего дискомфорта начинает средствами искусства сознательно этот мир очуждать еще более, «деформировать, чтобы суметь в нем выжить». Ощущение тотальной *чужести* перекрывает силой эмоционального воздействия все другие проявления чувств, а *очуждение* как способ конструирования художественной действительности становится ведущим поэтическим принципом. *Потенциал чуждого* оказывается практически неисчерпаемым. Он охватывает сферы варварского / языческого, расового / этнического, культурного (во времени и пространстве), экзистенциального, полового, подсознательного. Во всех названных проявлениях он внятно и отчетливо тематизируется в лирике экспрессионизма и четко структурируется в особых порядках, которые в терминологии ксенологии можно обозначить как *профили чужести*: очуждение, отчуждение, экзотизм, эскапизм [Пестова 1999].

Не только в лирике, но и в прозе этого периода источником тотального отчуждения был пережитый опыт радикального изменения отношения человека к окружающему миру. Человек и вещь, человек и человек, человек и Бог отдалились друг от друга. Человек оказался в изоляции. Все, что находится вне человека, приобретает характер чуждого и угрожающего. Вместо ощущения «совместности» выступает состояние «напротив». В основных мыслительных категориях экспрессионизма представлены все аспекты сегодняшнего социально-антро-

пологического толкования термина *отчуждения*: отчуждение как кризис традиционных форм познания и восприятия, отчуждение субъекта от общества и природы, человека от человека, автора от читателя, субъекта от своего собственного «я». Относительно этих координат и формировался тематический фундамент лирики и прозы этого десятилетия. Глобальное отчуждение в экспрессионизме – это его своеобразная лирическая антропология: «Я не созвучен времени и бытию» (К. Бранд); «Милость прощенья согнулась в дугу, | Бог обратился в проклятье, | Пленник любви обманулся: | Нет примирения больше в любви, | Добрые духи – злодеи...» (Э. Кеппен); «Господи, ты в пыль меня вогнал» (П. Баудиш). Мотивная структура и топология большого количества произведений разных жанров представлены странствием в поисках Бога, мира, другого человека, природы и отчуждением от них. Отношения с ними строятся по принципу «приближения – удаления» и всегда видятся амбивалентно, в «двойной оптике».

Литература

Edschmid K. Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hamburg, 1957; *Paulsen W.* Georg Kaiser: Die Perspektiven seines Werkes. Tübingen, 1960; *Benn G.* Nietzsche – nach 50 Jahren // Gesammelte Werke: In 4 Bd. Bd 1. Wiesbaden, 1965; *Idem.* Franzosen // Ibid; *Idem.* Expressionismus // Ibid; *Idem.* Lebensweg eines Intellektualisten // Ibid. Bd 4; *Blass E.* Das alte Café des Westens // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965; *Nietzsche F.* Werke: In 3 Bd / Hrsg. K. Schlechta. Bd 2. München, 1966; *Kafka F.* Briefe an Felice (Bauer) und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit / Hrsg. E. Heller, J. Born. Frankfurt/Main, 1967; *Hiller K.* Leben gegen die Zeit. Teil 1: Logos. Reinbeck bei Hamburg, 1969–1973; *Martens G.* Vitalismus und Expressionismus: Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive: Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Berlin; Köln; Mainz; Stuttgart, 1971; *Дранов А. В.* Немецкий экспрессионизм и проблема метода: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1980; *Ball H.* Kandinsky // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart, 1982; *Vietta S.* Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart, 1992; *Meyer Th.* Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel, 1993; *Simmel G.* Die Großstadt und das Geistesleben // Die Berliner Moderne: 1885–1914. Stuttgart, 1993; *Vietta S.* Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne // Die Modernität des Expressionismus / Hrsg. Th. Anz, M. Stark. Stuttgart, 1994; *Nietzsche F.* Nur Narr! Nur Dichter // Gedichte. Stuttgart, 1996; *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

1.2.1. ЧУЖОЕ И СВОЕ

Важнейшим свойством категории чуждого является ее комплементарная природа, поэтому *чужое* и *свое* – одна из важнейших оппозиций амбивалентной модели мира экспрессионизма: «Так близок. Так далек. Всем чужд | И всем родня. Огонь холодный, пламя снега. | Мерцанье темноты и темень | последних всплесков света» («Allen Dingen fremd. Und allen | zutiefst verwandt») (В. Рейнер; см. приложение). По частотности и значимости в лирике экспрессионизма слово *чуждой*, *чуждый* ‘fremd’ и его дериваты *чужжак*, *чужжачка*, *чужбина*, *чужесть*, *отчужждать*, *отчуждаться*, *чужеродный* и т. п. стоят в одном ряду с такими ключевыми понятиями, как *порыв*, *жизнь*, *странствие*. *Der Fremdling* ‘чужак’, ‘странный странник’ – один из центральных образов в поэзии Г. Тракля (см. 2.4); *чуждое* как дальнее, неизвестное, загадочное, экзотическое – важный мотив в поэзии Г. Бенна, Э. В. Лоца, А. Шнака; поразительное постоянство в обращении к проблеме *чуждого* и *своего* прослеживается в творчестве Э. Бласса, М. Германа-Нейссе, В. Рейнера, Э. Ласкер-Шюлер и др. *Чужое* в экспрессионистской картине мира – это и *чужбина*, *чужой край*, *чужесть* ‘die, das Fremde’, ‘die Fremdheit’, ‘das Fremdsein’, ‘die Fremdnis’ и *чужжак*, *пришелец*, *странник*, *чужестранец*, *чужеродец*, *незнакомец*, *приезжий*, *посторонний*. Этот *некто неизвестный* может быть мужчиной или женщиной ‘der, die Fremde’, ‘der Fremdling’, ‘die Fremdlingin’. Все прочее *чужое*, не поддающееся более точному описанию, выражено существительным среднего рода ‘das Fremde’.

Человеческое сознание всегда делило мир на *мое* и *не мое*, *свое* и *чужое*, *известное* и *неизвестное*, *присущее* и *чуждое* и т. п. Такое членение мира является антропологической универсалией и свойственно любому обществу или индивидууму, но в экспрессионизме комплементарная категория чуждого / нечуждого, или чужого / своего [Krusche 1985; Wierlacher 1985; Krusche, Wierlacher 1990] становится нервом трагического мироощущения и обуславливает фатальную взаимосвязь потребности и невозможности *ухода* и *возвращения* ‘Aufbruch’, ‘Heimkehr’.

15 декабря 1911 года Ф. Верфель читает перед берлинской публикой стихотворение, которое становится знаковым произведением движения: впервые с трибуны поэт декларирует доминирующее экспрессионистское мироощущение как тотальную чужесть: «На земле ведь чужеземцы все мы» («Fremde sind wir auf der Erde alle»). Оппозиция *чуждого* и *своего* становится пружиной многих структурных и стили-

стических механизмов языковой реализации центральных проблем и мотивов лирики экспрессионизма (утопизм, экзотизм, порыв, выход в путь, странник, дом, война, одиночество и т. д.). Программный сборник Э. Штадлера «Порыв» («Der Aufbruch», 1914), который традиционно служит тематической и структурной парадигмой экспрессионистской лирики, тематизирует чуждость и весь комплекс ассоциаций, непременно сопряженных с этим мироощущением: расставание с юношескими надеждами, пустота, ностальгия и тоска по далеким райским островам, неуютность и необжитость родного дома и противопоставление родине юношеских грез пристанища, лишённого тайн и сказки. В сборнике точно задан масштаб и лаконично сформулирована вся экзистенциальная глубина проблематики отчуждения: чуждость «я» по отношению ко всему миру; распад, диссоциация «я» как отчуждение от своей собственной личности («...Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich»). Поэт также пытается осмыслить любопытное свойство чужести – ее обязательную комплементарность по отношению к своему собственному, нечуждому и фатальность обитания субъекта между своим и чужим: «Себя бежать стремишься и раздарить чужому, | стереть в себе бывшее и новому открыться – | Но лишь себя откроешь и лишь к себе вернешься».

Характер *чужого* оказывается необычайно сложным и противоречивым, так как он изначально запрограммирован категориальной комплементарностью чужого и своего. Объем категории чужого, поэтически реализованной в лирике экспрессионизма, не исчерпывается такими составляющими, как различие, дистанцированность, удаленность, инакость. Чужое может быть окрашено негативно и позитивно (*feindlich und fremd* ‘враждебный и чужой’; *so fremd und befreit* ‘такой чужой и свободный’) и незаметно превращаться в контрпонятие – *das Eigene* ‘нечуждое’, ‘свое’.

Многоаспектность *чужого* достаточно полно отражена в словарном значении самой лексемы *fremd*. В соответствии с ее основными значениями можно структурировать основные аспекты чужести, релевантные для лирики экспрессионизма: 1) чужое в родственно-географическом значении; 2) в значении непринадлежности; 3) в значении неизвестности; 4) в значении странности.

Так как категория чужести комплементарна, то текст непременно насыщен чувствами и ассоциациями с противоположным знаком: 1) родной – местный; 2) собственный; 3) известный; 4) обычный. Этот фактор усложняет и драматизирует характер экспрессионистской лирики. Первое значение чужого представлено комплементарной оппозицией *ro-*

дина/чужбина 'Heimat'/'Fremde'. В таком значении чужесть фигурирует как принадлежность к другой стране, местности, сфере или области, городу, семье, другому роду или происхождению. Хрестоматийно известной стала поэтическая строка Э. Бласса из стихотворения «В чужом городе», с которым он в 1912 году стал широко известен: «Меня загнали в чуждый город» («Ich bin in eine fremde Stadt verschlagen»). В нем зафиксировано тревожное чувство неуютности и неприкаянности лирического «я» не-дома.

У М. Германа-Нейссе в стихотворении «Чужой город» так же, как и в стихотворении «Мир чужд и пуст», лирическое «я» чувствует себя непрощеным гостем, обреченным на безрадостное существование в пустоте. Его поэзия чрезмерно густо, как ни у какого другого поэта, насыщена ощущением чуждого, выраженным лексемой *fremd*, которая становится несущей конструкцией архитектоники стихотворения и производит впечатление навязчивого, почти маниакального состояния. Особенно стихотворениям периода лондонской эмиграции присуща такая линия развития: чужесть в локальном измерении – чужой город, чужой дом, чужие звезды, мост чужой, чужие поезда – трансформируется и происходит тотальное очуждение всего окружающего, когда лексема *fremd* начинает выступать в других своих значениях: непонятный, странный. Такой разворот от локальной перспективы чужести к экзистенциальной в наиболее отчетливой форме продекларирован в лирике Большого города. Мотив непрощеного гостя в своем собственном доме или родном городе «без родины, в необжитости» («Ohne Heim, unbehaust») (А. Эренштейн) во всевозможных модификациях вычленяется во многих стихотворениях А. Вегнера, А. Лихтенштейна, П. Больдта, О. Лёрке, А. Вольфенштейна этого периода. Как ни велика потребность вернуться на родину, возвращение это никогда не может состояться окончательно и бесповоротно: либо действительно позовет нечто новое и неизведанное, либо возвращение домой терпит поражение, так как не оправдывает ожидания и надежды на возвращение к себе самому. К такому трагичному финалу приходит Ф. Блей в стихотворении «Возвращение на родину» («Heimkehr»). На странствовавший по чужбине путник, полный добрых предчувствий и надежд, возвращается домой и считает путь свой оконченным: «Не спорщик больше я, а только путник. | О возвращение к себе, ребенок, счастье, | участья слово, нежное руки прикосновенье, | Смотри, я возвращаюсь, скоро я вернусь. | Вернусь к себе... Но более чужого края, чем родина, | Не открывалось даже на чужбине взору моему, | Лишь чуждое меня там ожида-

ло». Лейтмотив аналогичных по мироощущению стихотворений сформулирован А. Эренштейном: «Домой вернувшись, дома не нашел я». В горечи этого прозрения затихают даже голоса таких циников и отъявленных поэтических хулиганов, как Клубунд, который обычно ерничает по случаю всякой малой напасти и великой беды. Но тут иссякает и его самоирония: «Ищу край родной: истерзан, растоптан, | Ищу сам себя и не нахожу». Движение такого одинокого принимает характер колебания маятника: от чужбины к родине и наоборот. В этой безысходности и подмешанном во всякое чувство «яде тоски по родине» – «Heimwehgift» (К. Оттен) – сквозь гротеск и иронию просвечивает боль и ранимость. Это состояние однозначно не толкуется и четко не очерчивается. Драматизм экспрессионистской экзистенции и мироощущения наиболее интенсивно проявляется именно в этой нечеткости очертаний, диффузности чувства: «Я сам себе далек, в плену у чуждого» («Mich ferne fühl, von Fremdheit überstürzt») (Э. Фейгель). В конечном итоге оно фиксируется и чисто языковой морфологической игрой, которую следует признать окончательным диагнозом этой высокой болезни – тоски по «родине-чужбине» – «Heimat und Unheimlichkeit zugleich» (К. Оттен) (см. 2.3.4).

Другой аспект чужести сконцентрирован вокруг второго значения *fremd* – ‘непринадлежащий’, ‘несобственный’. Связи и отношения внутри данного ассоциативного комплекса выстраиваются в соответствии с восприятием и оценкой личностью фрагментов действительности как свойственных / несвойственных, присущих / неприсущих. В рамках такого ассоциативного блока складываются многие силовые линии общего состояния отчуждения индивидуума и фиксируется «право на владение» человеком различными аспектами действительности, начиная от мира в целом и заканчивая своим собственным телом. Лирику-экспрессионисту это право видится как безвозвратно утраченное: «Знать одно: ничто и никогда твоим не будет. | Пониманье этого – вот все, что мне принадлежит» (Ф. Верфель). Вышедшие из повинования индивидууму, отчужденные от него бытие и сознание повергают его в состояние «трансцендентной бездомности» (Г. Лукач), и он перестает чувствовать себя «как дома» и в «себе самом», и «в любом другом» – «Niemaals im Andern, nie im Ich zu Hause» (Ф. Верфель). В результате такого глобального отчуждения мира и невладения им происходит и самоотчуждение. Человек перестает воспринимать самого себя как нечто целое, чужими кажутся ему свои душа и тело, не свойственными себе – мысли и поступки. Ф. Верфель так сформулировал ощущение

потери обладания всем сущим и тщетности попытки всякого сближения и присвоения: «И вот, когда тебя совсем своей считал и близкой, | Я тут же знал... Нет ничего на свете моего! И даже то, что означает Я, | Чужим останется тебе, без жалости и снисхожденья». Такая конфигурация чужести занимает умы больших и малых поэтов в общем комплексе проблем диссоциации «я» на протяжении всего экспрессионистского периода: «Ничто не есть мое и даже собственное Я мне чуждо» – «Nichts ist mein, mein Ich sogar mir fremd» (М. Брод). Перестав воспринимать мир как свой собственный и единый, индивидуум транспонирует такое видение и на собственное «я», на свое тело, части которого вдруг предстают чужими и далекими, т. е. отчужденными в буквальном понимании. Наиболее скандальные стихи Г. Бенна, А. Лихтенштейна, Г. Гейма, А. Эренштейна, П. Больдта, Ф. Верфеля, Й. Р. Бехера сосредоточены именно в сфере восприятия *части* и *целого*, где традиционная синекдоха претерпевает коренное изменение: происходит абсолютизация оторванности части от целого и автономия функционирования такой части. Очень драматична такая линия развития в лирике непосредственных военных впечатлений, когда зловещее отчуждение частей тела перестает быть метафорой, как это представлено в поэтическом сборнике Я. Пикара «Потрясение» («Die Erschütterung», 1920). Но буквальность военных впечатлений отчуждения собственного «я» отступает перед трагикой этого состояния в экзистенциальном смысле – чуждое, неприсущее, ненужное проникает в душу, действует там хозяйски бесцеремонно, делает ее темной, непроницаемой, а затем вырывается наружу в виде чувств, мыслей и поступков, которые человек не воспринимает как свои собственные и не может с ними примириться. Дробящееся на фрагменты «я» с трудом подыскивает адекватные своему состоянию формы его вербализации; практически все контексты такой диссоциации характеризуются неоднозначностью толкования очень затемненного смысла. Лирическое «я» бессильно отступает перед данным обстоятельством: «Как много во мне не моего, но что это – знать не дано мне» (Ф. В. Вагнер). В таком состоянии – «ich unzuhause» (Г. Бенн) – «я» может чувствовать себя в мире только случайным и временным гостем: «В гостях везде, мир одолжил меня на время... Ты гость, ничем здесь не владеешь...» (Е. А. Рейнгардт).

Третье значение *fremd* 'неизвестный', 'незнакомый' выступает на первый план при осмыслении лириком действительности в ракурсе постижения всего инакого: «Застыл пожар в твоих глазах холодных – | Любимая, они беду, недоброе таят, | В тебе дитя неведомого зверя

выдают, | Которому ни имени мне не найти, ни родины» (Р. Леонгард). Так, например, женщины-незнакомки, женщины-чужачки Г. Бенна, Ф. Верфеля, А. Вольфенштейна, Э. Штадлера, Г. Плотке, М. Германа-Нейссе, Р. Фукса как существа иного миропорядка окутаны непостижимой тайной: «Мечта, и сказка, и стихи, вся в ореоле то ли света, то ль дурмана, | привыкшая на мир смотреть как на игру. | Красавица, прибывшая из стран далеких, о которых | лишь грезить я могу. Покров из шелка | тонким ароматом чуть прикрывает | твою походку. Кто ж ты все же? Не ведаю» (В. Хазенклевер).

В пространстве этого ассоциативного поля осуществляется процесс экспрессионистской коммуникации, который необязательно заканчивается успешно и достигает цели. Главная цель всякой коммуникации – понимание, постижение всякого и всего другого, живого или неживого. Результатом поэтического диалога становится строгий вердикт лирического «я», определяющего своего партнера как нечто новое, неизведанное, непривычное, своеобразное – некоего другого или, напротив, как старого знакомого и потому близкого и понятного. Мотив «понимания» представлен в общей мотивной структуре лирики необычайно широко. В подавляющем большинстве стихотворений он сводится к горькому сетованию, жалобе на непонимание. Однако и голос, возражающий этому утверждению, звучит достаточно часто и не менее внятно: «...и на меня снисходит пониманье мира, и он не кажется чужим» (Р. Шнитцер).

В антологию «Сумерки человечества» (см. 6.3) К. Пинтус включил принципиально важное для понимания философии и эстетики экспрессионизма стихотворение В. Клемма, озаглавленное автором именно как «Философия» (см. приложение), в котором программно прочерчены обе линии этого процесса коммуникации – ее тщетность и надежда на ее успех: «...нам чуждо все, что звезды означают, | и царственная поступь времени нам недоступна, | и пропасти души непостижимыми останутся...». Любопытен словарный состав стихотворения: он словно иллюстрирует весь ассоциативный ряд родственных и близких понятий, уточняющих именно это третье значение чужести – знать, понимать, постигать, означать; чуждый, незнакомый, неизвестный; родство, взаимосвязь.

Хотя мотив тщетности продвижения к сути и невозможности обращения чуждого в близкое наиболее характерен для экспрессионистской лирики, главный нерв трагики ее все же пронизывает именно та часть мотивного комплекса, в котором не затихает надежда на понима-

ние. Очень мощно эта надежда звучит в любовной лирике, где поэтическое освоение чужести в таком ее ракурсе, как приближение к «другому, иному», свойственно как роетae *minoges*, так и маститым поэтам, например Э. Ласкер-Шюлер. Одно из ее самых замечательных стихотворений «Тоска по родине» («*Heimweh*») (см. приложение) соткано из чувств, впечатлений и образов, принадлежащих сфере данного ассоциативного поля. Поэтесса метафорически обозначила важнейшее условие понимания – знание языка, которым пользуется этот другой, неизвестный. Поскольку язык является главным средством коммуникации, то его буквальная чуждость, т. е. язык иностранный ‘*Fremdsprache*’, занимает всякого лирика. Впоследствии эта проблема обострилась чрезвычайно для поэта-экспрессиониста в его вынужденной эмиграции (М. Герман-Нейссе, М. Гумперт, Л. Ландау), но и до реальной ситуации нарушенной коммуникации из-за языкового непонимания на чужбине весь метафорический комплекс чуждого языка входит в состав элементов экспрессионистского диалога. Таким непрекращающимся диалогом как строительством «моста к иному миру» («*Brücken sind alle Gespräche, nie zu Ende gegangen*») прочитывается стихотворение Г. Казака «Разговоры» («*Gespräche*»): «Итак, никогда не поймешь, что тебе говорю я, | ведь всякое слово застынет в момент постиженья – | пусть только молчание наше внушает доверье».

Последнее значение *fremd* ‘странный’, ‘дикий’, ‘редкостный’ характерно для одного из важнейших профилей чуждого экспрессионизма – экзотизма. Все новое, неизвестное, другое видится странным, загадочным, сказочным, дикий. Такой профиль чуждого типичен в фиксации чувств, вызванных встречами с дальними странами, особенно с южными (Г. Бенн, Э. В. Лоц). Среди малоизвестных поэтов-экспрессионистов этого «экзотического направления» особо выделяется А. Шнак. Такими «странно-чужими» видятся А. Шнаку в стихотворении «Станный пейзаж» («*Seltsame Landschaft*») Ливан и Египет. Его стихотворение «Чуждый сад» («*Fremder Garten*») типично для экспрессионистских «длиннотрочников». Эстетическая ценность подобных стихотворений, как правило, невелика, но в экспрессионистской лирике подобных произведений более чем достаточно. Любопытно, что самые сложные для понимания и интерпретации стихи экспрессионизма (напр., А. Вольфенштейна, С. Кронберга, Р. Р. Шмидта) относятся к этой же условной группе, тематизирующей чуждость как странность. Затуманенный или совершенно непроницаемый смысл такой поэзии уводит стихотворение в область «абсолютной метафоры» и «текстуры»

(см. 3.1, 3.2). Всякое его толкование все равно не придает ему смысла, и стихотворение остается поистине странным, действующим в большей степени на подсознание, чем на сознание.

На значимость в экспрессионистской модели мира ощущения или концепта чужести, выраженного перечисленными лексическими единицами, указывали ведущие немецкие экспрессионизмоведаы И. Йенс, А. Вивиани, К. Эйкман, В. Роте, Т. Анц [*Jens* 1997, *Viviani* 1972, *Eykman* 1974, *Rothe* 1977, *Anz* 1977].

Литература

Viviani A. Der expressionistische Raum als verfremdete Welt // *ZfdPh.* Bd 91, Heft 4. 1972; *Eykman Ch.* Denk- und Stilformen des Expressionismus. München, 1974; *Rothe W.* Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/Main, 1977; *Anz Th.* Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart, 1977; *Krusche D.* Literatur und Fremde: zur Hermeneutik kultur-räumlicher Distanz. München, 1985; *Das Fremde* und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik / Hrsg. A. Wierlacher. München, 1985; *Hermeneutik* der Fremde / Hrsg. D. Krusche, A. Wierlacher. München, 1990; *Jens I.* Expressionistische Novelle: Studien zu ihrer Entwicklung. Tübingen, 1997; *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

2. Поэзия

Ранний экспрессионизм в Германии – период наивысшего расцвета поэзии, стоявшей под знаком современной технической цивилизации и нового отношения к действительности и искусству. В поэзии наиболее адекватно и полно воплотился крайний субъективизм и витализм молодой литературы, аналогичный индивидуализму классическо-романтического периода.

Именно в поэзии начало осуществляться коренное семантическое обновление языка, результатом которого и стала своеобразная экспрессионистская поэтика. В поэзии парадигматически и в наиболее концентрированном виде отразились новые экзистенциальные состояния, возникшие как реакция на кризис познания, диссоциацию личности и ее взаимодействие с таким же нецелостным объектом познания.

Состояние неуютности человека в мире – в пространстве, во времени, в своем собственном доме, в себе самом – поэзия экспрессионистского поколения зафиксировала во всей трагике и тончайших нюансах этого мироощущения: «Нет дома для меня ни в ближнем, ни в себе самом, | А время – и ничто, и пауза! | Все в прошлом, нет ни сейчас, ни завтра. | Ничего, лишь вечное стремленье | Рассыпаться на тысячу частиц и в каждой – быть, | И снова, странствуя от родины вдали, | От пустоты и гибели спастись, | И к имени, что обречен нести, цепями приковать себя, | За остов бытия, которого и нет в помине» (Ф. Верфель).

Спектр интенций и мотивов поэзии этого периода чрезвычайно широк и неоднороден, в нем представлены как унаследованная поэтическая традиция, так и совершенно новые факты действительности и аспекты состояния лирического «я», не актуальные прежде и просто не известные поэтической практике.

Не случайно литература этого периода рассматривается немецкими экспрессионистами как «литература экзистенции и психопатологии», а весь экзистенциальный вокабуляр поэзии составляет некое ассоциативное поле психопатологического содержания, включающее в себя такие компоненты, как бездомность, отсутствие чувства родины, потеря ориентиров, бессмысленность, хаотичность, неуверенность, беспомощность, бессилие, обморочность, безумие.

2.1. Традиции и новаторство

В формально-языковом отношении лирика экспрессионизма представляет собой сочетание традиционных и авангардных элементов, она переключается с поэтикой барокко, романтизма, югендстиля, в ней не прерываются традиции натурализма, в то же время она пользуется всем арсеналом модернистских поэтических средств, среди которых преобладают приемы деструктивного характера. Станным образом разрушители поэтических канонов, отъявленные циники и безбожники изъясняются ямбом традиционной религиозной, любовной и пейзажной лирики, гимном-длиннотрочником, песней и сонетом. Экспрессионизм как духовное движение, как особое трагическое мироощущение, мощно напитанное философией и эстетикой нигилизма, разрабатывает свою собственную художественную модель мира, в которой наряду с размыванием единой, организующей мир перспективы и связи с реальной действительностью так же отчетливо просматривается и романтическая тоска по связности и целостности, где на фоне смакования ужасающего и безобразного брезжит идеал ускользающей, вечной, «являющейся красоты», от которой поэту-экспрессионисту почему-то особенно больно: «Тяжелое сердце жизни | Легко нести | Но кто же понесет и вынесет | Всю невесомость радости, | Кто? – веющий водоворот | В высоком летнем воздухе, | Кто ж вынесет огромность, огромность мира?» (Ф. Яновиц). В результате картина мира в экспрессионистской лирике предстает амбивалентной, в ней вместе с разрушительным «семантическим ремонтом языка» (Ф. Ницше) реализуется и конструктивный, созидательный жест, который ориентируется на некий эталон упорядоченности. Вместе с модернистскими механизмами разрушения языка в духе манифестов Маринетти эта лирика имеет наготове и весь арсенал поэтических традиций, например рифму, метр, ритм, жанр, устойчивость топосов и повторяемость мотивов. В их использовании поэтика экспрессионизма и вообще вся поэтическая практика наиболее далеки от своей же собственной грамматики, исповедующей деформацию и размывание формы: «Ямб есть ложь» (Г. Гейм).

Однако экспериментальный характер экспрессионистской лирики продолжает оставаться решающим фактором в вычленении ее стиливых и формальных признаков, которые немецкие литературоведы именуют «эпохальными» [Grosse 1996, 16]. В них же традиционно усматривается заслуга экспрессионизма и его вклад в поэтику XX века. В сжатых формулах их можно определить как отклонение от традици-

онных, строго регламентированных форм лирики; предпочтение «принципа монтажа», или «симультанного стиля»; отклонение от грамматической нормы как в морфологии, так и в синтаксисе; острую риторизацию и патетизацию высказывания; динамизацию языка; радикализацию метафорики до шифра, не поддающегося однозначному толкованию. Очевидно, что почти все эти характеристики существуют в рамках «негативных категорий», которые со времени появления в немецком литературоведении книги Г. Фридриха о структуре современной лирики всегда находились в центре внимания экспрессионистоведов [*Friedrich* 1968]. По сути дела, это полный инструментарий поэтики современной лирики: принцип монтажа, двусмысленность или многозначность, все виды и способы нарушения интонационной, композиционной, метроритмической инерции; диалектика компрессии и декомпрессии, консонанса и диссонанса, формальной дисциплины и смысловой бездонности; новые метафорические механизмы, в основе которых лежит расширение синтаксической валентности и семантического согласования. Но если сегодня эти элементы поэтики считаются скорее нормативными, то в экспрессионистское десятилетие они были вызывающе провокационными, не раз становились причиной судебных разбирательств, запретов и штрафов, а в сочетании с традициями придавали поэтике характер, ускользающий от точного определения. Многие конкретные явления разных уровней от фоники до жанра представляются в русле общих суждений о сути феномена как о разрушении всех форм и доминировании деструктивного элемента случайными.

Такой случайностью выглядит на первый взгляд сонет, в строгой форме которого написана значительная часть всей экспрессионистской лирики, в том числе и военной. В этой поразительной приверженности к сонету с его «прокрустовым ложем» внешнего и внутреннего строения ярко проявляется тяготение экспрессионизма к жестким порядкам. Доля сонета в общем объеме его лирики так велика, что не считаться с ним невозможно. Сонет позволял поэту «странно смеяться» – «sonderbar lachen» (А. Лихтенштейн) – и в то же время служил, говоря словами Бехера, «спасением от хаоса» – «Rettung vor dem Chaos», когда взор теряется в бесконечности от избытка увиденного. Этот хаос своеобразно упорядочивался в малом пространстве между полюсами полной поэтической свободы и ограничивающей эту свободу устойчивости. В пристрастии к сонету отчетливо проявились грани амбивалентного явления: тяга к гармонии прошедшей классической эпохи и зачарованный взгляд на кардинально изменившуюся жизнь эры технического

модернизма; тоска по безвозвратно утерянному миропорядку и ликование воинственного нигилиста. Лирический жанр, который, на первый взгляд, был чужд современному взгляду на мир и полон столь немодными страстями, не просто органично встроился в новое миропонимание, но оказался непременно необходимым ему и крайне продуктивным. Сонет стал источником вдохновения и экспериментальным полем, где все его парадоксы были максимально реализованы и заострены. Он предоставлял широчайшие возможности для самой смелой формальной игры и языковой артистики, настоящего карнавала рифмы, что впоследствии станет одним из элементов современной поэзии. Внутренняя структура стиха располагала к одному из излюбленных приемов экспрессионистов – озадачивающей смене перспективы и вообще любой форме остранения. Практически не ограниченный в тематическом выборе сонет, тем не менее, оставлял для экспрессионистов тематические лакуны для провокации и вызова или, напротив, тихого апокалипсиса. Необыкновенно привлекательными для них оказались как игра в сонет, так и его чистое, буквальное воплощение¹. За внешней и внутренней структурой экспрессионистского сонета отчетливо вырисовывается и более глубинный уровень универсальных понятий, составляющих картину мира экспрессионизма, а также мощная эстетическая и философская база всего европейского литературного модернизма на рубеже веков. Вне этого общего контекста не представляется возможным говорить о языке экспрессионистского сонета.

При всем доминировании новаторских тенденций литературы и неприятии всяческих канонов экспрессионизм оставался приверженцем вечных ценностей. В результате такого одновременного наличия в экспрессионизме разнонаправленных тенденций и неоднородных формально-стилистических компонентов его поэзия представляется диффузной. Поэтика экспрессионизма оставалась словно не в фокусе, так как границы между традицией, нормой и игрой с ними смещались. Но по многим параметрам это неоднородное явление отчетливо несет в себе черты *системного единства*.

Литература

Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jhs. Hamburg, 1968; *Grosse W.* Expressionistische Lyrik. Hollfeld, 1996.

¹ Главу «Экспрессионистский сонет» см. в: *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма. С. 400–425.

2.2. Поляризация мира

Экспрессионистский сонет по своей внутренней и внешней структуре оказался пригодным для вербального выражения всех ментальных процессов, отражающих онтологическую, сущностную поляризацию мира в экспрессионистской картине видения. Для экспрессионизма характерны художественно-эстетические оппозиции, или универсальные образно-знаковые категории, выражающие тенденцию к сталкиванию полярных противоположностей, пренебрежение к полутонам и оттенкам, плавным переходам: «Кто ведает, не есть ли | жизнь – смерть, | дыхание – удушье, | а солнце – ночь?» (А. Эренштейн). Таких контрастных пар в художественно-эстетической системе довольно много: свет – тьма, часть – целое, черное – белое, день – ночь, добро – зло, истина – ложь, жизнь – смерть, ад – рай, движение – неподвижность, красота – безобразие, человек – масса, художник – толпа и т. п. Каждая из составляющих рождает свой ряд ассоциаций, например, тоπος свет – день, солнце, рассвет, заря, сумерки и т. д.; тьма – ночь, мгла, могила, подземелье, безумие; движение – полет, течение, струение, танец, парение и т. д. Такие экзистенциальные антитезы присущи, разумеется, не только экспрессионизму, но в нем их соотношение представлено иначе. Например, *часть* составляла обычно лишь внешнюю, видимую, обозначающую сторону предмета или явления. *Целое* же – сторону внутреннюю, сущностную. В экспрессионизме часть выводится на первый план, поражая внимание и воображение, чтобы наиболее впечатляюще передать ненормальность, искаженность, алогичную изломанность, чудовищную дисгармоничность и антигуманность действительности (см. 5).

Соотношение целого и части в экспрессионизме принципиально нетождественно обыкновенной метонимичности. В экспрессионистском образе часть не обязательно представляет целое. В живописи и графике экспрессионизма перераспределение функций части и целого, изломанность силуэта, преувеличенная, выдвинутая вперед деталь, деформированность и диспропорциональность – важнейшие художественные приемы, составляющие сущность его оптики. В остраничности, очужденности изображенного красота и уродство неразрывно спаяны и порождают некую другую действительность, которая намеренно удалена от реальной и требует другого смотрения, словно напоминая совет Заратустры: «Я говорю вам: надо иметь в себе хаос, чтобы родить танцующую звезду» [*Ницше* 1991, 14].

Частью на экспрессионистской сцене подчеркивалось общее, отенялось целое. Локальный свет в постановках выхватывал какой-либо отдельный персонаж или часть его тела, утрируя движения и делая их похожими на пластику змеи или химеры Гойи. В монологах наиболее значимые реплики форсировались до крика, сюжет дробился на краткие эпизоды, повторяя эстетику афиши, «написанной шваброй». Лишь проступавшая в них главная идея должна была связать действие воедино. По такому же принципу фрагментирования, или монтажа, построено самое знаменитое, программное стихотворение раннего экспрессионизма «Конец мира» Я. ван Годдиса¹, которое создало определенную школу и с которым нередко ассоциируется весь экспрессионизм:

С голов остроконечных шляпы вдаль,
По воздуху, как крик – сверля виски.
Железо крыш летит, дробясь в куски.
Объявлено: «Вздывается вода».

Вот ураган – и буйно скачут волны
На берег, разбивая тяжесть дамб.
Людей замучил насморк своевольный.
Мосты разверзли пропасть поездам².

Появление новой литературной формы именно в этот период связано с тем, что новый шокирующий опыт восприятия действительности оказался на этот момент исторически не переработанным и не освоенным, бешеный темп непривычно технизированной жизни, изменивший все былые представления о времени и пространстве, вызвал к жизни стиль, наиболее адекватно ее отразивший. По месту рождения и расцвета стиль монтажа часто называют «берлинским экспрессионизмом» (см. 2.2.1).

Другой важнейшей особенностью экспрессионистской поляризации мира является перераспределение, размывание полюсов или отношения к ним, т. е. перспективы автора. В этой взаимозаменяемости и переходе одного качества в другое отражен центральный принцип экспрессионистской эстетики, где «ничто не есть очевидно» и зависит от «креативной перспективы», взгляда с «Олимпа иллюзий» (Ф. Ницше).

¹ В других переводах «Конец света».

² Пер. В. Нейштадта. Цит. по: *Экспрессионизм: Сборник* / Сост. Н. С. Павлова М., 1986. С. 12–13.

При всей контрастности членов любой оппозиции, они часто оказываются неразличимыми и делают картину мира двойственной: «Свет будит тьму, тьма топит свет, | свет топит тьму. Тьма пожирает свет... | Свет есть ложь»; «Ложь и кривда | Сеют свет!» (А. Штрамм). Оптика экспрессионизма представляется «двойной» именно потому, что самые контрастные понятия перестают противостоять друг другу одномерно, и получается, что смерть – это «тень жизни» – «*Umbra vitae*»¹, а тьма – «тень света» или «спящий свет» – «*schlafendes Licht*» (К. Хейнике). Такая перспектива возникает потому, что в экспрессионистской поэтике главным принципом становится визуализация внутреннего видения, а не отображение внешнего мира.

Название важнейшей поэтической антологии, своеобразной Библии экспрессионизма «Сумерки человечества» – «*Menschheitsdämmerung*» – метафора главного мировоззренческого, эстетического и структурного принципа экспрессионизма: амбивалентности (см. 6.3). *Dämmerung* ‘сумерки’ – это символ и захода, заката, конца, и начинающегося, едва забрезжившего нового дня. Атмосфера тьмы, мрака, сумеречности преобладает в лирике поэтов раннего, «визионерского» экспрессионизма: «Поэты рано почувствовали, как человек погружается в сумерки, во мрак заката, чтобы вновь явиться в рассветных сумерках нового дня» [*Pinthus* 1996, 25].

В этом символе поэтически воплощен важнейший для этого поколения философский постулат Ф. Ницше о возможности созидания нового только через уничтожение старого. В нем сосредоточен типичный экспрессионистский симбиоз «всего и всего ему обратного» от полюса абсолютной негативности до полюса абсолютной позитивности.

Это поэтическое осмысление тезиса философа, гласящего, что «коренная вера метафизиков есть вера в противоположность ценностей»: «При всей ценности, какая может подходить истинному, правдивому, бескорыстному, все же возможно, что иллюзии, воле к обману, своекорыстию и вожделению должна быть приписана более высокая и более неоспоримая ценность для всей жизни. Возможно даже, что и сама ценность этих хороших и почитаемых вещей заключается как раз в том, что они состоят в *фатальном родстве* с этими дурными, мнимо противоположными вещами, связаны, сплочены, может быть, даже тождественны по существу. Может быть!» [*Ницше* 1997, 242].

¹ Название поэтического сборника Г. Гейма.

Размытостью или полным отсутствием границ между добром и злом, реальностью и фантазией, светом и тьмой и т. п. двоемирие экспрессионизма принципиально отличается от двоемирия романтизма.

Литература

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. В. Рынкевича. Алма-Ата, 1991; *Pinthus K.* Zuvor // *Menschheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus.* Hamburg, 1996; *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего // Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1997.

2.2.1. Лирика Большого города

Амбивалентность картины мира экспрессионизма отчетливо прослеживается во всех тематических блоках лирики и может быть продемонстрирована, в частности, на городской лирике. Перед глазами молодого поколения в результате тотальной технизации жизни за несколько лет происходит ломка всех прежних представлений и опыта такого масштаба, что ее не в состоянии адекватно переработать сознание. Ощущение неуютности обитателя города-Монстра, который сам себя сравнивает с бродящим по нему привидением, с необычайной интеллектуальной и эмоциональной интенсивностью отливается в сотни стихотворений. Никогда до или после экспрессионизма Большой город не тематизируется в таком количестве строк, его центральное положение во всем комплексе тем и мотивов экспрессионистской лирики общепризнано и наиболее тщательно исследовано¹.

Тематическая и мотивная структура лирики Большого города оказывается напрямую связанной со всеми глобальными проблемами новой литературы – расщеплением, деформацией личности и потерей своего места в мире, утратой всех иллюзий и ценностей, ощущением конца света. Более того, город является сценой, на которой крушатся все былые представления, и непосредственным участником драматических изменений в сознании. Происходит метафоризация и очуждение городского пространства, насыщение его всевозможными «демоническими» качествами, мощно вторгающимися в психику его жителей. Хрестоматийно известные стихотворения Г. Гейма «Бог города» и

¹ См.: *Vietta S.* Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung: Expressionistischer Reihungsstil und Collage // *DVjs für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Bd 48. Heft 2. Stuttgart, 1974. S. 354–373.

«Демоны города» (см. приложение) поэтически осмысливают этот процесс наделяния города качествами сверхъестественными и наполняют сферу обитания городского человека *чуждой волей*:

Вот он воссел на кровле городской.
Чернея, бури облекли чело.
К окраинам, где брезжит дом слепой,
Взор устремил он, яростно и зло.
Вот он могучий выпятил живот...
В его бровях таится близость гроз...
И, приподнявшись, грозный, как мясник,
Грозит он кулаком. И шквал огня
Падет из туч. И огненный язык
Слизнет дома до наступленья дня¹.

В этой лирике необычайно возрастает значимость экзистенциального компонента, бытие в городе становится для поэта-экспрессиониста бытием в мире. Все проблемы города, которые идентифицируются с глобальными и общечеловеческими, разрешаются коротким замыканием в голове поэта: «город дышит, вздыхает и ночь источает по капле, словно чуждое море в окно она бьется ко мне» (В. Рейнер). На примере лирики Большого города экспрессионистоведы не упускают возможности указать на поразительную непоследовательность в отношении к, казалось бы, однозначно негативным явлениям, таким, как разрушительный потенциал технической цивилизации, обрушившийся на экспрессиониста в Большом городе. С одной стороны, город – современная Гоморра, с другой – несомненно завораживающее обаяние этого Молоха. Эта амбивалентность в лирике Большого города является не только доминантой, но и двигательной силой всего экспрессионистского странствия, резервуаром всех главных творческих импульсов этой лирики. В экзистенциальном страдании и наслаждении страданием, еще век назад смаковавшимися немецкими романтиками, в экспрессионистское десятилетие сосредоточились особая трагика и огромный креативный потенциал².

Тематизация ощущения своей чужести в городе, в котором автоматически происходит очуждение всякого предмета и всякой личности,

¹ Гейм Г. Бог города / Пер. Г. И. Ратгауза // Германский Орфей. М., 1993. С. 166–169.

² См. главу «Берлинский экспрессионизм» в: Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма. С. 262–279.

прослеживается с самых первых публикаций экспрессионистского десятилетия (см. 6.3) до публикаций в вынужденной эмиграции после прихода к власти национал-социализма. Отношение поэта к персонафицированному и демонизированному Городу выливается в специфическую экспрессионистскую любовь-ненависть. П. Больдт называет Берлин «белым цветком земли», А. Лихтенштейну он видится, напротив, «бестией, канальей, наркотиком, стервой». Я. ван Годдис сталкивает несовместимое: «как прекрасен этот гордый алчный город в его отчаянной нужде и пренебрежительной расточительности! Как соблазнительна искаженная краса тяжелых улиц». Г. Казак в изображении города пользуется атрибутами хищного ядовитого животного, которое давит, жалит, рвет на части, лишает языка всякого заблудившегося в нем странника. На контрасте таких чувств выполнены несколько специальных антологий экспрессионистской городской лирики¹, в которой поэт домогается «каменной руки и асфальтового сердца города» (И. Голль). Грамматический женский род немецкого *die Stadt* 'город' позволяет эротизировать эти отношения и проигрывать городские сценарии со всеми сложностями и противоречиями отношений между мужчиной и женщиной.

Такая амбивалентность эксплицитно выражена не только всей тканью и развитием стихотворения, но и очень компактным лексико-грамматическим средством, которое предстает важной фигурой-перевертышем экспрессионистской двойной оптики – частицей *und doch, und dennoch* с уступительным значением 'и все же'. Самой знаменитой поэтической строфой, в которой эта фигура делает картину амбивалентной, несомненно, является строфа из стихотворения Й. Р. Бехера «De profundis» из его первого лирического сборника 1914 года «Упадок и триумф» («Verfall und Triumph»): «И все же – хмельную песнь хвалебную пою вам, города, большие, шумные».

Состояние нервной системы горожанина становится впервые объектом пристального наблюдения поэта-интеллектуала и серьезно занимает его как всякое новое обстоятельство. Лирика предыдущих стилевых направлений не интересовалась такой физиологической проблемой, «нерв» и «нервы» – новое действующее лицо этой лирики, их состояние – новая качественная характеристика индивидуума (см. 7.1.1; 7.1.2):

¹ *Expressionismus: Lyrik* / Hrsg. M. Reso. Berlin; Weimar, 1969; *Lyrik des Expressionismus* / Hrsg. S. Vietta. Tübingen, 1985; *Gedichte des Expressionismus* / Hrsg. D. Bode. Stuttgart, 1994; *Großstadilyrik* / Hrsg. W. Wende. Stuttgart, 1999.

Я – прочь унеслось, исчезло в звездной дали,
Это не Я пред вами, лишь его пустое платье.
Дни отмирают прочь, седые старцы.
Без Я рыдают нервы в панике и страхе (П. Больдт).

Ощущение своей незначительности и мизерности, полной зависимости от сверхъестественных сил вербализуется в самых разнообразных метафорических контекстах и воплощается в образы типа «водички для полоскания в зеве времени» (А. Эренштейн). О. Лёрке сравнивает человека в городе с «грубым пестрым песком, которым играет великая рука провиденья». Страх перед грохочущим Молохом и зависимость от него приобретают трансцендентный характер и порождают ощущение полного одиночества и беспомощности человека, чувствующего себя в городском муравейнике, словно в заключении.

Литература

Simmel G. Die Großstadt und das Geistesleben // Die Berliner Moderne: 1885–1914. Stuttgart, 1993; *Giese P. Ch.* Interpretationshilfe. Lyrik des Expressionismus. Stuttgart, 1993; *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

2.2.2. Любовная лирика

Любовь – один из самых сложных в определении четкого контура топосов экспрессионизма. В отличие от жизни, порыва, движения и других топосов позитивного свойства, которые, несмотря на всю многогранность, все же более или менее четко очерчены и структурированы, сфера любовного переживания оказывается наиболее диффузной, зыбкой, многослойной и трудно расчленимой, как апогей положительно заряженного чувства неразрывно спаянной с внутренним пафосом литературы и вплетенной в экзистенциальные состояния, подчас далекие от любви как таковой. «Экспрессионистская любовь – это постоянное желание большего: Immer-mehr-wollen – неистовство, безумие и отчаяние» [*Paulsen* 1935, 156]. В полярном мире экспрессионизма любовь не противостоит одномерно ненависти, критический потенциал которой ниже и прямолинейнее. В его «двойной оптике», где «ничто не есть очевидно», члены любой оппозиции часто оказываются неразличимыми и делают картину мира двойственной (см. 2.2). Любовь, часто оставаясь не в фокусе, прочитывается в едином контексте вместе с

горечью утраты и взрывом негодования, надеждой на спасение от хаоса и обретение какой-либо точки опоры: дома, родины, Бога, человека. Любовное переживание более чем любая другая грань жизни обнаруживает комплексность и бездонность чувства: «Богат и полон я любовью, | Но все же знать судьбу мне не дано | Людей, что божьим провиденьем разорваны на руки и слова» (Р. Кайзер). По многоликости и глубине ценностного потенциала топос любовь в экспрессионизме ближе всего к топосу смерть, который также не противостоит однозначно жизни, но является ее тенью.

Об экспрессионизме не принято рассуждать в контексте некоей гармонии, которая бы упорядочивала этот феномен как систему и структурировала ее столь разнородные элементы. Возможно, поэтому рассуждения о любви полны осторожных оговорок и часто противоречивы, ведь любовь – область не хаоса, но гармонии, неотъемлемая составляющая совершенной системы, дар «нормальной», социально интегрированной личности, которая для экспрессионизма является скорее исключением. Сам поэт-экспрессионист эту мифологему подтверждает и подпитывает – его сочтут чудачком, чужаком, отправясь он на поиски любви: «Пойти и добиваться любви от человека? | Сочтут оригиналом или посмотрят странно» (Дитрих). Любовь как наиболее трудно постижимая составляющая счастья остается не названной даже в манифестации виталистических или утопических порывов, наиболее близких к позитивным сферам бытия. В мире разрушенной гармонии любовь оказывается самой непосильной ношей для личности.

По традиции любовное переживание наиболее интенсивно манифестируется в лирике, и экспрессионизм не является исключением. Но, несмотря на значительное место любовной лирики в общем корпусе его поэзии, в экспрессионизмоведении не существует единой концепции любви.

Современные исследователи задаются вопросом: «Есть ли в экспрессионизме любовная лирика? На этот вопрос следует, по всей видимости, ответить отрицательно» [Giese 1993, 123]. Однако это утверждение опровергает реальная поэтическая практика 1910–1925 годов. Ведущие экспрессионистские издания как раннего, так и позднего экспрессионизма, включая период военных действий (1914–1918), демонстрируют множество примеров. Более того, в лирике военного периода любовь не просто занимает значительное место, но и наиболее приближена к классическим традициям любовной поэзии, так как война реальная высветила и любовь как ценность не эфемерную или уто-

пическую, но столь же реальную, как атрибут мира, жизни и родины. Ценность любви как внезапно открывшаяся истина стала одним из главных военных потрясений: «И я тебя сейчас лишь заслужил, | Когда мне смерть сама урок преподнесла. | В аду открылся смысл, зачем есть ты и я, | зачем Создатель жизнь мне сохранил» (Я. Пикар).

Современные антологии экспрессионистской поэзии отмечают некое «особое положение этой лирики в вековой традиции развития любовного мотива» и не отваживаются озаглавить лирику о любви «любовной», выделяя в ней доминирование скорее компонента воинственно-эротического, откровенно чувственного, экстатического (например, «Экстазы нежности» в антологии С. Виетта). Некоторые антологии вовсе не выделяют такую тематическую группу, придерживаясь мнения Ю. Фрелиха, автора единственного на сегодняшний день систематического исследования любовной лирики раннего экспрессионизма, что «любовь никогда не является центром, не составляет содержание стихотворения, даже если под внешними атрибутами и скрывается романтически интенсивное и подлинное чувство» [Froelich 1990, 11]. Гетерогенные и противопоставленные жизненные пространства, к которым относится и любовь, пересекаются, сливаются воедино, в любовную лирику встраиваются все центральные мотивы эпохи. По такому принципу многослойности образов любви построены современные антологии, продолжающие традицию «Сумерек человечества», в которой находит отражение поиск сути вещей, меры и формы, гармоничных человеческих отношений и бытия в мире, а любовь к жизни, природе, другу, женщине, родине представлены как равноправные и однопорядковые чувства. Их обретение чаще всего свершается на пути к Богу: «Ты – путь любви к собрату» (К. Хейнике). Не случайно многие из таких стихотворений написаны в форме псалма, молитвы-заклинания.

Наиболее негативные и противоречивые суждения о сущности любви в экспрессионизме подпитываются своеобразием лирики Большого города, в которой любовь между мужчиной и женщиной часто представлена более характерным для лирика-урбаниста ироничным, порой саркастичным взглядом на ухищренные способы ее продажи и покупки, неподдельным восхищением ее искусными уловками. Носителями такой сомнительной любви могут быть как аутсайдеры общества – божественные и праздные типы, сумасшедшие и калеки, проститутки, преступники и проч., так и носители двойной морали, добропорядочные буржуа и почтенные отцы семейств. Сценой действия является

технизированный и автоматизированный городской мир: вокзал, Фридрихштрассе в Берлине, публичный дом, ночное кафе, варьете, танцклуб, где встреча мужчины и женщины происходит лишь мимоходом, походя, случайно, не затрагивая душевных глубин, на фоне грохота метрополии. В дружбе и любви такого рода нередко присутствует налет антипатии, сомнения в подлинности и искренности чувства, превосходства и даже цинизма, которые отдалают одно живое существо от другого. Путь к женщине часто выглядит лабиринтным, опасным, почти нелегальным (см. 7.1.5.1).

Утверждение В. Паульсена, что любовь в экспрессионизме – это «только стремление» и никогда – «исполнение любви», следует считать универсальным. Отношение к любви как непостижимой тайне свойственно любовной лирике вообще, и экспрессионистская лирика не является исключением: «Любовь таинственна: | Звезда – наполовину, наполовину – женщина, | В невыразимой нежности над сердцем непроницаемым | Дрожит, как капля вечности» (В. Клемм). Но в экспрессионизме это неисполнение окрашено особым трагизмом, так как экспрессионистская любовь – часть его утопического мировоззрения, это упрямый и напрасный путь к сути, столь же несбыточный, как мечта о новом человеке или планетарном братстве. Эта тщетность порыва в любовной лирике достигает своего высочайшего накала и метафорически принимает опасную для жизни форму «высокой болезни» или «оголенного провода» (Э. Бласс), порождая прекрасные образцы поэтической фиксации щемящего чувства несвершившейся любви.

В формировании мнения об отсутствии в экспрессионизме любовной лирики в традиционном понимании свою роль сыграл тот фактор, что культура периода с 1910 по 1920 год не разработала своего собственного эротического женского образа, как это сделали предыдущие декадентские литературные направления рубежа веков в образе *femme fatale*, югендстиль – в образе женщины-ребенка, а последующая литература 1920-х годов – в образе женщины-Vamp или женщины-Girl. Территория любви оказывается «пространством, на котором встречаются, сталкиваются непостижимые друг для друга инородные, чуждые тела» (А. Эренштейн). В таком пространстве сосредоточилась вся романтическая, сладкая и отважная горечь одиночества, не имеющая возрождающего характера и исполнения. В нем так же, как в ареале родины – чужбины, мощными силовыми линиями пересеклись мыслительные категории мое / не мое, известное / неизвестное, дружественное / враждебное, комфортное / тревожное, надежное / опасное, близ-

кое / далекое, присущее / чуждое, обычное / странное и т. п. (см. 1.2.1). Такая перспектива обладает не только критическим, но и мощным креативным потенциалом, так как раскрывает возможности совсем *другого* мира, *другого* миропорядка. Поэтому и женщина экспрессионизма есть *нечто иное, чуждое* ‘die Fremde’, ‘die Fremdlingin’, при этом ее инакость проявляется как величина неконечная и неодносторонняя. Все из чужой культуры находится в некотором загадочном ореоле, и сила притяжения такого иного тем сильнее, чем скуднее сведения о нем. То, что видится как чуждое, может интерпретироваться амбивалентно: и как нечто притягательное, волнующее, и как нечто угрожающее. Как все экзотическое, это *нечто* наделяется множеством позитивных качеств, ему приписывается особая притягательная сила. Жгучее любопытство к женщине наиболее часто сопряжено со значением странного: «Темна загадка женщины влюбленной, | Непостижима суть странности ее: | Вдруг грация мгновенно изломом жутким обернется» (П. Цех). Одно из ранних стихотворений М. Германа-Нейссе осмысляет весь спектр инакости женщины. Женщина-загадка наделяется чертами этнической, расовой чужачки: она и негр, и японец, поэтому ее травят и гонят отовсюду. Она и социальная чужачка – пришла из циркового балагана. Она – и слон, и лама, и лев, она причудлива, как экзотическое животное. Лик ее полон тайн – «fremdes Antlitz». И все же эта чужесть притягательна: экспрессионистская фигура полного разворота *und doch auch* ‘и все же’ обращает эту притягательную чужесть в полную противоположность, и женщина видится «и родиной, и пищей, ребенком и женой, и вдохновением, и посохом, и целью, и ступенькой...» В отношении к женщине-чужачке переплелись все аспекты чужести в ее ксенологическом понимании: и локальные, и родственные, и критерии известного и нового, проблемы понимания и доверия, единения и разрозненности. С самых ранних публикаций лирик-экспрессионист закрепляет за женщиной этот статус чужачки. Поэт очевидно заморожен этим ее качеством. Женщина фигурирует в любовной лирике как «неизбежно проходящая мимо» (Э. А. Рейнгардт), как инородное тело ‘Fremdkörper’, иностранка («Датчанка» Г. Бенна, непостижимая «Еврейка» П. Больдта или экзотическая «La Querida» Э. Штадлера), как Незнакомка, прошелестевшая, прошумевшая, обдавшая облаком своих ароматов, такая желанная и такая чужая, такая близкая и совершенно недоступная, какой она предстает в одном из самых эротичных стихотворений Г. Бенна «Метро»: «Чулочек на подвязке – вот он. Но то, где он закончится, | Так далеко. Рыдаю на поро-

ге: | Прохладное цветенье. Чуждый влажный остров» (см. приложение). Это и есть воспеваемый экспрессионизмом эталон женщины, сопряженный с различными аспектами *чуждого* 'fremd'. Любовь к такой женщине – родной и чужой одновременно – единственно приемлемая конфигурация любви в лирике этого поколения. Самые проникновенные стихотворения любовной лирики экспрессионизма построены на этом противоречивом чувстве, женщина в них всегда рассматривается через двойную оптику: «Чуждый отблеск звезд далеких | Вижу на ночном твоём лице» (Ф. Верфель). И так начиная с 1910 года и до полного успокоения экспрессионистской бури к концу 1920-х годов ничего в отношениях с женщиной не изменилось, движение друг к другу не завершилось встречей, и «два полюса друг друга не нашли. | Дрожа и пробираясь ошупью в тумане, след в след, крадутся наши души. | Не в силах туман густой невидимый рассеять | ни человек, ни ветер и ни свет» (Ф. В. Вегнер). Как и в лирике Большого города, потенциал мощного экспрессионистского любовного переживания кроется в пространстве между двумя полюсами: с одной стороны – «мне чужды женщины» (Клабунд), с другой – «тебя поет моя душа» (К. Хейнике).

Литература

Paulsen W. Expressionismus und Aktivismus. Bern; Leipzig. 1935; *Paulsen W.* Deutsche Literatur des Expressionismus. Bonn; Frankfurt/Main; New York, 1983; *Froelich J.* Liebe im Expressionismus: Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften Die Aktion und Der Sturm vom 1910 – 1914. New York; Bern; Frankfurt/Main; Paris, 1990; *Meyer Th.* Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel, 1993; *Giese P. Ch.* Interpretationshilfe: Lyrik des Expressionismus. Stuttgart, 1993; *Петцова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

2.2.3. Лирика природы

«С немецкой лирикой происходят странные вещи. Любовь к природе не затихает в ней никогда... Было бы странно, если бы природа на 14 лет замолчала», – заметил Г. Э. Якоб, составитель антологии экспрессионистской лирики 1924 года (см. 7.3), возражая К. Пинтусу, утверждавшему пятью годами ранее в своем знаменитом Предисловии к «Сумеркам человечества» (см. 6.3), что ландшафт занимает в этой поэзии мало места, поскольку ее исходным, центральным и конечным пунктом является человек. Вопреки распространенному мнению, что

годы перелома в литературе первой четверти XX века ознаменовались уходом от классическо-романтических поэтических традиций и обращением, в первую очередь, к лирике метрополии и тематизации всех аспектов вторжения технической цивилизации в человеческую жизнь, лирика природы занимает в общем объеме литературы экспрессионизма значительное место. Но со сменой эстетического канона, заявленно-го на рубеже веков философской лирикой Ф. Ницше, классические и романтические лирические топосы наполняются новыми экзистенциальными смыслами и превращаются в метафоры душевного ландшафта. Таким знаменательным поворотным пунктом в лирике природы стало стихотворение Ф. Ницше «Одинокий» («Vereinsamt», 1884), в котором холодная зимняя природа экстремально заостряет одиночество индивидуума на грани отчаяния. Природа как таковая перестает быть просто объектом поэтического созерцания, а становится в большей степени фоном, на который проецируются экзистенциальные состояния изолированной, отчужденной личности, этакого «пятна из человека, что сморщилось и скоро | В болоте захлебнется, позорном, белом» (А. Лихтенштейн). В этом смысле К. Пинтус, безусловно, прав, утверждая, что «ландшафт ни разу не рисовался, не изображался и не воспевался, но абсолютно очеловечивался: он стал ужасом, меланхолией, смятением хаоса, а лес и дерево стали либо обителью мертвых, либо руками, простертыми к Богу, к бесконечности». В лирике природы проявился и мощный культурно-критический потенциал экспрессионизма, затрагивающий весь проблемный комплекс возможностей познания природы и мира естественнонаучными методами. Однако этот мир оказался бесконечным и непознаваемым – «ein X», как констатировал Г. Зак в сонете «Мир» (см. приложение). Мир никогда не откроется во всей своей полноте на пути рационального познания, и «завеса с него не спадет».

Особые отношения с природой характерны для творчества поэтов раннего и позднего экспрессионизма, разных школ и эстетических взглядов. В лирике природы экспрессионизма есть и общепризнанные шедевры, такие, как «Осень одинокого» Г. Тракля, «Ночной переезд через Рейн по Кельнскому мосту» Э. Штадлера, «Поздно» Ф. Хардекопфа (см. приложение), сонет «Осеннее чувство» П. Больдта (см. приложение) или «Музыка Пана» О. Лёрке, где природа сопряжена с новыми экзистенциальными состояниями личности и встроена в кардинально изменившуюся картину мира. Отношение к природе в экспрессионизме также амбивалентно: от романтического восхищения луной – «сосуд доверия» (Р. Шикеле) – и ночью – «И все же слишком ночь

тепла, полна дышащей негой» (Т. Дойблер) – до полной деформации внутреннего родства с ними, как у Г. Бенна в восклицании: «О, ночь! Я принял кокаин...», или демонизации у Г. Гейма и П. Цеха: «А вечером все вещи станут зрячи». Антология «Сумерки человечества» иллюстрирует такое амбивалентное отношение к природе: отчасти, вопреки своей репутации революционной «симфонии новой поэзии», она представляет стихи, воспевающие лес, дерево, луну, солнце, соловья, ночь, осень почти в романтических традициях. Лес в романтизме – пространство волшебных превращений, воплощение таинственности природы, средоточие мистического чувства, которое не чуждо и экспрессионизму. Однако те же топосы фигурируют и в их остраненном, типично экспрессионистском варианте как составляющие специфического «иронического ландшафта» (Клаунд) или предельно очужденного пространства. Времена года и суток, природные явления, небесные светила в поэзии Г. Гейма, Г. Тракля, Я. ван Годдиса утрачивают свою конкретность, деидеализируются и выступают синонимами авитальности в жизненной философии экспрессионизма, метафорами потерянности, безысходности и дезориентации: «Застывшая луна стоит пятном из воска, | Белой тенью, | Мертвым ликом | Над головой моей и мертвою землей. | Зеленый свет роняет, | Словно саван, | В складках весь, | На бледную равнину» (А. Лихтенштейн).

«Классическими» примерами экспрессионистского остранения романтических образов луны, ночи, ветра, тумана, неба и т. п. стали стихотворения А. Лихтенштейна («Ландшафт», «Зима», «Туман»), Э. Бласса («Слабонервный»), Г. Гейма («Луна I», «Луна II», «Спящие»), А. Эренштейна («Происхождение»), в которых «звезды подрагивают нежно, как эмбрионы | на пуповине невидимой» (Э. Бласс) и «ядовитая луна похожа на жирных пауков тумана» (А. Лихтенштейн), а «солнце тлеет словно жирной лысины огонь» (Я. ван Годдис). По лирике природы «Сумерек человечества» нетрудно отследить разрушительный процесс тотального отчуждения личности от полной идентификации с природой до полного ее отторжения; от природы-родины, природы-дома до ее самых жутких, странных обличей (*Heim – unheimlich*) и ощущения себя в ней странником, чужаком, заблудшим.

Лирика природы со всеми своими атрибутами нередко встроена в мотивную структуру экспрессионистского странствия и отражает его этапы: созерцание, удивление, желание слиться с природой и понять ее, отдохнуть, отдышаться. В природе есть постоянные и верные спутники, друзья, братья, неизменно внушающие лирику безграничное

доверие. Это – деревья: «Я здесь, друзья» (Г. Э. Якоб); «друг-дерево, друг больший, чем друг-человек» (Л. Ландау). Происходит тотальная персонификация дерева, которое не только воспринимается как явление метафизическое, но и само таким же себя преподносит, ощущая себя мостом между вечным и преходящим. Дерево чувствует себя в мире так же, как человек: вершина его то стремится вдаль, страдает, томится, вынужденная оставаться на месте, то успокаивается ненадолго, обретая покой и дом.

Почитание дерева и поклонение ему приобретают в экспрессионистской лирике языческий характер. Именно такое отношение фиксирует стихотворение Ф. Яновица «Языческая песнь» (см. 6.4.3.1), в котором деревья наделяются магическими свойствами, «могут излечивать больных» и если бы они «не отказывались разговаривать, их можно было бы совсем принять за людей». В своем совершенстве они остаются непостижимыми существами, но это не та чуждость, которая отпугивает и отворачивает, а та, что манит, завлекает, вызывает восхищение: «Непостижимы, как мечта, и непонятны» (Т. Дойблер). Лейтмотивом такого воспевания дерева практически во всех стихотворениях остается мысль, что дерево есть путь, ступенька к Богу, связующее звено между ним и человеком. Константным является желание превратиться в дерево, обладать всеми его качествами или общаться с ним в последней надежде на близкое существо. Уподобление дереву обещает истерзанному и диссоциированному «я» внутренний мир и покой, возможность заглянуть в самого себя и обретение тишины, как в стихотворении Э. Крауса «Внутренний мир» (1919), в котором нашло выражение мироощущение, общее для послевоенного времени: полная неприкаянность и поиск точки опоры. В этой ситуации символ дерева воплощает утраченную надежность, стремление к свету и твердую почву под ногами.

Стихотворение Й. Амбергера «Брат мой дерево», опубликованное в этом же 1919 году, объясняет причину обращения за поддержкой к дереву, противопоставляя его корневую систему отсутствию подобных корней у человека. В вечного странника человека превращает это отсутствие «укоренелости», свойственной всякому дереву. Святость дерева не подвергается сомнению, так же как и его принадлежность к существам высшего порядка: «Солнце, звезды и деревья – в танце на одной орбите» (Р. Фишер). Чтобы воссоединиться с мирозданием, достаточно сохранять внутреннее родство и единство с деревом, поэтому и видится экспрессионистскому лирику возможность возвращения к

дому и себе самому именно в таком мистическом единении с деревом и через него – со всем миром. Дерево, как и лес в романтизме, играет великую символическую роль.

Литература

Moderne deutsche Naturlyrik / Hrsg. E. Marsch. Stuttgart, 1996; *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996; *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

2.2.4. «Религиозная лирика». Человек и Бог

В 1919 году в Дрездене начинает выходить новый журнал по искусству и литературе, который в одном из своих первых номеров печатает важную для понимания сущности экспрессионизма статью Э. фон Сюдова «Религиозное сознание экспрессионизма». В ней автор отмечает как факт «странный», что экспрессионизм многократно усилил религиозные тенденции в литературе вопреки утверждению своего кумира: «Бог умер». Он обращает внимание на то, как «вожди экспрессионистского движения совершенно недвусмысленно оживляют эти атавистические христианские настроения» [Sydow 1919, 193]. Стихотворение одного из таких «вождей» Э. Штадлера «Разговор», опубликованное в журнале «Акцион» в 1912 году за несколько лет до теоретического осмысления этой особенности, поэтически фиксирует эту мысль: «Мой Бог, тебя ищу. Я на коленях пред твоим порогом | впустить молю. Ты видишь, я блуждаю слепцом по жизни лабиринтам, | и никто домой пути мне не укажет. Позволь бездомному укрыться | в саду твоём и отдышаться, осколки жизни склеить в тихий полдень». Этот «великий сад Бога лежит, подобный раю, за миром вещей» [Edschmid 1994, 61], там, куда стремится вознестись или куда готов сверзнуться экспрессионизм, чтобы постичь глубинную сущность вещей, скрытую от глаз, «пораженных эмпирической слепотой» [Там же, 58], чтобы заглянуть в темнейшие уголки человеческой души, чтобы поднимать великие вопросы жизни и смерти. Присутствие Бога в экспрессионистской картине мира неизбежно в силу того лишь обстоятельства, что экспрессионизм, «путешествуя в метафизическое» (Э. Штадлер), постоянно вторгается в его владения, в этот «великий сад», ведь он – искусство космичное в экзистенциальном, не астрономическом смысле, ему явно тесно только на земле и оно вырывается из всех сковывающих «земных» условностей – от семьи до государства.

Чтобы решать великие задачи всеобщего, всесветного братства и постичь тайны всеединства всего сущего, нужно мыслить категориями вечности и бесконечности, и с человеческой точки зрения такой вневременностью и внепространственностью обладает только космос.

Бог и Человек как «сводный брат Бога» (Г. Кулька) (см. 6.4.7.1) являются неотъемлемой частью этого космоса. Космичность как связь всего сущего и любовь ко всему человечеству для экспрессионизма сродни религиозности, «человек вплетен в космос» [Edschmid 1994, 60]. Любовь к человеку и любовь к Богу, ставшая религией, так же противоречива и многолика, как любовь к женщине, природе. Но вместо религии как таковой и в поэзии, и в драме, и в прозе выступает интенсивное переживание собственной религиозности.

Поиск «великого сада Бога» как дома и родины – самый частый мотив так называемой религиозной лирики экспрессионизма. Метафизический и космический (уже в астрономическом смысле) вокабуляр в ней органично соседствует с элементами коннотативно-ассоциативного поля *родины / чужбины*, насыщен понятиями с прямым локальным значением и маркерами конкретных пространств, в которых обитает экспрессионист. Экспрессионистский пилигрим по пути своего странствия неустанно обращается к Богу. Общаясь с Богом, поэт-экспрессионист общается с вечностью и бесконечностью космоса. Диалог с Богом, таким образом, репрезентирует связь со всем миром, он не прерывается ни на мгновение; этот разговор принимает различные направления: просьбы, жалобы, вопроса, непонимания, недоумения, досады, разочарования, проклятия. Однако основная интенция этого непрекращающегося диалога – желание воссоединиться с ним и космосом. В замечательном стихотворении Ф. Яновица «Путник на привале» («Der rastende Wanderer») такое отношение к Богу выражено очень поэтично: На Бога все надежды – лишь он способен воссоединить разъятое и вернуть ощущение счастья – «он должен в нас вернуться, мы – в него, как птицы в гнезда». В единственном сборнике Ф. Яновица «На земле» (см. 6.4.3.1) восстановление утраченного единства с миром во всех его проявлениях – центральный мотив. Он повторяется и варьируется у других поэтов, ищущих примирения с Богом, нередко принимает форму псалма или молитвы. Язык молитвы экспрессионистскому лирику видится единственной возможностью доверительного разговора и желанного примирения: «И прежде, чем струна моя порвется, позволь мне прозвучать с тобою в унисон» (П. Баум). Наряду с таким поиском Бога и тоской от его потери со свойственной

экспрессионизму трагичностью четко формулируется и противоположное чувство – его полное отчуждение и сомнение в его внимании к человеку – «чужд человек тебе» (Э. Вейс) или его прямое осуждение: Бог, который исповедовал и завещал «Не убий», посылает всех на бра-тоубийственную войну.

Однако подавляющее большинство лучших образцов лирики, тем или иным образом тематизирующей странствие при помощи христианского и «космического» вокабуляра, это все же путь к Богу, а не *от* него: «Я к безымянному, далекому ночному лику Бога протягиваю руки» (К. Хейнике). К. Эдшмид заметил, что это поколение упорнее всякого другого сражается во имя духа. Поднимаясь из крови и зарев эпохи, оно на этом пути встречает Бога. Такое направление движения доминирует в поэзии от первых экспрессионистских публикаций, пронизывает всю послевоенную лирику и продолжается до официального заката экспрессионизма как массового литературного движения. Крупнейший знаток экспрессионизма П. Раабе заканчивает его летоисчисление 1924–1925 годами, но эта верхняя граница оказывается особенно эфемерной, зыбкой и легко преодолеваемой, если продолжать отслеживать и далее это экзистенциальное странствие в поисках Бога. Так, например, поэтический сборник Ф. В. Бишоффа «Божественный путник» («Gottwandler», 1921), обозначив этот ориентир странствия как путь к родине и Богу («Gottheimat»), развивает его и в следующем за ним сборнике «Приливы и отливы» («Die Gezeiten», 1925) в стихотворениях «Идущий домой», «Чужак», «Странник», «Возвращение», «Ничей дом» («Heimkehrer», «Der Fremdling», «Der Wanderer», «Wiederkehr», «Niemandshaus»).

Отношения удаления и приближения, враждебности и любви, ухода и возвращения к Богу органично вплетены в мотивную структуру экспрессионистской лирики, их тематизация в таком объеме, как это представлено в данной поэзии, не оставляет сомнений в том, что Бог для экспрессиониста не умер. Главный вопрос, видимо, следует формулировать иначе: что означает для экспрессионистского лирика образ Бога? Вкладывает ли он в его трактовку значение всей христианской мифологии или у экспрессионизма свой Бог?

Венский журнал «Начало» («Anbruch»), издававшийся с 1918 года О. Шнейдером и поражающий мощью обрушивающейся на читателя чужести во всех ее профилях, отчасти проливает свет на этот вопрос, так как многие его публикации выдержаны в духе попыток дать Богу имя и объяснить самому себе, что он есть, как это зафиксировано в цикле А. Наделя «Толкование Бога» («Gottes Deutung»). Однако и три

года спустя, при неустанном поиске, имя Бога не найдено, он по-прежнему остается «неизвестным Богом» – «Der fremde Gott»¹: «Одно лишь ясно – ты мне брат | И факел в темноте, вне храма» (Г. фон цур Мюлен); «Ты – путь любви к собрату. И он, в слезах | Ища тебя, блуждает, как в пустыне времени» (К. Хейнике). Это незнание имени выражено даже грамматически – неопределенным артиклем (*ein Gott*), как это подчеркнуто в стихотворении Г. Казака «Чужак». Бог – «тайна, загадка, далекий свет, идущий из глубины веков» (К. Хейнике). Безымянность и поэтому непостижимость Бога толкуется и перетолковывается в сотнях стихотворений авторов разных ориентаций: поэтов экстаза и поэтов-мистиков, поэтов, в определении фон Сюдова, «абстрактного экспрессионизма» и «экспрессионизма-барокко», активистов и заклинателей, проповедников конца света и утопистов, верующих в Нового человека, и вообще всех «товарищей человечества».

В поиске имени Бога экспрессионизм проделывает и свой обычный путь познания действительности через познание возможностей языка. Все непонятое, непостижимое окончательно очуждается. Журнал «Штурм», верный своим традициям «нового словесного искусства», с 1917 по 1920 год активно печатает позднего экспрессиониста А. Альвона, который и образованием – студент теологического факультета университета, и в своем профессиональном пути – доктор теологии, профессор практической теологии и отправитель реальной церковной службы, и своим литературным творчеством исповедует неизбежность пути к Богу и пытается в поэтическом послании отобразить этот путь как крайне непростой и непроторенный:

Gott
Faust – Berg
Starr Turm
Nacht klar
Nacht tief
Schluchten schwarz
Dunkel verloren
Tief – Seligkeiten
Feier der Welt.

Gott
Schein – Höh

¹ Название новеллы Г. фон цур Мюлен: *H. von zur Mühlen. Der fremde Gott // Die Erde 1, 1919. S. 406–409.*

Mild Wand
Gold blüh
Gold fern
Gründe rot
Ränder verhofft
Früh – Windessehnen
Feier der Welt

Gott
Licht – Baum
Gleiß Mond
Stern glitz
Stern hoch
Himmel blau
Hände verstimt
Glanz – Trunkenheiten
Feier der Welt

Gott
Herz – Traum
Rund Klang
Welt letzt
Welt weit
Märchen glühn
Liebe versungen
Leucht – Überläuten
Feier der Welt¹

Интерпретация этого послания остается для читателя совершенно открытой, но опорой герменевту служат некоторые метафизические понятия, которые входят в общий христианский мифологический словарь: небо, звезда, свет, любовь, сияние. Повторяющиеся в каждой строфе начальный стих «Бог» и конечный «Празднество мира», так же как и параллельность всех прочих стихов, подчеркивают неизбежность такого пути. Стихотворение так же многолико, как сам Бог в своих разных обличьях. Эта экспрессионистская субъективность, замкнутая на бесконечность, реализующаяся в специфической экспрессионистской метафорике, делает толкование поэзии практически безграничным, а образы – неисчерпаемыми, зависящими от горизонта и перспективы интерпретатора. Метафорическое мышление экспрессионистско-

¹ *Allwohn A. Gott // Der Sturm. Heft 12. 1918. S. 182–184.*

го поэта реализуется двумя типами семантического движения – эпифорой и диафорой в их сложном взаимодействии (см. 3.2). Диафорический синтез скрепляется и символизируется господствующими образами Бога и Празднества мира, в остальном же стихотворение сделано на диафоре – соположении – и должно анализироваться как языковая реализация всей концептуальной системы экспрессионизма, т. е. не только средствами филологии.

«Религиозные» сонеты П. Цеха также взывают к Богу, закликают, умоляют «не отделять человека от Бога, не отчуждать» – «daß kein Entfremden mich von ihm mehr trennt» [Zech 1914, 90]. Бог всюду и во всем, он пронизывает мироздание и вторгается в жизнь каждого, зная человеческие слабости лучше, чем сам человек. Но тут же, незамедлительно, в фигуре экспрессионистского разворота *и все же* ‘doch’ обрушивается противоположное чувство и вся горечь прозрения: «Ты явишься меня похоронить, землей присыпать. | Да, тогда ты тут как тут, с кривой усмешкой, | Враг, тиран... | Обманчивый, фатальный! Ложь пестрая! Дурман-трава. Тоска, и яд, и красота». К такому выводу, к такому Богу приходит в конце своего странствия другой «богоискатель» В. Рейнер [Rheiner 1986, 40].

Литература

Zech P. Schlußstück aus dem Terzett der Sterne // Der neue Pathos. 1914; von Sydow E. Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus // Neue Blätter für Kunst und Dichtung. Januarheft. 1919; Edschmid K. Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus / Hrsg. O. F. Best. Stuttgart, 1994; Rheiner W. An Gott // Ich bin ein Mensch – ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosaversuche. Assenheim, 1986; Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

2.3. Центральные топосы экспрессионизма

Экспрессионизм разрабатывает свой специфический набор мотивов и топосов. Кроме названных (метрополия и природа, город-Молох и «жизнь нервов» городского человека, любовь и отчуждение, жизнь и смерть, путь к Богу) можно выделить еще целый ряд важнейших элементов его топологии: прозрение, преображение; глорификация войны как очищения и избавления от застоя и разоблачение ее антигуманной сущности; распад (упадок) и торжество, крик, мятеж, порыв (прорыв), экстаз, дух, пророчество-визионерство; конец света, катастрофизм,

апокалипсис; конфликт отцов и детей; «О, человек»-пафос, утопизм, братство; безумие, одиночество, страх, отчаяние, тоска и меланхолия, смерть заживо, болезнь, бедность и нищенство, страдания и ничтожность человека; пространство, дом, дорога, странствие, родина и чужбина, уход и возвращение.

2.3.1. Жизнь и движение

Большую часть тематического фундамента экспрессионистской лирики, драмы и прозы составляют философемы Ф. Ницше, в особенности метафорика *жизни* в тех образах, в каких она представлена в его философской лирике и лирической философии: «От всего сердца люблю я одну только Жизнь и, поистине, больше всего тогда, когда ненавижу ее!» [Ницше 1991, 95]. Ядро этого метафорического комплекса составляют все виды движения. *Движение* – одно из самых распространенных слов экспрессионистской поэзии или вообще центральная идея экспрессионизма, которая встроена в широкую мотивную структуру экзистенциального странствия. Все негативное для молодого поколения ассоциируется с полным штилем во всех сферах жизни, неподвижностью и застылостью. Сами экспрессионисты хорошо понимали это и утверждали: «Экспрессионизм открыл движение» [Hatwani 1994, 73].

Среди всех видов движения Ф. Ницше, а затем и экспрессионисты предпочитают танец, полет, парение, струение, пеший путь, ветер, пламя. Излюбленной формой движения и вообще проявлением витальности у Ницше является *танец*. Это воплощение жизни, которая больше не скована цепями морали и общества. Столь почитаемый экспрессионизмом Заратустра представлен как *танцор*, и во всех его речах и песнях танец является важной метафорой образной системы. Так же, как и *полет*, который во всех стадиях философии жизни появляется как повторяющаяся метафора, танец есть знак «освобождения от духа тяжести, высочайшего и всесильного демона, про которого говорят, что он князь мира» [Ницше 1991, 94]. Танец олицетворяет жизнь, освободившуюся от примата и давления разума. Полет и танец неразрывны: «Ибо вот учение мое: кто хочет научиться летать, тот должен сперва научиться стоять, и ходить, и бегать, и лазить, и танцевать: нельзя сразу научиться полету!» [Там же, 173]. Особая роль отводится вертикальному движению. Преодоление силы тяжести через подъем – вот она победа над давящей тяжестью жизни! Не приклеиваться к почве, а взмывать ввысь. Прыгающие танцоры разрывают оковы, панцирь во-

круг души и тела. Парение в танце – это достижение освобождения, избавление, позитивное состояние.

Важным для понимания метафорического комплекса жизни является также образ бога Диониса из греческой мифологии, в котором воплотились все стороны жизни: пенящееся, бьющее через край плодородие; дурманящая жажда жизни; чувственность; потребность разрушения, перемены и становления; безобразность и страдание. Сфера Диониса – хаос, безмерность, бушующий поток витальных сил, стремящихся разрушить, взорвать мир прекрасных форм, сотворенных его противником и антиподом Аполлоном. Дельфийский бог Аполлон символизирует царство оформленных, завершенных в себе образов. Это – ясность, свет, мера, красота. В антитезе Дионис – Аполлон мировоззрение и Ницше, и экспрессионистов вступает в полемику со всеми гедонистическими представлениями и высказываниями о мире, так как жизнь для них реализуется не только в приятном качестве, но и в категориях *безобразного, боли, страдания, разрушения*. Отношение к негативным сторонам жизни становится неким прибором для измерения полноты жизни человека, только в них жизненная сила проявляется в полную мощь. Философия Диониса пытается постичь жизнь во всей ее акаузальности и противоречивости. Одним из значимых для концепции жизни Ф. Ницше следует считать стихотворение «Изречение» [Ницше 1993, 260]. Афористичный «зоологический язык» этого фрагмента отсылает к Дионисовым качествам и проявляется в эстетике экспрессиониста таким образом, что для него совершенно перестает существовать материал неэстетический:

Груб и нежен, чист и грязен.
Мудр и глуп, хитер и прост.
Я прекрасен, безобразен,
Я – в своем единстве – разен:
Крылья у меня – и хвост!

Экспрессионизм усваивает идею философа о «непродуктивности красивого» и точно в соответствии с ней и ее развитием в манифестах футуриста Ф. Т. Маринетти активно вводит безобразное в свою художественную систему, оправдывая такую перспективу утверждением: «Когда учишься смотреть, надо уметь странно смеяться» [Lichtenstein 1989, 244]. Важным проявлением жизненной энергии для экспрессиониста стала сфера эротики и продажной любви, которая часто эксплуатировалась как средство провозакации и эпатирования буржуазной публики.

Литература

Martens G. Vitalismus und Expressionismus: Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive: Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Berlin; Köln; Mainz; Stuttgart, 1971; *Lichtenstein A.* Dichtungen. Zürich, 1989; *Meyer Th.* Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel, 1993; *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. В. Рынкевича. Алма-Ата, 1991; *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза / Пер. М. Кореневой. СПб., 1993; *Hatvani P.* Versuch über den Expressionismus // Theorie des Expressionismus / Hrsg. O. F. Best. Stuttgart, 1994; *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

2.3.2. Порыв

Неразрывно связано с топосом движение одно из ключевых понятий экспрессионизма – *порыв*, или *прорыв* ‘*der Aufbruch*’. *Der Aufbruch* – многогранное понятие, за которым стоят важные эстетические и мировоззренческие аспекты экспрессионизма, его особое состояние духа, мироощущение и ориентация на преодоление, превращение. В этом понятии сосредоточены утопический порыв к всемирному братству и особый пафос всего экспрессионистского творчества. Также и религиозный порыв, путь к Богу, пусть и безымянному, к воскресению, обновлению, очищению заключен в этом понятии. Однако и деструктивные моменты, такие, как война, революция, разрушение, соотносятся с порывом. Он широко представлен в поэзии, драматургии, статьях, теоретических работах, манифестах и воззваниях, названиях журналов и поэтических сборников. Начиная с 1910 года многие экспрессионистские поэты, которых мы сегодня относим к разряду каноничных, опубликовали программные стихотворения с таким заголовком (Э. Штадлер, Э. В. Лоц, К. Хейнике, Й. Р. Бехер, А. Вегнер и др.). В них речь идет о «героических порывах» молодежи, которая вознамерилась «вымести власть и разрушить отжившего троны, | старого мира развалины смыть своим бурным потоком» (Э. В. Лоц). Для экспрессионизма порыв – важнейшая метафора противоречивости жизни, необходимая для вторжения в оцепенелость бытия, застой, косность прогнившего общества. Но прежде всего – это разрыв со старым и потому ненавистным миром отцов:

Что нам от трепыханий ваших в мире?
Что нам дадите вы, что дали, кровопийцы?
Родители? Да мы-то вам – не дети!

Мы вверх стремимся! прочь! насквозь!
Мы – только будем.

Вы омерзительны. Вы – тормоз нам в полете.
Хватайтесь же за нож увядшею рукою.
Разите себя в сердце, точно. Мы – не промахнемся.
Мы – буря. Вас сметает этим шквалом (Г. Казак).

Экспрессионистский порыв – это «разрыв с традицией, буржуазным миром и с эмпирической действительностью вообще» [Lohner 1956, 59], который распространяется как на саму жизнь, так и на понимание задач литературы и искусства. Разрыв с традицией рождает другую эстетику и поэтику, близкую идее порыва: simultанность образов и рубленые строки стиля монтажа, калейдоскоп фрагментов, «скелетированные» фразы, морфологическую игру и нарушенный синтаксис, смысловую бессвязность отрезков текста, парадоксальное сочетание неопределенности, абстрактности, анонимности с избыточной конкретностью и удручающей натуралистичностью. Порыв – это и неутолимая жажда новизны, тоска по экзотической дали 'Fernweh', потребность в непрерывном движении и странствии (см. 2.3.4).

Литература

Lohner E. Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung / Hrsg. H. Friedmann, O. Mann. Heidelberg, 1956; Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

2.3.3. Война

Важнейшим компонентом в метафорическом комплексе жизнь является унаследованное от философа понимание *войны* как философемы позитивного свойства, под которой ранний экспрессионизм имеет в виду уничтожение всего застывшего и отжившего и очищение (см. в приложении стихотворение Г. Гейма «Война» – «Der Krieg I»). Следует напомнить, что Ф. Ницше в своей позитивной оценке войны размышляет о войне не как об историческом событии, а именно как о метафоре для воплощения своих идей разрушения отжившего. Не было более непримиримого критика Германии Вильгельма, чем Ницше. Но ему и всем исповедовавшим его взгляды вменяется в вину, что для художественного воплощения культа жизни во всем арсенале выразительных

средств не находится другого образа кроме войны, войну принимают за истинное проявление жизненной энергии. Именно в таком восторженном отношении к войне со стороны экспрессионистов – пока она действительно не началась в 1914 году и не превратила «беллицистов» в пацифистов – обнаруживаются самые явные случаи полной самоидентификации с философией Ф. Ницше. Август 1914 года был назван «временем ужасов немецкой литературы», так как в данный период возникло 1,5 миллиона военных стихотворений! Во многих работах по экспрессионизму исследуются причины этого военного энтузиазма среди поколения молодых литераторов. «Любимой неправдой современников было мнение, что только плохие лирики поддались обману войны, а хорошие будто бы сразу рассмотрели ее истинную физиономию» [Jacob 1927, 18]. На самом деле все было наоборот: почти для всех война казалась выходом из душной, насквозь прогнившей атмосферы и коллективным приключением. Многие стихотворения, написанные непосредственно перед войной, содержат страстное желание бегства из времени, которое опостылело всем своей мирной скукой, бездеятельностью, отсутствием обязанностей, долга и желаний. Восторженное ожидание войны вправе рассматриваться как ключ к пониманию общей духовной атмосферы на исходе существования империи Вильгельма: именно тот факт, что в подобный аффект впали огромные массы людей и что война приветствовалась как единственный способ высвобождения накопившейся и невостребованной жизненной энергии, разоблачает степень лживости благополучия, старательно завуалированную психическую напряженность в обществе и латентную готовность к катастрофе как катарсису. Лирика 1910–1914 годов зафиксировала эту наэлектризованность, висящую в воздухе, лучше и точнее всяких прочих документов. Антология военной лирики, изданная Ф. Пфемфертом в 1916 году, демонстрирует процесс чудовищного остранения мира и человека в нем через войну (см. 7.2.1). Остранено время, жизненное пространство, которое уменьшилось до размеров окопа, а граница окопа одновременно является и границей могилы. Происходит буквальное прозрение, ибо все на войне «не так», непривычно и странно по сравнению с мирной жизнью, что оказалась за спиной и стала вдруг представляться «потерянным великолепием». Если в 1912 году Г. Бенн препарировал в цикле «Морг» человеческое тело, желая разложить действительность на фрагменты, с тем, чтобы к ней приблизиться своими экспрессионистскими путями и произвести впечатление на сонного обывателя, то кровавая мясорубка военных

действий уже вполне реально перемолола это тело до неузнаваемости, буднично и в больших количествах: «Как странно истаяло тело в крови на земле» (Г. Плагге). Свое собственное тело, изуродованное, израненное отчуждается и воспринимается как инородное, невероятным и странным кажется, что когда-то все были людьми.

Исследователи причин ликования и восторга по поводу начала войны или ее предвидения и томительного ожидания считают этот энтузиазм гротескным. Гротескным видится ужасное коллективное заблуждение по поводу войны и вся историческая ситуация, в которую было впутано коллективное сознание [Korte 1981]. Геройская эрзац-метафорика «щита и меча» древнегерманского происхождения совершенно закамуфлировала специфическую структуру современной, технически хорошо оснащенной войны. Даже такой пацифист, как Т. Манн, в эссе из раннего творчества «Мысли на войне» отстаивает тезис о том, что истинные качества немецкого народа, его добродетель, красота, любовь к порядку, вся его духовность и метафизика по-настоящему расцветают только на войне: «Война! Мы ощущали ее как очищение, освобождение, грандиозную надежду... Как воспламенились бы сердца поэтов, начнись сейчас война. Я чувствую себя словно вновь родившимся!» [Mann 1993, 191]. Как явно слышно в этом восторге упоение битвой ницшеанского танцора, для которого смерть, победа и уничтожение неделимы и составляют его «последнюю волю». Пьянящий виталистический пафос Ф. Ницше, на который откликнулось поколение молодых интеллигентов, его качества инициатора и искусителя привили вкус к маргинальности, уникальности, исключительности. В анархичности мышления экспрессионисты равнялись только на него. Стоит ли удивляться, что из-под пера самых образованных и самых сознательных и истовых его поклонников выходили такие строки: «Прекраснейшею музыкой земли звучал нам дождь из пуль. | Вперед, кровавой битвой опьянен, натягиваю повод. | Быть может, к вечеру победный марш наш пыл остудит, | Быть может, для врага он сладкой песнью будет, | Но прежде чем померкнет солнца свет, | Он напитает наши взоры впрок досыта» (Э. Штадлер). Солдатская смерть на войне видится Э. Штадлеру геройской, рыцарской, достойно венчающей жизнь. В отношении экспрессионизма к смерти явно слышны и отголоски немецкого романтизма: «Лишь в ту минуту, когда человек падает, во весь рост выпрямляется его подлинное “я”» [Гофман 1995, 207]. Добровольный уход на войну как в странствие и отношение к смерти в бою как к «романтизированному принципу жизни» (Новалис) – часть

экзистенциального сознания рубежа веков, которое мощно интегрировало опыт различных направлений художественного мышления, философские и психологические идеи.

Литература

Jacob H. E. Einleitung // Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. 2. Aufl. Berlin, 1927; *Korte H.* Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn, 1981; *Mann Th.* Gedanken im Kriege // Essays. Bd 1: Frühlingssturm 1893–1918. Frankfurt/Main, 1993; *Гофман Э.-Т.-А.* Принцесса Брамбилла // Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. М., 1995.

2.3.4. Странствие

Aufbruch – составляющая еще одной важнейшей комплексной мотивной структуры – *странствия и возвращения*, в которой данная лексема выступает в значении «выход в путь, отъезд, начало путешествия» [Пестова 1999, 54]. В этой мотивной структуре самой высокочастотной единицей, обеспечивающей нарративный характер произведения, вновь оказывается лексема *fremd* ‘чужой’, ‘чуждый’ и ее дериваты: чужость, чужбина, чужак / чужачка, чуждаться, отчуждаться (см. 1.2.1). Мотив странствия и возвращения при этом превращается в некий архетипический концепт, структурирует прочие мотивы и проблемы, подчиняет их закону, ритму, последовательности, обычаю пути с его остановками, привалом и отдыхом, усталостью, ожиданием, восхищением, тревогой и любопытством. Это, как правило, путь пеший. В век новой скорости и техники, которые завораживают лирика-экспрессиониста, романтические элементы странствия словно остаются неприкосновенными. Мотив дробится и разветвляется на все возможные этапы странствия, которые обретают экзистенциальное звучание и на фоне странствия в его прямом значении выступают в метафорическом, глобальном понимании: «Домой вернувшись из путешествий в метафизическое...» (Э. Штадлер). *Путь* предстал самой органичной формой бытия экспрессионистского «странного человека» во времени и пространстве, так как он всегда связан с чудом и волшебством неожиданного мгновения и приближения к «другой жизни». В пути воображаемое фиктивное пространство и принципиальное отсутствие конкретной цели наиболее естественным образом обретают масштаб бесконечного. Мгновения времени сгущаются лирическим «я» до впечатления и представления о вечности. Путь удовлетворяет любопытство и жад-

ность всякого сорта, интерес к экзотическому и чужеродному: «Сошли с ума по островам в чужих пространствах» (Э. В. Лоц). Всякое постижение мира в духе экспрессионистской программатики – «назад к сути вещей», и путь в том числе, принимает характер движения маятника. Это вечное беспокойство и задает экспрессионистскому творчеству ритм, а само странствие делает потенциально бесконечным. Возможно, правы литературоведы, которые полагают, что «странствие военного похода оказалось для многих экспрессионистов единственной реальной и достигнутой далью» [Adams 1990, 99]. Инакость поколения проступает во всем трагизме именно в том, что реализовать романтическую привлекательность неизведанного оказалось возможным лишь в такой извращенной кровавой форме, как война. Свою тоску по экзотике чуждых пространств им пришлось утолять в походном марше на севере Франции, в Бельгии, в России. Поле военных действий заменило прежние вымышленные очужденные пространства, так щедро создававшиеся их фантазией в виде кладбищенских дворов, моргов, операционных столов или публичных домов. Путь может преследовать далекую цель или культивировать намеренную бесцельность в духе миннезингеров или Ницше. Он сопряжен с ожиданием нового, экзотического, что вызывает восхищение, удивление, любопытство или неприятие, страх и отторжение (см. 1.2.1; 2.3.3).

В мотиве странствия особенно ярко представлены философия и эстетика немецкого романтизма йенского периода (1797–1804). Основные работы философов – Ф. и А. В. Шлегелей, Й. Г. Фихте, Ф. В. Шеллинга, Ф. Шлейермахера, привлекавшие романтиков, были написаны в 1780–1790 годах. Романтиков интересовали сущность духа и материи, связи общего и частного, их диалектика, возможности познания мира и приближения к идеалу, место человека в мироздании и пути развития человеческого общества.

Странник – один из основных романтических образов, блуждающих в поисках истины, недостижимого идеала или призрака, который уходит от них по мере приближения, потому что нет последнего удовлетворения и нет конца. Это – счастье, вечно далекое, вечно зовущее через всю жизнь [Жирмунский 1996]. Генрих фон Офтердинген у Новалиса – мечтательный юноша, отправившийся на поиски удивительного Голубого цветка, о котором рассказал ему странник («Генрих фон Офтердинген»). Его же Гиацинт томится желанием приоткрыть покрывало Изиды и познать истину («Гиацинт и Розочка»). Герой Ф. Шлегеля Юлий надеется обрести истину в любви и творчестве. Очевидно, что

тема странничества уже в романтизме удваивается: это не только желание увидеть новые места, но и воплощение романтического страстного стремления к неизведанному. Странствие – это разрешение от *томления, тоски* ‘*Sehnsucht*’, стремление в безмерную смутную даль, предчувствие бесконечного величия и блаженства. Странствие – это и годы ученичества на пути к мастерству и совершенству. Странничество влечет героя в другой мир, который приоткрывается ему с помощью поэзии или музыки. Оно может реализоваться не только как перемещение в пространстве, но и как движение мысли. Тема странствия в экспрессионизме совершенно очевидно основывается на присущей философии ранних романтиков идее постоянного поиска истины и не может рассматриваться вне этого контекста.

Литература

Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966; Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Ф. Шлегель, Новалис. М., 1978; *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. М., 1980; Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1993; Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996; Adams M. Fremde Länder in der expressionistischen Lyrik // Begegnung mit dem «Fremden». Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. Tokyo, 1990; Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

2.4. Субъект лирики

В центре внимания экспрессионизма и экспрессионизмоведения традиционно стоят пророк, поэт-провидец, бунтарь и духовный лидер, способный повести за собой массу, прошедший все стадии духовного перерождения и прозрения. Такими героями изобилует визионерская и мессианская поэзия, а также драма (см. 4); такая позиция активного субъекта характерна и для программатики движения: «Они не были фотографами. Они имели свое лицо» [Edschmid 1994, 56]. Однако субъект лирики и новеллистики, их «новый человек» часто предстает и в образе *чужака, странника, странного человека* с его относительно устойчивым отношением «любви-ненависти» ко всему новому, необычному или чуждому (см. 1.2.1). Уже в раннем экспрессионизме сложились архетип человека-чужака в этом мире и основные аспекты его чужести. «Быть *чужим* – значит везде и во всем находиться *извне*, быть проклятым всеми и отовсюду изгнанным» [Rothe 1977, 357].

В этот архетип включены антропологические и социальные аспекты чужести: чужак как деклассированный элемент, чужак как представитель непрестижной у буржуа профессии (артист, циркач, танцор, певец), чужак как представитель другой расы или национальности – чужеродец (негры, цыгане, евреи). Любого рода аутсайдер по отношению к нормам буржуазного общества – безумец, больной, бездомный, безродный, беженец, переселенец, ссыльный, пленник, странник – чужд этому миру и не находит в нем для себя места. Таков, например, Карл Тубуч в новелле А. Эренштейна «Тубуч» («Tubutsch»), потерявший душевное равновесие, абсолютно одинокий и никому не интересный, переживающий, за отсутствием других событий, гибель мух в чернильнице и драку петухов, надевший за едой красные перчатки, чтобы хоть кто-нибудь обратил на него внимание и заговорил. Таков и Рудольф Биндер в новелле Э. В. Лоца «Странное пробуждение» («Sonderbares Erwachen»): проснувшись однажды, он увидел мир таким, каким давно его не видел, и почувствовал себя безобразным и не подходящим к его красоте и деловитости. Творчество Г. Гейма особенно изобилует такими изгоями общества. Так, в известном стихотворении «На окраине» («Die Vorstadt») он разворачивает картину ужасающей нищеты, цинизма и убогости, в которую встраивает всех аутсайдеров общества: нищих-калек, детей-попрошак, которым в раннем детстве переломали конечности для «работы», сумасшедших, слепых.

Один из центральных образов в поэзии Г. Тракля – чужак, странник, отшельник, чужестранец ‘der Fremdling’: «В час вечерней звезды потерялся *чужак* в ноябрьском распаде». Такова женщина-чужачка как непостижимое существо иного пола в любовной лирике (см. 2.2.2). Таков непостижимый и безымянный Бог (см. 2.2.4). Личность чужака оказалась необыкновенно привлекательной своей потенциальной динамикой и бездонностью резервуара противоречий. Она наиболее всего годилась для сюжетной коллизии, неожиданного поворота, эффекта обманутого ожидания и эпатирования, застигнутой врасплох мысли, неожиданной, озадачивающей и всегда двойственной концовки.

Экстремальным воплощением чужака в поэтике экспрессионизма можно считать *сумасшедшего*. В патологических состояниях, таких, как шизофрения, склонность к суициду, поэтически реализована крайняя степень отчуждения личности; чужаки-безумцы «населяют» лирику, прозу и драму экспрессионизма. В 1927 году во время работы над завершающими сценами романа «Берлин Александерплац» (1929) А. Дёблин повествует о своих прежних впечатлениях врача-психиатра:

«Среди этих больных мне было очень вольготно. Тогда я заметил, что наряду с растениями, животными и камнями я мог выносить лишь две категории людей – детей и сумасшедших. Их я всегда действительно любил. И если бы меня спросили о моей национальной принадлежности, то я бы ответил: я ни немец, ни еврей, а отношусь скорее к детям или сумасшедшим» [Döblin 1963, 362]. Сумасшедший фигурирует в экспрессионизме как антипод к ненавистному буржуа с его «нормальностью» и вместе с преступниками, больными, заключенными, проститутками, попрошайками, евреями и художниками входит в ту череду типов-аутсайдеров, с которыми идентифицировал себя литературный авангард рубежа веков. В сумасшедшем исстари ощущал человек нечто чуждое, будто какой-то неведомый дух проник в его душу и завладел ею. Мотив постепенного скатывания в пропасть безумия с таким же пристальным вниманием, как и немецкие романтики В. Г. Вакенродер, Л. Тик, Э. Т. А. Гофман, позже Г. Бюхнер, разрабатывают экспрессионисты не только Германии, считая безумие последним шагом к гениальности и славе, что подтвердилось и эмпирически биографическими фактами их кумиров Ф. Гельдерлина и Ф. Ницше. Процессу лишения рассудка сопутствует непременно весь комплекс значений чуждого в его ксенологической многоаспектной трактовке, как это, например, блестяще сделано еще Л. Андреевым, которого считают «русским экспрессионистом», в «Красном смехе» (1904): непонимание и нарушение коммуникации: «Пусть я сумасшедший, но я говорю правду» [Андреев 1977, 243]; видение привычного как странного и загадочного: «Мы все смотрели на самовар, а он потух ... и тоже стал чужой, мертвый и непонятный» [Там же, 210]; тотальное очуждение окружающего мира: «И все было чужое. Дерево было чужое, и закат чужой, и вода чужая...» [Там же, 210]; неперенный и упрямый путь домой, но восприятие этого дома как чужого: «Как-то теперь дома? И снова стало страшно, и непонятно, и чуждо все – до ужаса, почти до потери сознания» [Там же, 211]; буквальное отчуждение частей тела, невладение ими, за которым начинается невладение мыслями: «Днем я еще могу бороться, а ночью я становлюсь, как и все, рабом моих снов; и сны мои ужасны и безумны...» [Там же, 233].

Т. Анц собрал и блестяще прокомментировал экспрессионистские фантазии о безумии в антологии, где в лирике и прозе Г. Гейма, А. Дёблина, Ф. Верфеля, Й. Р. Бехера, Э. Бласса безумие предстает и как экстремальная форма антигражданственности и социальной инакости, ведущая к экзистенциальной бездомности, дезориентации и от-

чуждению, и как счастливая эйфория, сопутствующая гениальности [Anz 1980]. Именно так ощущает себя герой Л. Андреева: «И всю ночь я писал, не зная усталости, свободно паря на крыльях могучего, святого вдохновения. Я писал великое, я писал бессмертное – цветы и песни» [Андреев 1977, 228].

Литература

Döblin A. Arzt und Dichter // Aufsätze zur Literatur. Olten; Freiburg im Breisgau. 1963; *Rothe W.* Der Expressionismus. Theologische, soziologische, anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/Main, 1977; *Anz Th.* Literatur der Existenz: literarische Psychopathologie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart, 1977; *Андреев Л.* Рассказы. М., 1977; *Anz Th.* Phantasien über den Wahnsinn: Expressionistische Texte. München; Wien, 1980.

3. Формальное остранение: текстура, абсолютная метафора и другие способы очуждения

3.1. Текстура

Странная во всех отношениях личность наиболее естественным образом могла позволить себе странно мыслить и соответствующим образом выражаться: новый человек «утратил в современном мире способность связно мыслить и говорить о чем бы то ни было» [Hofmannsthal 1951, 7].

Формальное очуждение в лирике, прозе и драме экспрессионизма перешагивает ту границу, за которой *структура* рассыпается и обращается в *текстуру* [Baßler 1994]. Привычные текстовые категории времени и пространства, субъекта и объекта, причинно-следственных связей и оценки, категория автора и читателя деформированы, очуждены или полностью разрушены. В потребности очуждения экспрессионизм достиг такой мощи своих субверсивных стратегий, что деконструкция превратилась в способ конструирования новой художественной реальности. Текстура как антипод структуры характеризует многие «странные» стихи, а также ранние новеллы экспрессионизма, не поддающиеся однозначному толкованию (см. 5).

Отказ от смыслоцентрического построения художественного текста и обращение к текстуре – это прощание со всеми реалистическими техниками создания традиционных композиционно-речевых форм (описания, рассуждения и т.п.) и сосредоточение лишь на формально-языковой стороне. Так, военная лирика А. Штрамма, Р. Ф. Беренса, О. Небеля представлена исключительно одной из разновидностей текстуры – «скелетированием», как в стихотворении А. Штрамма «Война»: «Горе ищет | Застыло в ужасе томлень | Роды сотрясают | Рождение сотрясает члены | Час кровотоцит | Вопрос поднимает глаз | Время родит | Усталость | Приплод | Приносит | Смерть». Театр военных действий становится предельно очужденным пространством. Для передачи атмосферы безумия и ужаса, машинного уничтожения и смерти, поставленной на поток, формальное очуждение в виде текстуры представляется весьма эффективным языковым средством. А. Штрамму и

его последователям словно препятствуют конвенциональный синтаксис и те функции слова, которые предписывает ему нормативная грамматика. Свободное от этих предписаний, экстремистское обращение со словом открыло другие возможности связи слов в предложении, а последнее часто редуцировалось до одного слова. Поэт свободно менял принадлежность слова к той или иной части речи, расширял синтаксическое окружение глаголов, превращая непереходные в переходные, и тем самым придавал им не присущую изначально динамичность и интенсивность. Он беспощадно элиминировал «слабые части речи» – «прилагательное, как костыль существительного или наречие, как крайне слабый аргумент» (А. Штрамм). Манифесты футуристов утвердили А. Штрамма в правомерности такого взгляда на возможности «осовременивания языка». А. Штрамм исключал из стихотворения все, что мешало непосредственному, сиюсекундному восприятию, а также то, что способствовало ненужной, по его мнению, дистанцированности и рефлексии. Подобного рода тексты лишены всех параметров традиционно структурированного текста: когерентности, прогрессии, коммуникативного членения и т. п.

Текстура А. Штрамма – лишь одна из граней ее возможных реализаций, которая, однако, нередко служит визитной карточкой всего экспрессионизма, ошибочно насаждая представление о поэзии экспрессионизма только как о формально деформированном феномене. Более сложной и высокочастотной разновидностью текстуры является «квазиструктурность», когда текст внешне выглядит «вполне благополучным», как, например, в герметичной лирике Г. Тракля с его нормативным синтаксисом, более-менее отчетливыми нарративными структурами и дескриптивными пассажами, с прослеживающейся перспективой автора-рассказчика или лирического субъекта. Но когда «душа на земле – чужестранка» («Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden»), некое Странное Иное в сокрытой Стране Заката («Untergang»), неведомого Запада («Verfall»), то все стандартные элементы структуры, принимающие участие в миметической функции текста (т. е. отражающие пространство, время, действующих лиц, события, причинно-следственные связи и т. п.), оказываются бесполезными для герменевтического понимания с помощью традиционной интерпретации. Самый сложный случай экспрессионистской текстуры наблюдается тогда, когда за внешне незамысловатой структурой кроется такая бездна, до которой можно добраться только путем многочисленных последовательных шагов семантического развертывания [*Лестова* 1999, 254–260].

Так же, как и лирика, малая проза широко известных авторов, таких, как Ф. Кафка, Р. Вальзер, Г. Бенн, Э. Ласкер-Шюлер, К. Эйнштейн, А. Эренштейн, Ф. Хардекопф, Ф. Юнг, являет собой образец отказа от языковых средств привычной реалистической, миметической техники рассказа. Текстурированным, «непересказывающимся» может быть весь текст целиком или отдельные фрагменты, вкрапленные в «пересказывающийся» текст и парализующие его общую интерпретацию. В качестве текстуры может выступать элемент топологии и даже отдельное слово, которое внезапно опрокидывает весь смысл текста, требуя воспринимать его как «нечто другое». Его анархия на какой-то миг заставляет усомниться в правильности понимания общего смысла, как это происходит, например, в новелле Р. Вальзера «Цветочные дни» [Walser 1911, 1175]. Текст новеллы прочитывается без всяких затруднений, пока лирический герой не сообщает читателю между прочим: «В день василька я закрепил за своими тремя ушами василек, и это отлично принарядило меня». «Три уха» – сигнал тревоги, предупреждающий о присутствии скрытых, глубинных смыслов. Слово в таком тексте «становится суверенным и выпрыгивает из предложения» [Nietzsche 1988, 27], а весь текст не становится «обжитым» (Р. Барт) и понятным. Именно такой способ очуждения, заключающийся в мощи «выпрыгивающего из текста суверенного слова», особо близок эстетике экспрессионизма. Как известно, знатоки и поклонники Ф. Ницше Г. Вальден и Г. Бенн развивали теоретически и практически именно такое отношение к слову как к «основному материалу поэзии»: «Одна лишь встреча всем осколкам мира на свете суждена: | мистическое их соединенье словом» (Г. Бенн).

Такая техника остранения широко использовалась уже в произведениях немецких романтиков Э. Т. А. Гофмана, Л. Тика, К. Brentano. Таким словом является, к примеру, имя собаки Штромиан (Strohman) в «Белокуром Экберте» Л. Тика, которое не мог, не должен был знать один из героев новеллы-сказки Вальтер в случае, если он *тот*, за кого он себя выдает и за кого его принимают другие персонажи новеллы, а вместе с ними и читатель. Но Вальтер произносит имя, и все прозрачное здание сказки рушится. Э. Блох называет такое слово «криминальным» и считает его элементом будущих криминальных романов, начиная с Э. По. М. Басслер предлагает такой минимальный элемент текстуры обозначать «эффектом пингвина». Это экзотическое имя придумано в связи с романом Т. Манна «Иосиф и его братья», где в одном из диалогов между героями среди многочисленных уменьшительных и

ласкательных слов вдруг выныривает слово «пингвин» («Sei ruhig, mein Pinguin») [Mann 1971, 648]. При этом события согласно Священному писанию, которому добросовестно следует автор, разворачиваются в Древнем Египте и, следовательно, параллели с пингином, открытым в Новом свете только в XVI веке, невозможны. Т. Манн, разумеется, не ошибается, а подает этот анахронизм как сигнал, важный для общей концепции своего романа-мифа. Слово полностью вываливается из тезауруса романа: текст, в котором есть пингвин, не может повествовать о Древнем Египте. И действительно, Т. Манн библейским мифом сигнализирует, что в типичном всегда есть много мифического, вне-временного, это некий «изначальный образец, схема, в которую укладывается осознающая себя жизнь». «Эффектом пингвина», таким образом, М. Басслер называет «минимальное событие текстуры». Такой «пингвин» сидит, как правило, в деталях текста. Именно с таких деталей начинается подрывное действие текстуры, ставшей автономной. Она становится по-настоящему вирулентной и так остраивает текст, что его целостное, ориентированное на содержание, герменевтическое чтение терпит поражение и сам он ускользает от понимания, даже если текстурирован один-единственный его атом. Этот эффект очуждения, как уже было сказано, не является открытием или достоянием единственно экспрессионизма, но именно в его поэтике этот прием из спорадического становится высокочастотным и обретает статус стилиобразующего.

На этом пути тотального остранения экспрессионизм в своих экстремальных формах эстетической и поэтической реализации нередко смыкается с другими авангардистскими течениями, такими, как дадаизм и сюрреализм. Ближе всех к сюрреалистам в лирике подошли А. Штрамм и Я. ван Годдис. Одно из таких стихотворений Я. ван Годдиса, поэта трагической судьбы, с непереводаемым по причине морфологической игры названием «Visionart» (контаминированные Visionär ‘визионер’ и Narr ‘глупец’, ‘дурак’; букв.: ‘глупец визионерства’) было опубликовано Ф. Пфемфертом в журнале «Акцион» в его самый продуктивный и эстетически значимый 1914 год:

Lampe blöckt nicht.
Aus der Wand fuhr ein dünner Frauenarm.
Er war bleich und blau geädert.
Die Finger waren mit kostbaren Ringen bepatzt.
Als ich die Hand küßte, erschrak ich:
Sie war lebendig und warm.

Das Gesicht wurde mir zerkratzt.
Ich nahm ein Küchenmesser und zerschnitt ein paar Adern.
Eine große Katze leckte zierlich das Blut vom Boden auf.
Ein Mann indes kroch mit gestäubten Haaren
Einen schräg an die Wand gelegten Besenstiel hinauf.

Это стихотворение напоминает скорее сценарий фильма ужасов сюрреалистского толка или ночной кошмар душевнобольного человека. Его подстрочник таков: «Лампа не сковывает. | Из стены выползает тонкая женская рука, | Бледная, с голубыми венами, | Пальцы, испачканные дорогими кольцами. | Целую руку и пугаюсь: | она живая, теплая. | Расцарапала мне все лицо. | Я взял нож и надрезал пару вен. | Большая кошка грациозно слизала кровь с пола. | Между тем какой-то мужчина с растрепанными волосами полз | Вверх по черенку веника, прислоненного к стене».

Попробуем, насколько это возможно, проанализировать формальную, языковую сторону, т. е. фонетический, словообразовательный, лексический и синтаксический уровни стихотворения, и посмотрим, что это даст для общего понимания его смысла, если таковой имеется. Его фонетическая сторона не отличается какими-либо характерными особенностями. Лексика нейтральная (кроме именной части сказуемого *ist bepatzt*, выраженной вторым причастием глагола *bepatzen* – «испачкать, измазать» с необычным семантическим наполнением: «испачкан кольцами»). Словообразовательное новаторство, проявившееся в метафоре «*Visionart*» заголовка, исключительно важно для общей перспективы интерпретации: все видимое с точки зрения рациональной логики есть сплошной абсурд. Эта метафора «склеивает» общую алогичную картину. Синтаксис стихотворения вполне нормативен и представлен преимущественно паратаксисом (за исключением одного временного придаточного: «Когда я поцеловал руку»), что характерно в целом для поэтики экспрессионизма. Коммуникативное членение, т. е. движение от данного к новому, уточнение нового и т. п., не вызывает каких-либо затруднений. Семантическое движение в стихотворении осуществляется по принципу диафоры, т. е. простой презентации деталей в некой новой, абсурдной аранжировке. Здесь имеет место «движение» (*phora*) «через» (*dia*) те или иные элементы опыта (реального или воображаемого) по новому пути, так что новое значение возникает в результате простого соположения. Можно говорить о некой локальной перспективе, замкнутом помещении: несколько деталей говорят в пользу представлений о квартире (кухонный нож, боль-

шая кошка, пол, стены; веник, прислоненный к стене). Временная перспектива нечетко, размыто задана лишь первой строкой, представляющей собой метафору: горит лампа – ночь? сумерки? вечер?, но она не задает, не определяет своим светом (blöcken – ‘сковывать наручниками’, ‘заковать в кандалы’) все то пространство, в котором разворачивается дальнейший жуткий сценарий. Свет лампы, видимо, просто не падает на стену, из которой появляется тонкая, бледная, с голубыми венами женская рука, и не мешает вершиться этому нереальному действию. Лирический герой вступает в диалог с этой рукой: хотя с ней нельзя поговорить, но ее можно поцеловать. Реакция руки своеобразна: расцарапала ему лицо. Он ответил такой же агрессией. Кошка слизала все следы кровавого знакомства, но тут новая неожиданность – по черенку веника вползает вверх новое действующее лицо: некий мужчина с растрепанными волосами. Итак, «пересказ» стихотворения, отражающий его лексику и «сюжетную» канву, также не вносит ни малейшей ясности, не позволяет встроить его в привычную картину мира.

Очевидно, что анализ языкового пространства этого поэтического текста по пути поиска смысла не гарантирует его синтетического восприятия и толкования и не приведет к его пониманию в реалистической традиции. Будем исходить из того, что структура всякого поэтического текста как особой функционально-эстетической системы есть макроструктура. При ее анализе необходимы учет также культурного и эстетического пространств и установление лингвокультурного и духовного компонентов, т.е. компонентов невербальной природы. К ним относятся факты, связанные со временем и местом написания поэтического текста; факты социального, психологического, антропологического характера, повлиявшие на его появление. Среди них также факты, указывающие на реализацию определенного эстетического сценария в рамках конкретного поэтического направления, на формирование особой поэтической картины мира и реализацию глубинных поэтических смыслов. Личность Я. ван Годдиса среди этих факторов невербального порядка имеет первостепенное значение.

Вооружившись всеми этими предварительными знаниями, снова вернемся к тексту. Вернемся, чтобы убедиться, что ни на шаг не приблизились к его пониманию и что все невербальные факторы, включая эмоциональное состояние автора в момент его написания, являются вторичными. Действительность в таком стихотворении, очевидно, должна рассматриваться только как действительность самого языка, и

его «неправильность», абсурдность, алогичность зафиксированной им картины есть неправильность действительности, с которой конфронтирует поэт-экспрессионист. «Неправильное» стихотворение интерпретирует само себя.

При всей внешней близости деструктивных техник разных авангардных течений между этим стихотворением и аналогичными образцами дадаизма и сюрреализма есть коренное различие: поэт не проигрывает сценарий распада личности, ее деиндивидуализацию и диссоциацию, не конструирует фиктивное пространство абсурда и глобального отрицания, но проживает их. Ему абсолютно чужда та дистанция к окружающему миру, на которой работали дадаисты и сюрреалисты, даже если те и надевали свои маски цинизма, чтобы скрыть глубочайшее страдание от коллективного военного безумия. В случае творчества Я. ван Годдиса, как и Г. Тракля, гибель, заход, закат 'Untergang' – это путь, движение самого поэта. Поэтому все подобные стихотворения, которые внешне предвосхищают поэтику дадаизма и сюрреализма, не просто отрабатывают соответствующую поэтическую технику, но в гораздо большей степени являются реализацией потребности поэта выйти за рамки рационального опыта и выражением его экзистенциального состояния. В творчестве Я. ван Годдиса этот прорыв за рамки рационального шел параллельно с развитием его душевной болезни, прогрессирующей с начала Первой мировой войны, и с буквальным разрывом с реальной действительностью. В дальнейшей жизни поэта – и пришедшая после многочисленных публикаций слава, и череда врачей и лечебниц, и разрыв дружеских и творческих связей, а к 1927 году – постепенное угасание рассудка и помещение в клинику для душевнобольных. Такие судьбы дали немало пищи для кривотолков и спекуляций о «душевном здоровье» всего экспрессионистского движения. Само же стихотворение «Visionart» – блестящее свидетельство проявления глобальной антропологичности и антропоцентричности всякого поэтического текста.

Не только лирики масштаба Г. Тракля, Г. Гейма или Я. ван Годдиса повергали читателя в полное недоумение, и не только их стихи вызвали реакцию отторжения. Текстурные стихотворения с эффектом структуры печатались практически во всех периодических изданиях экспрессионистской направленности. Раздражая читателя непонятностью смысла, они все же каким-то магическим образом воздействовали на подсознание, завораживали внутренней гармонией. К такого рода стихотворениям можно отнести, например, стихотворение Р. Р. Шмид-

та с тривиальным заголовком «Прощание» («Abschied»), опубликованное в 1912 году журналом «Сатурн»:

Schluchzend lehnt sich das Gelände
In den Grund der fernen Bläue;
Alabastern wächst ein Ende;
Fremder spricht das alte Neue.

Eine angefachte Lohe
Rieselt matt in eine Mulde;
Halbwärts frägt verirrt das Hohe,
Weshalb es den Bruch erdulde.

Frierend weint im Wind die Wunde
Eine rote Not ins Helle.
Eisern springt ins Schloß die Stunde,
Und versiegelt bleibt die Schwelle.

Вряд ли такое стихотворение подлежит какому-либо семантическому развертыванию или рациональному пересказу. Каждый его стих – предложение-метафора, построенное по одному и тому же синтаксическому принципу: подлежащее, выраженное абстрактным существительным ('голубизна', 'конец', 'новизна', 'высота', 'разрыв', 'час'), синтаксически согласовано со сказуемым, выраженным глаголом, обозначающим действие, в основном из антропоморфичной сферы ('приклониться', 'разговаривать', 'спрашивать', 'терпеть', 'мерзнуть', 'плакать', 'прыгать'), семантически не сочетающимся с абстрактным именем, которым выражено подлежащее. При нем также может быть согласованное определение, выраженное прилагательным, обозначающим цвет ('красная нужда'). Несколько обстоятельств образа действия ('приклониться всхлипывая', 'алебастрово расти', 'разговаривать отчужденнее', 'матово моросить', 'накрапывать', 'железно прыгать') построены по принципу семантического рассогласования. Косвенные предложные дополнения также выражены абстрактными существительными. Таким образом, воссоздается видимость полной синтаксической полноструктурности каждого предложения, его коммуникативного членения, когерентности, связности, однако наличие всех этих текстообразующих категорий не делает каждое предложение и все стихотворение в целом сколько-нибудь прозрачным и доступным для интерпретации: оно неприемлемо с точки зрения рационального опыта и логики, в нем не срабатывают традиционные методы декодирования,

оно делает невозможным обращение к привычным образам, в нем нарушены причинно-следственные связи, его гротескность доведена до абсурда. И все же его язык, как музыка, порождает совершенно конкретные чувства и настроения: ужасную тоску и невыносимое отчаяние. Лирическое «я», словно в трансе, проживает и переживает прощание – единственная данность стихотворения, запрограммированная заголовком, – с чем-то или кем-то и не находит для вербализации душевного состояния ни одного конкретного образа.

Но даже если стихотворение более или менее поддается пересказу, оно продолжает оставаться шифром. Таково стихотворение А. Вольфенштейна «Странный час» («Fremde Stunde»). Подстрочник его таков: «Клубы черного чего-то | В голом покое надвигаются на меня, | словно выползающие из всех углов кошки, как странные тени. | Но тенями они быть не могут – ведь в окна ничего не светит. | Никакого звука не издают их лапы, но звук этот проникает мне в уши, | а кривая крыша через отверстие в моем лбу невидимо вливается в меня в этом мраке. | Мне больно, но боль не из тела исходит. | И никто другой причинить мне не может ее – меня ведь не видит никто. | Вот и соседи души заявились, и тоже по телу скользят моему тенями вверх и вниз, тают бесследно, как привидения».

Schwarze Farbenscharen,
Kahle Schwaden des Gemaches,
Die aus Ecken mit der Katze kriechen,
Sind nicht Schatten, denn es scheint nichts in den Fenstern.
Unhörbar klingen die Pfoten
Des Tiers in meine Ohren,
Unsichtbar läuft das schräge Dach der Stube
Durch meine Stirnhöhle im Finstern.

Nicht von Körper entspringen meine Schmerzen,
Nicht von Andern, denn es sieht mich niemand,
Nachbarn der Seele kommen, beschatten
Meine Brust auf und ab, schmelzen fruchtlos zu Gespenstern.

Такой остраничностью отличалась не только поэзия довоенного периода, когда основные поэтические техники экспрессионистской лирики только отрабатывались и нередко намеренно сгущались до предела, чтобы эпатировать публику. И 10 лет спустя, на исходе эры «живого экспрессионизма» лирик продолжает таким же образом очуждать мир. Так, в 1923 году В. Пшигоде публикует очередной сборник

из серии «Ди Дихтунг» («Die Dichtung»), который продолжает традиции именитых зачинателей такого способа формального очуждения. Стихотворение малоизвестного австрийца С. Кронберга «Чужак» («Der Fremdling») из разряда «странных стихов» можно рассматривать и как подражание Г. Траклю, и как преемственность заданного в довоенный период канона очуждения действительности:

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.

Die Stunde, da die Finger fassen,
Bewege ich die Durchsicht durch Glas mit den Tränen —
Erkältet die Grenze von meinem Fenster zu Fenstern.

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

«Окна увидел я из своего окна, | Красным всесильной жизни украшенные | И разъяснением: мне все это снится. | Тень моих шагов тянется мимо, | Ведь я обидел день, свет выдохнул его, | Чтоб только у окна дожждаться ночи. | Метет снегом былого, | Забытье от окна к окну, | И всесильной жизни нравится, что я есть». Стихотворений такого странного содержания в поэзии этого поколения более чем достаточно. Так писать было отчасти просто модно и необходимо в условиях той субкультурной ситуации, чтобы оправдать свой статус инакомыслящего и добиться хотя бы скандальной репутации (в такой манере написаны сотни пародий на экспрессионистские стихотворения). Но так писали и те, кого слава подобного рода интересовала менее всего. Поэтические тексты, аналогичные стихотворениям Я. ван Годдиса, С. Кронберга и А. Вольфенштейна, подобно манифестам экспрессионизма, содержат всю эстетическую и идеологическую программу движения и сами себя интерпретируют [*Сироткин* 2003].

Литература

Walser R. Blumentage // Die Neue Rundschau 22. 1911; *von Hofmannsthal H.* Ein Brief von «Lord Chandos» // Ges. Werke. Bd 2: Prosa. Frankfurt/Main, 1951; *Mann Th.*

Joseph und seine Brüder. Bd 2: Joseph in Ägypten. Frankfurt/Main, 1971; *Nietzsche F.* Der Fall Wagner // KSA: In 15 Bd. Bd 6. München, 1988; *Baßler M.* Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne, 1910–1914. Tübingen, 1994; *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999; *Сироткин Н.С.* Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса: Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2003.

3.2. «Абсолютная метафора»

Текстура с ее поливалентным, нечетко очерченным, ускользающим смыслом складывается, в частности, и за счет таких языковых средств очуждения, как «абсолютная метафора», нанизывания одной «абсолютной метафоры» на другую, их диафорического соположения. Этот термин появляется впервые и разрабатывается литературоведением в контексте метафорики французских поэтов Ш. Бодлера и С. Малларме, специфическая образность которых базировалась на радикальной эмансипации любой реальности, уходе от традиционного образного изображения всякой действительности [*Friedrich 1968*]. Иными словами, в их метафорическом языке обе составляющие метафоры – и отдающая, и принимающая образ – уже сами по себе предельно метафоризированы, т. е. удалены от той сферы, предмета, процесса или субъекта, которые должны этой метафорой характеризоваться.

Сущность и механизм образования «абсолютной метафоры» в целом соответствуют современному подходу к метафоре как к единству слова и мысли, так как метафорический процесс не является только языковым, он происходит прежде всего в мышлении. Современная когнитивная лингвистика рассматривает метафору как основную ментальную операцию, как способ познания, структурирования и объяснения мира. С полным правом метафоричной следует признать саму природу экспрессионистского мышления, получающую в языке соответственное внешнее выражение. Метафора в экспрессионизме становится *способом мышления о предмете*.

То, что принято считать «абсолютной метафорой», в австрийской и немецкой поэзии начинается с Г. Тракля и Г. Гейма. Однако и в метафорике менее герметичных, чем Тракль и Гейм, поэтов, есть характерные «абсолютные метафоры», безошибочно диагностирующие их мировидение (см. П. Больдт, Ф. Хардекопф, Э. В. Лоц, Г. Кулька, В. Рунге). Философской и эстетической основой возникновения нового

типа метафоры послужил глубокий языковой скепсис и сомнения в истинности взаимосвязи / отношения языка и действительности на рубеже веков.

Очевидно, что в метафоре всякая аналогия заменена логическим абсурдом. Именно логический абсурд заставляет при интерпретации метафоры отказаться от основного значения слова и искать в спектре его коннотаций ту, которая позволила бы осмысленно связать метафорический предикат с его субъектом. Представители различных школ филологии, философии, психологии и смежных наук пришли к выводу, что в поэтическом тексте в метафоре заключено имплицитное (скрытое, вербально не выраженное) противопоставление обыденного видения мира, соответствующего классифицирующим (таксономическим) предикатам, необычному, вскрывающему индивидуальную сущность предмета. Метафора отвергает принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит, и утверждает включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании. Метафора – «сознательная ошибка в таксономии объектов» [Арутюнова 1990, 18], она работает на категориальном сдвиге и представляет объекты одной категории в терминах другой. Даже «классическая метафора», в которой, по Аристотелю, вербализуется интуитивное восприятие сходства несходных вещей, достаточно сложна для интерпретации, так как она представляет собой «вторжение синтеза в зону анализа, представления в зону понятия, воображения в зону интеллекта, единичного в зону общего, индивидуальности в страну классов» [Там же]. Действующий здесь принцип сдвига, транспозиции во все времена был одним из основных ресурсов поэтической речи.

Пристальное внимание к изменившемуся характеру метафоры на рубеже XIX–XX веков вскрыло среди прочих ее особенностей поразительное совпадение механизма ее создания с метафорой эпохи барокко, в которой так же, как в современной, устанавливалась связь между «иносказательно выраженным» и «собственно подразумеваемым». Выяснилось, что современная метафора «ничего реального более не зашифровывает. Она плавает на поверхности стихотворения, как цветок без стебля» [Neumann 1970, 195], как некое «странствующее “странно”» [Кржижановский 2001, 279]. Она пытается назвать то, чему, собственно, нет имени и что никаким другим способом не может быть выражено, кроме этой «абсолютной метафоры». Такая метафора сама становится языковым средством познания, но предмет этого познания словно ускользает, не дается и не хочет быть названным. Функ-

ция такой метафоры становится парадоксом или абсурдом, как и само название «абсолютная», в котором уже заключено противоречие: «абсолютным» названо языковое средство, которое, будучи призванным установить, на самом деле аннулирует всякую связь между двумя сопоставляемыми сущностями. «Парадокс “абсолютной метафоры” лишь только тогда наполняется смыслом, когда эту фигуру понимают как конгломерат из языка и молчания (или же умолчания): это такое средство языка, которое “обозначает” через молчание или умолчание и становится средством поэтического познания» [*Neumann* 1970, 215].

Как толковать и интерпретировать, например, заключительную строчку из стихотворения Г. Тракля «*Untergang*» (в одних переводах – «Гибель», в других – «Закат»): «*O mein Bruder klimmen wir | blinde Zeiger gen Mitternacht*» [*Trakl* 2000, 220]? Синтаксическая многозначность поэтического высказывания в разных переводах толкуется по-разному: «Мы – слепые стрелки, карабкаемся в полночь» (В. Летучий); «Карабкаемся мы, брат мой, слепыми стрелками к полночи» (М. Белорусец); «Мы переводим, брат мой, бледные стрелки на полночь» (Д. Раскин); «Мы – стрелки, ползущие слепо к вершине ночи» (В. Вебер). Даже владея индивидуальными авторскими кодами поэта и имея представление обо всей его герметичной поэзии на фоне общего эстетического сценария данного периода, толкователь или переводчик поставлен перед сложнейшей задачей, решение которой явно покидает сферы риторики, стилистики, теории и практики перевода и обращается к мышлению, познанию, сознанию, к специфическим концептуальным системам. Перед нами авторская перспектива, отталкивающаяся от каких-то глубинных структур, свидетельствующих о сложных ментальных процессах. Они сопровождают осознание индивидуумом катастрофичности бытия, в котором «распалась связь времен», и свое собственное место, вернее, его отсутствие в этом хаосе. Совершенно очевидно, что в метафорах, подобных метафоре Г. Тракля, кроется ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа, актуального для периода коренного перелома в жизни и искусстве. Метафора в данном поэтическом примере не только и не столько формирует представления об объекте, сколько предопределяет способ и стиль мышления о нем.

В экспрессионистской «абсолютной метафоре» соединение понятий основано не просто на сходстве несходного, а на субъективном эмоциональном соположении («красный смех», «голубой рояль», «го-

лубой час»). Иными словами, от традиционной метафоры экспрессионистская отличается тем, что она, оставаясь фигурой переноса, касается не изображаемого объекта, а изображающего субъекта, т. е. построена не по принципу объективного сходства / несходства объекта и образа, а на основе чувства и отношения поэта к объекту, она в большей степени характеризует самого автора и его специфическое видение объекта изображения. Логическая связь между изображаемым объектом и объектом сравнения становится несущественной и *tertium comparationis* обретает самостоятельную значимость, затмевая или замалчивая собственно подразумеваемое. Такая метафора, действительно, словно «плавает на поверхности стихотворения», ничего ни с чем не соединяя. Таким образом, на первый план выдвигаются познавательная функция метафоры и ее моделирующая роль. В результате поэтический образ объекта и он сам отстоят столь далеко друг от друга, что поэтический текст в целом безнадежно удаляется от всякой реальной действительности, как того и требовала экспрессионистская программатика – «реальность должна быть создана нами» [Edschmid 1994, 57]. Немало известных стихотворений экспрессионизма написано как одна развернутая абсолютная метафора, например «Голубой час» («Die blaue Stunde») Г. Бенна или «Во флагах туч» («Wolken=überflaggt»)¹ Э. В. Лоца. Для манифестации иносказательно выраженного и собственно подразумеваемого часто непригодными оказываются метафоры в традиционном понимании, и поэт пользуется «абсолютными метафорами»-символами, за которыми стоит его мироощущение. Таков «некто» и «странный странник» Г. Тракля, таков «ветер», «белое» П. Больдта; «голубизна», «конец», «старое новое», «высота», «разрыв», «час» Р. Р. Шмидта или «снег былого» и «красное всесильной жизни» С. Кронберга (см. 3.1).

Как следует из приведенных примеров, в структурном отношении «абсолютная метафора» также отличается от традиционной. Анализ «абсолютной метафоры» невозможно осуществить единственно методами системно-структурной лингвистики. В данном случае необходим более широкий подход к пониманию метафоры, какой разрабатывает современная когнитивная лингвистика. Как выясняется, при когнитивном анализе метафорических моделей должны элиминироваться все ограничения, определяющие особенности традиционного структурного подхода, в том числе не только принадлежность рассматриваемых

¹ Двойной дефис – характерная графическая особенность поэта.

элементов к одной лексико-семантической группе, лексико-грамматическому разряду или к одной части речи, но и ограничения, связанные с уровнями языка, иными словами, все уровневые и структурные различия языковых единиц при вычленении метафоры утрачивают свою значимость. При характерном для когнитивистики широком понимании метафоры к ее сфере относятся многие явления, которые при традиционном подходе рассматриваются как сравнительный оборот, метонимия, синекдоха, гипербола, литота и т. п. [Чудинов 2002, 113–119].

Наиболее исследованная область «абсолютной метафоры» – цветовая символика экспрессионизма [Schneider 1961; 1967]. Функции цвета в творчестве Г. Гейма, Г. Тракля, Э. Штадлера, Й. Р. Бехера в полной мере отражают характер экспрессионистской цветовой метафоры в ее трех существенных аспектах: 1) цвет перестает относиться к сфере зрительного восприятия предмета; 2) цветовая метафора может выступать антиподом к непосредственному обозначению цвета или качеству определяемого понятия; 3) значение цвета радикально субъективируется – цвет насыщается разнообразными аффектами, и эта аффективная цветовая метафора относится к феноменам и процессам, выходящим за рамки чувственного восприятия вообще. В метафорике такого рода выражается экстремальное отчуждение между субъектом и предметным миром и происходит глобальное очуждение самого мира. Так возникают образы, подобные «голубому роюлю», «черному молоку» Э. Ласкер-Шюлер, «красному смеху» Л. Андреева или «голубому часу» Г. Бенна, «лиловому дыханию», «черному звучанию» Г. Гейма, «голубому смеху» и «золотому крику войны» Г. Тракля. Имя прилагательное в атрибутивной функции становится в составе такой метафоры носителем целого пучка глубинных смыслов, в значительной степени формирующих языковую картину мира экспрессионизма.

Еще более сложной для толкования и соответственно перевода является цветовая метафора, выраженная кратким прилагательным в функции обстоятельства образа действия: «Das Laub fällt *rot* vom alten Baum» [Trakl 2000, 28]. В переводе этот стих звучит как «Кружит багряный лист осенний» [Там же, 29], но прилагательное *rot* – ‘красный’ в такой же мере может рассматриваться и как обстоятельство образа действия при глаголе *fallen* – ‘падать’.

Это пример знаменитой траклевской «синтетосемии» – одновременной многозначности, которая вызывает усложнение смысла, не исключаящего и другой трактовки, в которой метафора цвета характеризует «способ движения материи».

Совершенно очевидно, что Г. Тракль через призму немецкого языка концептуализирует мир совершенно особым, присущим только его эстетической системе образом и моделирует такую цветовую картину мира, которая наилучшим образом обнажает синтетосемию через призму языка перевода. Поясним это положение поэтическим примером. Стих из стихотворения «Прогулка» («Der Spaziergang») «Nach Früchten tastet *silbern* deine Hand» [Trakl 2000, 84] переводится Е. Баевской как «*Серебряной* рукой срываешь плод» [Там же, 85], И. Большевым – «В руке прохладен *серебристый* плод» [Там же, 547], а В. Летучим – «*Серебряно* срываешь с ветки плод» [Георг Тракль 2000, 81]. Потенциальная соотносительность прилагательного *silbern* – ‘серебряный’, ‘серебристый’ – с любым из трех оставшихся элементов стиха оригинала – *Früchte*, *tasten*, *Hand* – ‘плоды’, ‘касаться’, ‘рука’ – допускает переводческую свободу в предпочтении той или иной синтаксической функции прилагательного. В немецком тексте наблюдается одновременная, семантически и синтаксически нерасчлененная соотносительность определяющего слова с тремя потенциальными определяемыми. Система и норма русского языка не допускают такого синкретизма, и переводчик вынужден определить приоритеты: либо рассматривать прилагательное *silbern* как несогласованное определение к одному из двух определяемых существительных, либо видеть в нем обстоятельство образа действия. Однако наиболее адекватными авторскому замыслу должны быть, очевидно, такие толкование и перевод, которые были бы в состоянии отразить тотальность поэтического *серебряного* концепта, т. е. такой фрагмент траклевской цветовой картины мира, в котором все – сам субъект, его чувства, мысли и настроения, его действия и поступки, весь окружающий его живой и неживой мир – было бы окрашено в серебристые тона (*плод серебристый, срываемый серебряно серебряной рукой*). При этом оценочная сущность *серебристого* до конца не прояснена, на что указывал К. Л. Шнейдер: «Преращения цветовой шкалы в оценочную у Г. Тракля не установлено, потому следует говорить о символике настроения – ‘*Stimmungssymbolik*’, а не о цветовой символике – ‘*Farbsymbolik*’» [Schneider 1961, 130].

Цветовая палитра экспрессионизма проявляет себя как территория крайнего беспокойства, сгустка противоречий и исключаящих друг друга, но взаимодействующих явлений, доминирования техники контрастности и отрицательной заряженности традиционно положительно коннотированных элементов. На освоение экспрессионизмом техники разрушения дескриптивного значения цвета и его высвобождения из

отношений с чувственно воспринимаемой действительностью исключительное влияние оказала поэзия А. Рембо, а «во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета» [Андреев 1977, 208]. В экспрессионизме метафора не просто актуализируется и становится главенствующим способом поэтического высказывания, но и моделирует сущность всего эстетического концепта конкретного автора или целой школы, направления.

Очуждение в экспрессионизме осуществляется как авангардистскими, так и традиционными приемами. Но даже в использовании стандартных элементов поэтики, например традиционных видов метафор – «овеществления» и «персонификации», экспрессионизм добивается особого рода «динамизации» и «демонизации» [Schneider 1961, 74, 78] картины мира, присущих только его субъективизму, пафосу и утопизму. Для адекватного изображения сути современной цивилизации и ее выхода из-под рационального контроля экспрессионизм пользуется своей системой образов, трагически заостряющей восприятие изолированности личности в мире «обесцененных ценностей», угрозы с его стороны и разрушительного воздействия на индивидуум. С. Виетта выделяет в экспрессионистской образности восемь доминирующих метафорических полей: метафорику холода, льда и застылости; метафорику пустыни; сумерек и темноты; различные образы безумия, блуждания, лабиринтности; метафоры бездонности, пропасти, сверзания; картины смерти, тлена; метафоры овеществления, механичности, автомата, денег [Vietta 1988, 32–33]. Этим «негативным категориям» противопоставлена метафорика света, воскрешения, порыва, движения, которая в целом дублирует виталистические философемы Ф. Ницше и А. Бергсона. Во всех перечисленных метафорических полях можно обнаружить немало типично экспрессионистских образов, сделанных по законам «абсолютной метафоры».

Справедливости ради следует, однако, отметить, что хронологически специфическая экспрессионистская поэтика начинает складываться до того, как экспрессионизм оформился в определенное художественное направление в Германии. Так, Л. Андреев на десятилетие опередил практически всю стилистику прозы и драматургии немецкого экспрессионизма. Его Некто в сером из «Жизни человека» (1906) предвосхитил всех обобщенных, абстрактных сценических персонажей Г. Кайзера, Э. Толлера, Р. Гёринга. «Психопатография» [Anz 1977] лирики и прозы немецкого экспрессионизма поразительным образом и во всех

мельчайших конфигурациях прочитывается уже в его «Красном смехе» (1904), который этой «абсолютной метафорой» ужаса запечатлел и безумие кровавого пира войны, и столь близкое экспрессионисту-нищееанцу упоение им: «Только теперь я понял кровавую радость войны, это древнее первичное наслаждение убивать людей... Бедный друг, как жаль, что ты не с нами и принужден скучать в пресноте повседневщины. В атмосфере смерти ты нашел бы то, к чему вечно стремился своим беспокойным, благородным сердцем. Кровавый пир – в этом несколько избитом сравнении кроется сама правда» [Андреев 1977, 241]. Эти настроения повторяются в гимназических дневниках Г. Гейма. Последнее стихотворение Г. Тракля «Гродек» («Grodek»), написанное им под впечатлением кровавого месива битвы в Галиции 8 и 11 сентября 1914 года, в своих многослойных, крайне туманных образах созвучно «Красному смеху»: «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 отныне могучая боль, | нерожденные внуки» [Trakl 2000, 599]. Это стихотворение в нескольких «абсолютных метафорах» воспроизводит насыщенную образность новеллы Л. Андреева, где в малом текстовом пространстве развернута ошеломляющая атмосфера чужести, как это свойственно раннему немецкому экспрессионизму. Под впечатлением перевернутого мира войны происходит буквальный распад личности: шаг за шагом она проделывает весь страшный путь самоотчуждения и погружается во мрак безумия. Человек поначалу отдает себе отчет в том, как «зараза охватывает» его, и уже половина его мыслей не принадлежит ему, испытывает боль, «точно с мозга сняли костяную покрывку» [Андреев 1977, 236], но постепенно грань между сумасшествием и рассудком растворяется, реальное действие перемежается с галлюцинацией, кошмарным сном, бредом и окончательно переходит в фантазмагорию. Композиционное и структурное решение новеллы Л. Андреева – абстрактные персонажи: брат, жена, сестра, сын, жених, мать; техника фрагментирования и бессвязного отрывка, неожиданная смена перспективы «автор – рассказчик – наблюдатель» – все эти приемы десятилетие спустя повторятся в драматургии и прозе немецкого экспрессионизма.

Литература

Schneider K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers: Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg, 1961; *Schneider K. L.* Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg, 1967; *Friedrich H.* Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Hamburg, 1968; *Neumann H.* Die absolute Metapher // *Poetica* 3, 1970; *Scheiffele E.* Farbbezeichnung in den Gedichten von Paul Boldt // *Doitsu Bungaku.* Deutsche Literatur: H. 54. 1974; *Scheiffele E.* «...knappe, statuarische, eisklare Sinnlichkeit». Zum bildhaften Ausdruck in den Gedichten Paul Boldt's // *Germanisch-romanische Monatsschrift.* N. F., Bd 27. Heidelberg, 1977; *Anz Th.* Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart, 1977; *Андреев Л.* Рассказы. М., 1977; *Vietta S.* Expressionismus. Entstehungsbedingungen und Strukturmerkmale einer Kunstepoche in Deutschland // *An die Verstummen.* Expressionismus im Unterricht. Frankfurt/Main, 1988; *Теория метафоры* / Сост. Н. Д. Арутюнова. М., 1990; *Ostermann E.* Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne // *Ateneum.* Jahrbuch für Romantik. 1991; *Wiethege K.* Jede Metapher ist ein kleines Mythos. Münster, 1992; *Die Differenzierung der Metapher in der Literatur der Moderne* // *Die literarische Moderne in Europa* / Hrsg. Н. J. Piechotta. Opladen, 1994; *Георг Траклъ.* Полное собрание стихотворений / Пер. с нем. В. Летучий. М., 2000; *Тимралиева Ю. Г.* Сравнение в лирике немецкого экспрессионизма // *Проблемы филологии и методики преподавания иностранного языка.* Вып. 4. М., 2000; *Trakl G.* Gedichte. Prosa. Briefe. St. Petersburg, 2000; *Кржижановский С.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб., 2001; *Микрина Е. А.* Структура образа в поэзии раннего немецкого экспрессионизма. М., 2001; *Чудинов А. П.* Метафорическая модель и методика ее описания // *Языковая картина мира и ее метафорическое моделирование.* Екатеринбург, 2002.

3.3. Эффекты очуждения в кино и театре

К середине 1920-х годов экспрессионистская проблематика в живописи и лирике Германии представляется в основном отработанной, а стилистика – сложившейся. Центр тяжести смещается в сторону театра и кино. В эти годы театральные пьесы Р. Гёринга, В. Хазенклевера, Э. Толлера, Г. Кайзера, А. Броннера заполнили сцены Берлина и других крупных городов, а имена режиссеров Ф. Ланга, Ф. В. Мурнау, Р. Вине превращают слово «экспрессионизм» в синоним немецкого кино. Именно эти два вида искусства становятся главным форумом для реализации трагического мироощущения *чужести* и обеспечивают непрерывность этого дискурса в тот момент, когда литература, ли-

шившаяся на фронтах войны своих самых ярких талантов, практически целиком ушла в революционный порыв. Фиктивный мир кино послужил индикатором всего невыраженного и невыразимого в обществе и, как в начале 1910-х годов – лирика, стал шоковой терапией. В кино и театре экспрессионисты продолжили разрабатывать художественно-эстетические приемы, в особенности приемы радикальной поляризации мира, найденные литературой, графикой и живописью. В них выразительно взаимодействовали динамика и стагнация, светотень с формой – линией и плоскостью, ритмом и цветом. Искусство кино, где эти эффекты были призваны отчасти компенсировать отсутствие цвета и звука, предоставило еще более широкий простор для игры динамических и светотеневых контрастов. Художники многократно усилили функциональную роль игры света и тьмы, светотеневых эффектов и их символической интерпретации, превратив их в одно из важнейших выразительных художественных средств. В свойственной экспрессионизму радикальности мир предстал резко двойственным, расчлененным на черное и белое. В кино был впервые использован «принцип негатива», который воплотил эстетический принцип взаимозаменяемости полюсов. В экспрессионистских фильмах «Кабинет доктора Калигари» («Das Kabinett des Dr. Caligari», режиссер Р. Вине, 1919–1920), «Носферату» («Nosferatu», режиссер М. Ф. Мурнау, 1922), «Доктор Мабузе – игрок» («Dr. Mabuse der Spieler», 1922) и «Метрополис» («Metropolis», 1926, режиссер Ф. Ланг) светотень в сочетании с четкой композицией кадра максимально подчеркивала заостренность силуэтов, деформацию предметов и пространства, создавая напряженную, взвинченную эмоциональную атмосферу. Архетипическим фильмом этого времени стал «Кабинет доктора Калигари». Помимо чисто технических новаторских эффектов видеоряда, фильм в парадигматически сгущенном варианте представил многие эстетические модернистские приемы, и все последующее кино, включая и современное, пользовалось этой азбукой и не смогло придумать почти ничего принципиально нового. 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. 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; противоречивая реакция зрителя, в которой зачарованность полукриминальным, полуокультурным миром сумасшедшего переплетается с ужасом, – стандартный набор эффектов всего последующего авангардного и элитарного кино. Само кино размещалось в сознании где-то в пространстве между сказкой и машиной как отображение процессов модернизации, воспринимавшихся в Германии этого времени как вторжение в жизнь магического и жуткого. Экспрессионистский фильм перевел амбивалентность восприятия технического модернизма как угрозы и как обаяния всего чуждого и неизвестного во впечатляющий видеоряд. Социально-политическая обстановка Германии, унижение от военного поражения и необходимость заключения мирного договора, воспринятого как углубление кризиса нации, галолирующая инфляция, ощущение глобального и коллективного обмана, как политического, так и экономического вошли в контекст «Кабинета доктора Калигари». И в кино, и в жизни была подорвана уверенность в правильности видения действительного и желаемого, а визуальная стилистика фильма в точности отражала мир как искаженный и выбившийся из привычной колеи. «Я не успокоюсь до тех пор, пока не пойму суть всего ужасного, что вокруг происходит», – говорит один из героев фильма¹.

Театральное действо этого периода при всем своеобразии каждого из драматургов или режиссеров также целиком находится во власти экспрессионистской программтики формального эксперимента. Это синтез остранных оптических и акустических эффектов, компонентами которых являются светотень и живопись, организация пространства на сцене и своеобразные мимика, пластика и грим актеров, музыка и говорение, движение и танец, которые становятся существенными участниками пьесы. Многие театральные приемы позаимствованы экспрессионизмом у шведского драматурга А. Стриндберга (1849–1912), у которого в «пьесах снов» чередование мрака и света несет существенную смысловую и эстетическую нагрузку. Таким резким контрастом создается сновидческая атмосфера, выходящая за рамки реальности и переводящая театральное действие в иную плоскость, в «новую систему мира» (К. Эдшмид), предназначенную для «внутреннего глаза». Этот прием был задействован, например, в инсценировках

¹ Цит. по опубликованному сценарию фильма: *Das Cabinet des Dr. Caligari* / Hrsg. R. Fischer. Stuttgart, 1985. S. 14.

драмы Р. И. Зорге «Нищий» («Der Bettler») М. Рейнгардтом и «Сына» («Der Sohn») В. Хазенклевера Р. Вейхертом. В «драме положений» («Stationendrama») свет выступал в роли интерпретатора, задающего логику восприятия. И театр, и кино извлекли из мощного прагматического воздействия световых контрастов максимум эффектов. Внутренний мир героя, гораздо более значимый, чем реальность, становился видимым зрителю, «телесным», светом отслеживались кульминационные моменты превращения, преобразования, порыва, экстаза. Как Рембрандт выхватывал словно светом факела в черноте и глубине своих картин фигуры, так же экспрессионисты лучом прожектора выделяли персонаж во время его монолога. Частичный, локальный свет доминировал над общим освещением сцены. Широко использовался прием подсветки персонажей и декораций снизу вверх, что позволяло создать огромные, жуткие, деформированные тени. Таким образом, свет создавал ирреальные пространственные сценические формы и очуждал мир театрального действия.

Литература

Krakauer S. From Caligari to Hitler. A Psychological Historie of the German Film. Princeton, 1949 // *S. Krakauer. Schriften.* Bd 2. Frankfurt/ Main, 1979; *Kaes A.* Das Unbehagen an der Moderne. Darstellungen des Fremden im Film der Weimarer Republik // *Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen – Traditionen – Vergleiche.* Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo, 1990. Bd 9: *Erfahrene und imaginäre Fremde.* München, 1991; *Babiet D.* Bühnenkunst // *Lexikon des Expressionismus* / Hrsg. L. Richard. Paris, o. J.; Митри Ж. Кино // *Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка* / Сост. Л. Ришар; Пер. с фр. М., 2003.

4. Драма

Второй по значимости литературный род в экспрессионизме Германии – драма, которая вошла в историю литературы как «драма-воззвание» («Verkündigungsdrama»). Драматургия экспрессионизма, как и поэзия, проделала путь от критики мелкобуржуазных отношений до надежды на революционное обновление и общество будущего. Драма также занимается критикой цивилизации, но в отличие от поэзии она в большей степени концентрирует внимание на таких проблемах общественного порядка, как буржуазная мораль, технический прогресс, война и революция. Наряду с различиями драма и поэзия характеризуются и рядом общих черт в мессианском и активистском характере, с поэзией драму роднит также и специфическая «двойная оптика» экспрессионизма, когда отношения героя или к герою характеризуются амбивалентностью. Так, в цикле единственных в своем роде экспрессионистских комедий «Панталоны» («Die Hose», 1909–1910, постановка 1911 года), «Сноб» («Der Snob», 1913–1914), «1913» (1915), «Ископаемое» («Das Fossil», 1923) К. Штернгейм неоднозначно решает вечный конфликт между общественным произволом и личной свободой. Драматург заставляет восхищаться деловыми качествами своих «героев» с красноречивым именем Маске (Maske ‘маска’), их пробивной силой, бескомпромиссностью, жизненной энергией. В то же время автор разоблачает их как умных, хладнокровных и жестоких эгоистов, ибо тот, кто сбросил с себя любой гнет, чтобы стать свободным, непременно узурпирует власть и обращается в свою противоположность. Капиталистическое общество становится ареной борьбы между атомизированными, эгоистичными индивидуумами, однако разоблачаемый герой так явно вызывал симпатии зрителей, что критика считала К. Штернгейма и циником, и сатириком Вильгельмовской империи и называла наименее поэтичным поэтом своего времени. Комедии и драмы, которые сам драматург объединил общим заголовком «Сцены из героической жизни бюргера»¹ («Aus dem bürgerlichen Heldenleben»), казались и в начале века и продолжают оставаться по сей день пугающе двусмысленными, так как они проповедуют, что всякий, кто вознамерился полно реализовать свою природу, «свой особый нюанс»

¹ В другом переводе «Героическая жизнь буржуазии». См.: *Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Сост. Л. Ришар. М., 2003. С. 262.*

(К. Штернгейм), заложенный в него Богом и отличающий его от всех остальных, должен высвободиться из пут всех общечеловеческих норм.

Среди драм, парадигматически воплощающих стилистическое многообразие экспрессионистской драматургии, ранняя драма Й. Зорге «Нищий» («Der Bettler», 1912, первая постановка в 1917 году) с характерной для всей литературы экспрессионизма проблематикой становления поэта, осознающего свою особую миссию посланника и противопоставляющего себя слепому и глухому миру в лице гротескно грубого материалиста-отца. Новаторство этой пьесы сосредоточено в драматургическом решении, за которое автор был удостоен премии Клейста (1917) и которое затем повторялось, развивалось и дифференцировалось в драме экспрессионизма вплоть до конца 1920-х годов. Не менее значима для становления экспрессионистской драматургии и драма В. Хазенклевера «Сын» («Der Sohn», 1914), в которой прослеживается психическое и духовное становление молодого человека, запертого в духоте семьи, но семья как арена событий весьма условна: в предисловии к драме, вполне в духе манифестов движения, автор прокламирует «космическую универсальность действия» своей драмы. Проблематика драм «Нищий» и «Сын», полностью построенная на становлении «я» индивидуума и его противостояния миру, выделила их на фоне всей экспрессионистской драматургии в так называемую «Я-драму», или «монодраму» («Ich-Dramatik»).

Начиная с «Нищего» Р. Зорге, новая экспрессионистская драма, объявившая себя в программах «искусством новой молодежи», разрабатывает новые драматургические решения, опирающиеся на изменившуюся функцию символа. Это изменение заявил еще А. Стриндберг абстрактным персонажем Нищего в пьесе «Путь в Дамаск» («Nach Damaskus», 1898), а затем творчески усвоил немецкий экспрессионизм. Для экспрессионистской драмы характерны такие же обобщенные образы-персонификации мессианских поисков, символизирующие ту или иную абстрактную идею: Сын, Брат, Мать (Э. Барлах), Поэт или Образы Поэта, Молодой человек, Люди, Группа, Побочные лица, Немые лица (Р. Зорге), Спящий матрос (Р. Гёринг), Силы (А. Штрамм) или Anima, Голубые или Желтые фигуры (Г. Кайзер) и т. д. Однако подобная абстракция и размывание всяких контуров индивидуальности до полной безликости не снижали накала и драматичности «действия» и работали на развитие и конкретизацию самой идеи, для достижения «самой невероятной правды» (И. Голль) и «действительного, глубинного знания человечества» (К. Штернгейм).

И в драме экспрессионизма в центре внимания стоит герой, видящий себя вождем-пророком и обращающийся непосредственно к «своему» народу. Так, Поэт в «Нищем» с факелом в руке, обращается к залу: «Встречайте меня! Выстраивайтесь вокруг!» По замыслу Р. Леонгарда, ограниченное сценическое пространство должно было стать «местом преобразования, которое захватывает всех участников, сценой, на которой играет весь народ». В драме мессианский экспрессионизм достигает своего апогея. Образцом такой драматургии является драма Г. Кайзера «Граждане Кале» («Die Bürger von Calais», 1914), для сюжета которой автор воспользовался средневековой хроникой, повествующей о том, как шесть граждан осажденного города отдали свои жизни в руки английского короля взамен на освобождение всех жителей. Самоотверженность поступка и добровольное самопожертвование определяют этическую сторону пьесы, процесс очищения личности на пути к «новому человеку» – ее динамику. Религиозные, этические и политические мотивы переплетены в ней самым тесным образом, ибо спасение города Кале заключается не в снятии осады и отступившей угрозе разрушения, а во внутреннем преобразении его граждан. Эта экспрессионистская утопия, заключающаяся в идее революционизации политики путем внутреннего преобразования человека, характерна для большинства программ мессианского экспрессионизма и составляет стержень значительной части его драматических произведений.

В раннем экспрессионизме преобладает форма индивидуального преобразования, в котором всему старому и отжившему отводится однозначно отрицательная роль, а любое движение рассматривается как этап пути развития и очищения, а затем и рождение «нового человека». Центральным мотивом драм такого рода становится конфликтная ситуация между молодостью и старостью как аллегория жизни и окостенелости (драмы Ф. Ведекинда, Г. Йоста, А. Броннена, Г. Г. Янна). Чаще всего это конфликт между миром отцов-тиранов и попираемых ими сыновей, при этом отец олицетворяет не только семейный гнет, но и гнет всего государственного и религиозного строя. Конфликт более абстрактного порядка спроецирован на конкретную личность со всеми душевными и событийными перипетиями в рамках узких семейных отношений, при этом нередко в интригу вплетены эротические запросы сыновей, не находящие понимания у отцов – врагов любого проявления витальности – и натывающиеся на жестокий отпор этих стражей морали (почти всегда двойной) Вильгельмовской империи. Апогеем разрешения таких противоречий становится убийство или гибель отца.

Драма «Отцеубийство» А. Броннена («Vatermord», 1915, поставлена в 1920 году), разрабатывающая эту проблематику, свидетельствует и о пристальном внимании экспрессионизма к «эдипову комплексу» З. Фрейда. В ней автор, подобно Э. Барлаху, К. Штернгейму или Г. Г. Янну, отнюдь не идеализирует темные стороны индивидуального прорыва чувственности, эгоизма, насилия, иррациональности в духе традиционного понимания экспрессионизмом этих свойств личности как позитивных витальных качеств.

В драматургии экспрессионизма таким же знаковым явлением, как «Кабинет доктора Калигари» в кино, стала трагедия Р. Гёринга «Морское сражение»¹ («Seeschlacht», 1917). Ее центральная идея – внутреннее преобразование и становление личности в экстремальной, катарсической ситуации. По многим параметрам «Морское сражение» признано «классическим произведением экспрессионизма». Несмотря на волну актуальности пьесы в 1918 году, она предстала крупномасштабным, вневременным явлением, каким предстает все искусство экспрессионизма (см. 4.2).

Так называемая «драма-преобразование» («Wandlungsdrama»), драма «становления человека» («Menschwerdung»), является бесспорным открытием экспрессионизма, хотя при всем новаторстве и она, безусловно, хранит корни традиций, ведь всякое преобразование и очищение есть неотъемлемая часть религиозного пути покаяния и внутреннего совершенствования. Как новаторство был воспринят страстный порыв к некоей абстрактной утопии и горячий призыв следовать ему, обращенный непосредственно к зрителю, поскольку преобразование мира начинается с преобразования каждой личности в отдельности. Драма рассматривалась в экспрессионизме как эффективное средство пропаганды нового мира и реальной агитации к активности и к единению человека с миром и космосом. Формы общественного преобразования, которые выливаются либо в острую критику капитализма, войны и технической цивилизации, либо в воспевание утопического общества справедливости, свободного от всякого насилия и угнетения, преобладают в позднем экспрессионизме, особенно после Первой мировой войны. Драма «Преобразование» («Die Wandlung», 1917–1918) Э. Толлера ознаменовала переход к политическому театру позднего экспрессионизма. Драматург утверждал, что он рассматривал свое произведение, в котором герой обращается к пацифизму и всеобщему братству, как

¹ В другом переводе «Морской бой». См.: *Энциклопедия экспрессионизма*. С. 240.

листовку. Однако политический экспрессионистский театр уступает в новаторских поисках драматургии раннего экспрессионизма и не имеет того колоссального значения для будущего развития театра XX века, которое оказали на него пьесы Кайзера, Зорге или Гёринга. Повышенное внимание к политическому театру со стороны исследователей объяснялось скорее попытками реабилитации экспрессионизма после Второй мировой войны (в которых он не нуждался) и общей тенденцией политизации и идеологизации экспрессионистского искусства.

Структурное новаторство драм экспрессионизма окончательно складывается в пьесах военного и послевоенного времени, фиксирующих моменты общественного преобразования (особенно в творчестве Г. Кайзера и Э. Толлера) в так называемой «драме пути», или «драме положений» («Stationen-Drama»). Структурно они восходят к пьесам А. Стриндберга: единство действия в них распадается на последовательность отдельных сцен, которые могут складываться в нечто целостное или оставаться автономными эпизодами, существующими параллельно и не связанными с основным действием. Нередко такие самостоятельные фрагменты представлены символическим действием-галлюцинацией. К другим специфическим особенностям экспрессионистской драмы относятся деформация времени (ускорение, замедление) и очуждение пространства (особенно в пьесах художника О. Кошки и скульптора Э. Барлаха), исключительная роль «световой режиссуры», заменяющей причинно-следственные связи и определяющей последовательность «станций» и конфликтов; значимость жеста и позы, высокое ораторское искусство исполнителей и диалектика монологического и диалогического говорения, при этом своеобразный язык героев достигает высот лирического экстаза, ритмически организован и нередко выливается в массовую хоровую декламацию (в драмах Л. Рубинера, Э. Толлера, Г. Кайзера). Многократные повторения ключевых слов, фраз, приказов, призывов нацелены на то, чтобы «проникнуть и в самое глухое ухо» (Г. Кайзер). Пьесы Г. Кайзера «С утра до полуночи» («Von morgens bis mitternachts», 1916) и трилогия «Газ» («Gas», 1918–1919) завершили формирование специфики драматургии экспрессионизма, утвердив и закрепив в качестве стилевой особенности иерархию действующих лиц в виде анонимности и типизации фигур, геометричность сценического решения, абстрактность реальных и вымышленных фактов, но при этом оставались «драмой говорения». Драматургически так же решены некоторые пьесы Р. Гёринга, А. Броннена, Ф. фон Унру, комедии К. Штернгейма.

Важными вехами в становлении политического театра в Германии стали драмы Э. Толлера «Человек-масса» («Masse-Mensch», 1921), «Гопля, живем» и «Хинкеман» («Hoppla, wir leben!», «Hinkemann», 1924). Действие пьесы «Человек-масса» происходит в пролетарской среде и пропагандирует бескровную борьбу за освобождение и братство человечества. Ее центральная фигура – женщина буржуазного происхождения, примкнувшая к революционному пролетариату, но отрицающая его насильственные методы борьбы, – олицетворяет жертвенность ради новой жизни (в духе «Граждан Кале» Г. Кайзера). Все пьесы драматурга содержат в себе отрезвляющий вывод, согласно которому ни государство, ни общество, ни какая-либо иная общность не могут принести человеку счастья. Драмы Э. Толлера актуализировали все технические возможности сцены и новые достижения технического прогресса в области средств массовой информации (театр Э. Пискатора и М. Рейнгардта). Наиболее радикально традиции «театра говорения» Э. Толлер взрывает в драмах «Преображение» и «Человек-масса» в центральных сновидческих сценах, которые немыслимы без техники киномонтажа.

Во многих драмах немецкого экспрессионизма прослеживается типологическое родство с постановками пьес Л. Андреева «Анатома», «Екатерина Ивановна» в дореволюционном московском Художественном театре, когда такое же прямое столкновение со зрителем «первого абонемент» и непривычные эффекты остранения, пронзительный локальный свет и ошеломляющий грим (например, грим героя В. И. Качалова в «Анатоме») обеспечили пьесам в России в отличие от Германии полный успех. Л. Андреев не пробился к театру, а Художественный театр К. С. Станиславского не пожелал обследовать темнейшие закоулки души и вглядываться вместе с автором во тьму за окном. Немецкий театр мог позволить себе любой эксперимент, так как к 1920 годам публика была подготовлена для его восприятия всем предыдущим экспрессионистским десятилетием. Эксперименты Шлеммера, Шрейера, Пискатора, Рейнгардта, Мейерхольда живы и в авангардном театре сегодняшнего дня. Экспрессионистская трактовка универсальных категорий, например света и тьмы, использование их выразительных возможностей были творчески усвоены литературой и искусством XX века. Однако несмотря на новаторские приемы экспрессионистской драмы, во многом определившие направление дальнейшего развития театра, из всего богатого драматургического наследия экспрессионизма свою жизнь на сцене после заката экспрессионистского движения смогли продолжить лишь пьесы Ведехинда,

Штернгейма и Кайзера, которые за счет своей остросоциальной тематики перестали рассматриваться как экспрессионистские произведения.

Литература

Denkler H. Drama des Expressionismus. 2. Aufl. München, 1979; *Esselborn H.* Das Drama des Expressionismus // Die literarische Moderne in Europa. Bd 2: Formationen der literarischen Avantgarde / Hrsg. H. J. Piechotta. Opladen, 1994; *Steffens W.* Drama // Lexikon des Expressionismus / Hrsg. L. Richard. Paris, o. J.; *Штеффенс В.* Драматургия // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Сост. Л. Ришар. М., 2003.

4.1. Лотар Шрейер (Lothar Schreyer)

Новаторство экспрессионистской школы «словесного искусства» и экспрессионистского театра сконцентрировано в деятельности одного из интереснейших представителей этого движения Лотара Шрейера. Л. Шрейер (19.08.1886, Блазевиц / Дрезден – 18.06.1966, Гамбург) – крупнейший теоретик «нового искусства» экспрессионизма, поэт, драматург, эссеист, театральный критик, театральный режиссер и педагог, один из основателей журнала и школы «Штурм», преподаватель организации художников «Баухауз» в Веймаре, на протяжении многих лет активный и многогранный деятель культуры и искусства Германии. Собственно экспрессионистский период творческого пути Л. Шрейера стоит под знаком художественной доктрины «Штурма». Л. Шрейер стал скрупулезным биографом всей творческой активности вокруг «Штурма». Его деятельность в «Штурме» сконцентрировалась на нескольких поприщах: организаторском, педагогическом, теоретическом, поэтическом, режиссерском. В художественной школе «Штурма» Л. Шрейер вместе с другими теоретиками «нового искусства» Г. Вальденом и Р. Блюмнером преподавал на курсах экспрессионистского искусства в живописи и графике, на сцене, в музыке и поэзии. «Мы не любили слов “поэзия”, “стихи”, а употребляли термин “словесное искусство” – “Wortkunst”, “Wortkunstwerk”» [*Schreyer* 1956, 88]¹. Задачу

¹ Термин Wortkunst ввел Арно Хольц, но Г. Вальден приписал его позже А. Штрамму. См. об этом: *Hillebrand B.* Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik // ZdfPh. Bd 96. Berlin, 1977. S. 248–252.

«Штурма» Л. Шрейер вместе с соратниками видел в «очистке от всего рудиментарного» [Schreyer 1956, 89], в «демаскировке и уничтожении старого человека через юмор и сатиру и стремлении к новому человеку» [Там же, 90]. Этот процесс приравнялся «штурмовцами» к войне и революции. «Очистка граничит с уничтожением. Но это и предпосылки создания нового», – вслед за Ф. Ницше утверждали они [Там же, 89]. Произведение словесного искусства представляет собой, по Л. Шрейеру, «ритмично-гармоничную композицию из отдельных предложений и отдельных слов» [Там же, 91]. Л. Шрейер полагал, что своих высот словесное искусство достигло только в творчестве А. Штрамма, этого гениального поэта нового искусства. Он признавал, однако, что, по сравнению с выдающимися результатами изобразительного искусства «Штурма», «его успехи в словесном искусстве были весьма скромны» [Там же, 93]. Вместе с Р. Блюмнером в 1916 году Л. Шрейер организовал знаменитые вечера «Штурма» («Sturm»-Abende), для которых Р. Блюмнером была разработана специфическая техника декламаторского искусства, базировавшаяся на восходяще-нисходящем тоне. Первого сентября 1916 года состоялся первый вечер, посвященный памяти погибшего на фронте А. Штрамма; по конец апреля 1917 года «Штурм» провел 33 заседания. В 1918 году как промежуточный итог этим вечерам в издательстве «Штурм» вышла антология поэзии школы «Штурма» за 1914–1918 годы и в ней 4 стихотворения Шрейера («Erwartet», «Trost», «Trauer», «Mann»). В ранней лирике Л. Шрейера без труда угадывается сильнейшее влияние А. Штрамма: экспериментирование с корневыми морфемами, элиминирование «слабых» частей речи, доминирование глагола и наречия, акустическая и словесная игра, особая синтетичность метафор, при помощи которых запечатлен экспрессионистский крик ужаса и вечное странствие в необжитом мире: «Прозрачный крик Ничто» («Glasklar der Schrei des Nichts»). От этого маньеризма круга «Штурма» ему удалось освободиться лишь в годы преподавания в «Баухауз». В 1916 году Л. Шрейер сформулировал свои эстетические принципы театра и обосновал необходимость такой конфигурации театральных элементов, которые бы вывели и зрителя, и актера за рамки привычных мыслительных процессов и выразительных средств в неизвестный творческий мир. Художник стремился превратить сцену в культовое место, на котором слово, жест, свет, костюм и цвет стали бы не просто поэтическим материалом, но проводником в иной, просветленный метафизический мир. Свет Л. Шрейер рассматривал как «самое простое техническое

средство обращения телесности в духовность». Всякий новый цвет он трактовал как «прорыв к иному, новому деянию света, которое следует рассматривать одновременно как его новое страдание». Эти воззрения были практически реализованы в 1918 году при постановке пьесы А. Штрамма «Святая Сусанна» («Sancta Susanna») и стали причиной грандиозного театрального скандала и бурных протестов.

С 1918 года в Гамбурге в рамках небольшой театральной организации «Kampfbühne» («Боевая сцена») Л. Шрейер, черпая творческие импульсы в своих занятиях мистицизмом, разрабатывает новую технику тембрового говорения ‘Klangsprechen’, близкую принципам речитатива А. Шенберга, которая заключалась в актуализации «внутреннего голоса» человека за счет полной концентрации и погружения в себя. Этот искусно сдерживаемый внутренний экстаз сопровождался медленными ритмичными движениями вокруг покоящегося центра, которые наряду с цветом, светом, жестом, костюмом входили в систему новых театральных элементов Л. Шрейера как неотъемлемый компонент общей динамики иного силового и духовного поля индивидуума. Как утверждал Л. Шрейер, человек должен изображаться некой звучащей фигурой, которая своим движением воспроизводит жизненный ритм в самой лаконичной и сжатой форме. Этот ритм и приравнивался к внутренней духовной жизни.

Тексты театральных произведений Л. Шрейера «Ночь», «Море», «Мужчина», «Скирнисмоль», «Распятие», «Лунная игра» («Nacht», «Meer», 1916; «Mann», 1917; «Klage», 1918; «Skimismol», «Kreuzigung», 1920; «Mondspiel», 1923) – типичные образцы экспрессионистской драмы. Они не изображали современные события, но пытались проникнуть в суть бытия, художественными средствами создавая специфические арены, не ограниченные какими-либо натуралистическими традициями организации действия и пространства и призванные символизировать человеческую экзистенцию вне всяких внешних воздействий. Л. Шрейер полагал, что новому видению человеческого существования следовало придать особую форму, найти сценический образ для выражения внутреннего переживания и такие средства его художественного воплощения, которые бы ничего общего не имели с традиционными коммуникативными функциями. Такое сценическое решение призвано было пробуждать в зрителе причастность к миру духовности, недостижимому в повседневной жизни. Ведущим формальным принципом театральной мистерии стало движение – как поворотный пункт или как преобразование. В работе «Экспрессионистский театр»

[Schreyer 1948] Л. Шрейер много размышляет об искусстве движения и утверждает, что «художественное движение делает звучащим сам воздух». Действие пьес, свободное от всякого структурного диктата, подчинялось только ритму как внутренней форме, единственно связывающей все театральные элементы. Язык и жест, костюм и цвет подчеркивали миссию человека не как индивидуума, но как представителя человечества; наполненные драматизмом сценические коллизии обеспечивали необходимые экстремальные условия для рождения нового человека и достижения мира духовного.

Л. Шрейер всю творческую жизнь был в поиске соотношения микрокосмоса «я» с макрокосмосом духовного мира и искал формы выражения этой взаимосвязи не как некое техническое средство для сцены или живописного полотна, но как разгадку тайны внутренней жизни индивидуума, которая представляла собой бесконечное движение между тьмой и светом. Во всех жанрах искусства, в слове, в жесте или картине, он пытался постичь то зерно, которое позволяло бы открыть новые перспективы видения мира. Путь к новому миру был для него равнозначен пути внутрь самого себя и всегда был сопряжен со страданиями и их преодолением. Этот новый мир открылся ему на страницах забытых рукописей средневековых мистиков. Л. Шрейер был поглощен таинственными параллелями между геометрическими пропорциями человеческого и всех других тел, магическими связями знаков, слов, цифр, образов; он систематически изучал и интерпретировал такие связи между человеком и природой (подобно В. Рунге), человеком и животным (как Ф. Марк), цветом и душевным состоянием (вслед за И. В. Гете). Его склонность к таинственной значимости математической системы сказалась в построении пьесы «Ночь» (1916). Текст пьесы «Распятие» (1920) представлен им в виде партитуры под знаком мистического числа 9: на трех горизонтальных линиях обозначены элементы движения, на трех других – звуковые элементы, и на трех последних – текст, форма и цвет. Такую систему координат он рассматривал не как маркер собственного стиля, но как часть своей дидактической системы, поскольку он был уверен, что таким образом – «созданием прозрачности материального» – может быть достигнута высшая «экспрессионистская цель». Воплощением такой прозрачности материального в поэзии и драматургии Шрейера стал образ стекла, в котором для поэта встретились внутренний и внешний мир. Стихотворения 1930-х («Гимн стеклянного дома» – «Die Hymne vom Glashaus») и 1940-х годов («Человеческая элегия» – «Menschliche Elegie») разви-

вают эту тему встречи двух миров. В итоговой поэтической антологии Г. Вальдена «Экспрессионистская поэзия» Л. Шрейер сделал следующее признание: «Двумя важнейшими вехами в моей жизни были “Штурм”, который научил меня придавать образ внешнему миру, и христианская мистика, которая научила меня жить образами мира внутреннего» [*Expressionistische Dichtung* 1932, 79]. К концу творческого пути Л. Шрейер пришел к выводу: «Я знаю, что наша борьба за новое искусство была совершенно безрезультатна. Однако же многие из нас стали “знаменитыми”» [*Schreyer* 1956, 14].

Огромное творческое наследие Л. Шрейера в полной мере отражает его разносторонние культурно-художественные интересы. Наиболее полный систематизированный список публикаций Л. Шрейера (360 наименований, хронологический список художественных произведений с 1912 по 1965 год; публикации в «Штурме»; участие в выставках галереи «Штурма» и осенних салонах с 1913 по 1925 год; список его рецензий и каталог коллекций марок) приводится в монографии Б. Кейт-Смит [*Keith-Smith* 1990].

Литература

Expressionistische Dichtung. Vom Weltkrieg bis zur Gegenwart / Hrsg. H. Walden, P. A. Silbermann. Berlin, 1932; *Schreyer L. Expressionistisches Theater: Aus meinen Erinnerungen*. Hamburg, 1948; *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis* / Hrsg. N. Walden, L. Schreyer. Baden-Baden, 1954; *Schreyer L.* (Hrsg.). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?* Hamburg; Berlin, 1956; *Walden H. Was war der Sturm* // *Ibid.*; *Brinkmann R. Zur Wortkunst des Sturmkreises. Anmerkungen über Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Dichtung* // *Unterscheidung und Bewahrung: Festschrift für Hermann Kunisch*. Berlin, 1961; *Lothar Schreyer. Zwischen Sturm und Bauhaus. Das expressionistische Werk von L. Schreyer. Texte 1916–1965* / Hrsg. B. Keith-Smith. Stuttgart, 1985; *Jones M. A. Art as necessity: Lothar Schreyer's concept of art in «Der Sturm»* // *German Life and Letters* 26. 1972/73; *Pirsich V. Lothar Schreyer* // *Der «Sturm» und seine Beziehungen zu Hamburg und zu Hamburger Künstlern*. Göttingen, 1981; *Keith-Smith B. Lothar Schreyer: Ein vergessener Expressionist*. Stuttgart, 1990; *Babiet D. Bühnenkunst* // *Lexikon des Expressionismus* / Hrsg. L. Richard. Paris, o. J.

4.2. Рейнгард Гёринг (Reinhard Goering)

Крупнейшим экспрессионистским драматургом является Рейн-

гарт Гёринг (23.06.1887, замок Биберштейн, Фульда – предположительно 14.10.1936, около Йены¹). Два раза он награждался почетной литературной премией Клейста за драмы «Морское сражение» («Seeschlacht». Tragödie, 1917), с которой, как правило, идентифицируют имя Гёринга, и «Экспедиция капитана Скотта к Южному полюсу» («Die Südpolexpedition des Kapitans Scott». Spiel in drei Teilen, 1929). Между ними были написаны пьесы «Первый» («Der Erste». Schauspiel, 1918), «Второй» («Der Zweite». Tragödie, 1919), «Скапа Флоу» («Scapa Flow». Schauspiel, 1919); «Спасители» («Die Retter». Tragisches Spiel, 1919).

Творчество Гёринга необычайно автобиографично, а жизненный путь отмечен особой трагикой, которая заключалась не только и не столько в его добровольном уходе из жизни, сколько в его поразительной экзистенциальной бездомности и драматической противоречивости двойной жизни врача-литератора. В его драмах уживались экспрессионистский взрыв формы с классическими формальными образцами, религиозность с атеизмом, отрицание войны с ее воспеванием, а в жизни – антигражданская позиция и добровольная изоляция от общества с критикой декаданса и неприятием любых богемных проявлений, доверие к национал-социализму и тесные связи с еврейской интеллигенцией.

С 10 лет Р. Гёринг воспитывался в интернате, так как отец, правительственный советник по делам строительства, покончил с собой, а мать лишилась рассудка. Родственники дали ему финансовую возможность получить медицинское образование (с 1905 по 1914 год он обучался на медицинских факультетах Йенского, Берлинского, Мюнхенского и Боннского университетов), что навсегда разъединило его с братом, который такой помощи не получил и вынужден был стать ремесленником. В 1911 году Р. Гёринг в Париже познакомился с художницей, русской еврейкой Е. Гурович, на которой в 1912 году женился. Дебютировал в литературе в 1912 году со стихами в антологии «Лирический ежегодник» и в 1913 году – с романом «Юный Шук», («Jung Schuk»), однако эти произведения в классических традициях не принесли автору известности. В 1914 году по его инициативе студенты-медики Боннского университета обратились к министру внутренних дел с просьбой разрешить им досрочно сдать выпускные экзамены.

¹ В других источниках приводится дата смерти 14.01.1936. См.: *Энциклопедия экспрессионизма*. С. 240.

Просьба была удовлетворена, и Гёринг был призван в армию в качестве военно-полевого врача в Саарскую область, но спустя несколько недель заразился туберкулезом и лечился в Давосе все четыре военных года, за что был заклеямен на родине как дезертир. В Давосе он написал свою первую пьесу «Морское сражение», постановка которой имела оглушительный успех в Берлине, но вызвала скандал в Дрездене. Однако автор не выказал ни малейшего интереса ни к постановке, ни к стремительно пришедшей славе. После премьеры правые экстремисты упрекали Гёринга в пацифизме, а пацифисты – в шовинизме, при этом никто не разглядел намерения драматурга не занимать никакой позиции относительно поведения в экстремальной ситуации, когда человек принимает судьбоносное решение и гибнет.

С 1918 года Р. Гёринг обратился к буддизму и, на вершине славы, ушел из семьи, бродяжничал, жил подаянием и находил удовольствие в своей полной анонимности. Издатель «Морского сражения» С. Фишер не смог удовлетворить любопытства публики, пожелавшей увидеть фото автора нашумевшей пьесы. Информации о нем не отыскать ни в одном из периодических изданий раннего экспрессионизма, он держался особняком от общественно-литературной жизни и богемы, не общался ни с одним из сколько-нибудь известных литераторов или литературных политиков. Недолгое поклонение С. Георге, выразившееся даже в прямом подражании его манере писать без заглавных букв, сменилось охлаждением после личного знакомства с поэтом. Незадолго до смерти Гёринг навестил в Гейдельберге поэта А. Момберта, однако никаких сведений об этой встрече не сохранилось. В основном потребность в общении с единомышленниками, все диалоги с внешним миром он разыгрывал в своих пьесах. Одиночество вошло в их контекст как полнейшее отсутствие коллективных или массовых сцен; от первого романа до «Экспедиции...» трагические события развиваются вокруг и внутри отдельного персонажа.

Так же одинок Р. Гёринг и на медицинском поприще. За смелые медицинские эксперименты он стал крайне неудобным Брауншвейгской врачебной коллегии, которая в 1923 году направила его в психиатрическую лечебницу для принудительного медицинского освидетельствования. Только шесть недель спустя его удалось оттуда вызволить. Благодаря настойчивости и поддержке его новой знакомой из Финляндии Д. Ербом, он защитил в Лейпциге диссертацию (14.05.1926) и получил титул доктора медицины. В этом же году последовали развод с Е. Гурович и безуспешная попытка открыть в Бер-

лине свою практику врача-психиатра, после чего Гёринг уехал в Финляндию. По возвращении он решил остаться в Берлине, где вследствие своей полной финансовой несостоятельности и без крыши над головой поселился в доме для умалишенных Берлин-Бух, наблюдал за пациентами и жил вместе с ними.

Однако он не задерживался на одном месте дольше одного месяца и менял одно за другим места жительства (Оберкирх / Баден, Штутгарт, Штеглиц), при этом его литературные занятия и частые переезды свели на нет все его предыдущие старания утвердиться как врач и заполучить свою клиентуру. Когда в его руки попали дневники капитана Скотта, он почувствовал такое творческое возбуждение, что тут же заключил контракт с издательством «Проруаен» на драму о нем и уехал в Давос, где десять лет назад писал «Морское сражение». С 1929 года Р. Гёринг вновь жил в Берлине, много разъезжал по стране, а знакомство с книготорговцем К. Хольцапфелем и работа над проспектом для одной аэрокомпании дали ему возможность бесплатных полетов в Копенгаген, Лондон, Париж, Женеву, Венецию, Флоренцию, Рим, на Капри, в Неаполь, Берн и другие города. Во время этих перелетов возникли «Стихи в воздухе», которые Г. Вальден напечатал в «Штурме» и которые стали началом дружеских отношений с Р. Блюмнером.

16 февраля 1930 года в Берлинском государственном театре состоялась премьера «Экспедиции капитана Скотта...» (пьеса была поставлена также в театрах Вюрцбурга и Дармштадта), ставшая последним зрительским успехом автора. С 1930 по 1933 год Р. Гёринг сменил много мест пребывания: Висбаден, Шпессарт, Фрейбург, Вестфалия, Бад Эмс, на сей раз с дочерью берлинского друга, шестнадцатилетней М. Хольцапфель. В 1932 году у них родился сын Рейнгардт. Осенью 1933 года Р. Гёринг вновь переехал в Берлин, где заболел и перенес операцию. В 1934 году осуществил еще три переезда, путешествие в Финляндию, отсюда с Д. Ербом – в Гармиш и на Боденское озеро. Рождение второго сына (в честь С. Георге и К. Гамсуна названного Кнуттом-Стефаном) и заключение брака с М. Хольцапфель не сделали его жизнь более оседлой. В 1935 году состоялись повторная операция и несколько курсов лечения, после которых, в январе 1936 года, Гёринг уехал в Висбаден, Дюссельдорф, Голландию, где написал либретто к опере «Экспедиция капитана Скотта...». Опера была поставлена через год после его смерти в ноябре 1937 года на музыку ученика А. Шенберга В. Циллига под названием «Жертва» («Das Opfer»). Последующие ее постановки были запрещены национал-социализмом за проан-

глийское содержание и 12-тоновую музыку композитора.

До октября 1936 года Р. Гёринг осуществил еще несколько переездов и неудачных попыток вернуться к врачебной практике. 5 октября 1936 года он вернулся в Берлин, поселился в пансионе «Астор» на Курфюрстендамм, где 11 октября его навестила жена с сыновьями. После телефонного разговора с ней на следующий день и обещания объявиться только после того, как найдет работу, он исчез. Так как в семье привыкли к таким обещаниям, его долго не начинали искать, и только 5 ноября 1936 года семья узнала, что его тело найдено недалеко от Йены. Вскрытие показало, что он покончил с собой примерно три недели назад, введя себе яд и вскрыв вены. Предположительная дата смерти 14 октября 1936 года. Похоронен 7 ноября на Северном кладбище в Йене. Известно, что незадолго до конца он сжег ворох своих манускриптов.

Формально-стилистически лирика, проза и драмы Гёринга определяются тремя составляющими: неоклассицизмом, экспрессионизмом и «новой деловитостью», но не исчерпываются ими. Исследователи его творчества отмечают множество силовых линий, идущих далее к сюрреализму и экзистенциализму. К. Оттен отозвался о последней пьесе «Спасители» как о предтече абсурда драмы Сэмюэля Беккета; в замкнутости и изолированности героев «Морского сражения» усматриваются истоки ведущих мотивов Ж. П. Сартра, а неовертеровские настроения его единственного романа «Юный Шук» близки сартровскому роману «Тошнота» (1938). Роман, написанный в 1913 году, предвосхищает все будущие коллизии внутренней жизни самого Гёринга, его странствие длиною в жизнь, его внезапные желания «снять с якоря», его мировоззренческую нестабильность, нерешительность в запутанных отношениях сразу с несколькими женщинами и двойную жизнь в двух профессиях – врача и поэта.

Роман начинается с описания обнаруженного тела главного героя Шука, покончившего с собой, а затем подробно излагается весь путь его страданий, приведший к трагическому финалу. Своей афористичностью, дневниковым характером роман близок мироощущению лирического «я» его поэзии. Более поздняя драма «Экспедиция капитана Скотта к Южному полюсу» представляет собой уже произведение «новой деловитости» со всеми ее атрибутами; это впечатление в оперной постановке «Жертва» еще более усилено такими озадачивающими и неожиданными эффектами, как хор, одетый в «хор пингвинов». Но уже и в «Морском сражении» есть элементы «новой деловитости», напри-

мер башня военного корабля как место действия, совершенно не свойственное экспрессионизму. Не случайно послевоенные постановки пьесы (в Ганновере) были полностью стилизованы под «новую деловитость».

Трагедия Гёринга «Морское сражение» среди всех экспрессионистских драм по праву занимает особое место. Созданная непосредственно во время войны и опирающаяся на реальное военное событие – битву в проливе Скагеррак (31.05.1916) – пьеса в отличие от других военных драм этого периода выходит за рамки сиюминутной актуальности и своей художественной значимостью перекрывает социологический и политический компоненты. В ней драматург отправляет в последнее плавание аллегорический «корабль судьбы». А. Зёргель в 1925 году констатирует, что, несмотря на волнуемую актуальность пьесы в 1918 году, она оказалась вне времени прежде всего потому, что автор не выразил своего отношения к поступкам героев четким «за» или «против». По многим параметрам, включающим в себя элементы классики и законы экспрессионистской драматургии, «Морское сражение» признано исследователями «классическим произведением экспрессионизма» [Mayer 1978]. Критика отмечала в пьесе элементы античной драмы, в диалогах его героев слышался Сократ, его «драма стилизована под античную, многие строки звучат как переводы из Софокла» [Soergel, Hohoff 1963].

Классическое единство места и действия обеспечено развитием ситуации в замкнутом пространстве бронированной башни военного корабля, куда оказываются запертыми семь матросов, отправляющиеся к месту военного сражения. Запущенное в ход, действие останавливается только с аристотелевским оборотом Земли вокруг Солнца. Формально-структурное построение и развитие коллизий соответствуют строгому пятиактному построению классической драмы с экспозицией, разработкой, кульминацией и финалом. Кульминацию составляет момент преображения одного из семи героев в экспрессионистском смысле, т. е. на пути к желанному обновлению человека и утверждению «esse homo». Этот «новый человек» Гёринга отличается от прочих современников не только тем, что в разгар войны остается пацифистом, но прежде всего тем, что сама битва становится для него моментом истины, коренным переломом в его жизненном опыте и судьбе, героическим порывом. В этой точке кульминации смыкаются классические мотивы противостояния человека судьбе и экспрессионистское преодоление, преобразование и обновление. Но полного перерождения на сцене не происхо-

дит, ответ на вопрос «Что происходит?» остается открытым.

Экспрессионистская стилистика представлена в драме в полном объеме. Действующие лица – семь безымянных матросов, абстрактных типов, отличающихся номером: первый матрос, второй... За исключением седьмого, – он появляется лишь под занавес – они образуют некое сообщество индивидуумов, в котором пятый является аутсайдером: он спит, пока все остальные бдят, и бдит, пока спят другие. Все семеро скрыты униформой или противогазом и в своей анонимности разнятся лишь характером высказываний, которые постепенно складываются в определенный тип: человек, покорный судьбе, бунтарь, человек долга, отчаявшийся, верующий, неверующий. Среди этих относительно устойчивых носителей определенного мировоззрения выделяется пятый матрос, который поначалу никак не проявляет себя и не отличается последовательностью и четкостью позиции. По мере разворачивания битвы он проделывает путь от аутайдера до ее страстного, героического участника, но в отличие от других не высказывает какого-либо фиксированного мнения о происходящем, а неустанно задает вопрос, который держит его самого и зрителя в напряженном состоянии тревоги: «что может происходить между человеком и человеком?» (Р. Гёринг).

В драме разрабатываются экспрессионистские категории и топысы: общество и изолированный человек, тоска по сообществу и индивидуализм, проблема вины, братство, мятеж, порыв, смерть как избавление, война и пацифизм, активизм и витализм, «новый человек». Пьеса наполнена экспрессионистскими мотивами, символикой и характерными сценическими приемами. Она начинается с крика «Знамение! Знамение!», который предвосхищает ее как некий знак и предвещает битву. Кричащий первый матрос смотрит в подзорную трубу, олицетворяя мотив провидчества и пророчества. Сновидческая атмосфера, пребывание между сном и явью, отсутствие четкой границы между ними, сон как смерть; мотив битвы как танца; мотив далекого экзотического райского острова Самоа; игра света и тени, погружение героев в полную темноту и невозможность их идентификации; характер реплик, выдержанных в симультанном стиле; «непатетичный, мужской» язык, который нередко сравнивают с языком А. Штрамма, – все эти компоненты представляют некую парадигму драматургии экспрессионизма.

Любопытен эффект первой театральной постановки «Морского сражения». Премьера состоялась в берлинском Немецком театре М. Рейнгардта 03.03.1918. Ее поразительное воздействие выразилось в полном молчании зрительного зала, который тонко и точно воспринял

весь культовый смысл и античное величие драмы. Театральные критики подробно описывали реакцию зрительного зала: «Благоговение было в этом молчании. Сцена вновь – наконец-то! – стала Божиим домом. Серьезность лежала на всех лицах. <...> Ни мгновения не является она актуальной в общепринятом смысле и в то же время является вечным памятником этого судьбоносного времени, так как изображает хаос, который жжет сейчас все немецкие души. Для поэта не может быть более значительного преклонения, чем это почти звучащее молчание слушателей. <...> Молчали даже женщины» (С. Гроссман).

Литература

Goering R. Prosa. Dramen. Verse. München, 1961; *Hoffmann D.* Vorwort // Ibid.; *Soergel A., Hohoff C.* Dichter und Dichtung der Zeit. Bd 2: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1963; *Capell G.* Die Stellung des Menschen im Werk R. Goerings. Forschungsbeitrag zum Expressionismus: Dis. der rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität. Bonn, 1968; *Mayer S.* Reinhard Goerings «Seeschlacht»: «Klassisches» Drama des Expressionismus // Seminar. A Journal of Germanic Studies. Vol. XIV. № 1. Toronto, 1978; *Schwiopl-Seitz R.* Der Wortgebrauch im Expressionismus. Dargestellt an den Dramen von fünf Hauptvertretern (Goering, Hasenclever, Kokoschka, Sorge, von Unruh): Dis. der Ludwig-Maximilians-Universität. München, 1983.

5. Проза

Проза занимает в литературе экспрессионизма более скромное место, чем поэзия и драма. Если поэзия считается «визитной карточкой» и «парадигмой» литературы экспрессионизма, то к прозе относятся, скорее, как к ее падчерице. Изданная М. Крелем в 1921 году антология экспрессионистской прозы «Расцвет. Современные новеллы» [*Entfaltung* 1921] по значимости и популярности уступает аналогичному итогу в поэзии К. Пинтуса – «Сумеркам человечества». Но в своих лучших произведениях и проза поднялась на значительную высоту философской рефлексии. Она впервые на рубеже XIX–XX веков осмысляет процесс расшатывания и размывания непоколебимых со времен Декарта основ познания («*cogito ergo sum*») и делает это в самых экстремальных художественных формах. Проза, подобно поэзии, противопоставляет духоте и банальности внешнего мира обнаженную структуру души: в центре прозы стоит человек страдающий, надломленный, истерзанный, в плену собственной отрешенности и изолированности, своих страхов и своего отчуждения. Всякое движение и изменение такой личности представляет собой не поступательное развитие, а душевный вопль, рывок, прорыв, бегство, часто связанные с насилием или патологическим состоянием. Не случайно трое из крупнейших немецкоязычных прозаиков этого периода, заглянувшие в самые темные и тайные уголки человеческой экзистенции, – А. Дёблин, Г. Бенн и Э. Вейс – были докторами медицины.

Несмотря на явное лидерство поэзии, у прозы есть и свои преимущества. Доминированию эмоционального компонента в лирике проза противопоставляет сосредоточенность и глубину размышления и рефлексии. Преобладание субъективной перспективы и повествование о своем собственном «я», разумеется, размывает границы между лирическими текстами и прозой, но у прозы есть специфика: прежде всего, наличие рассказчика и связанной с ним персональной манеры повествования. Субъективная перспектива и смещение центра тяжести в ткани повествования на внутренний мир персонажей изменяет местоположение и статус автора-рассказчика: всезнающий автор-судья уступает место размышлениям и сомнениям рассказчика от первого лица или нейтральному повествователю, чье место и отношение к действительности не удастся определить. Еще более специфическими поэтически приемами можно считать полное исчезновение всякого повествова-

теля и его замену на новые формы прямой речи героев, которые позволяют более интенсивно и непосредственно передать силу восприятия современной действительности, чувства, мысли, ассоциации во всей их фрагментарности и спонтанности. «Внутренняя речь», «внутренний монолог», «поток сознания» вытесняют рассказчика. Если же он присутствует, то непременно отличается такой высокой интеллектуальностью, которая наполняет прозу особым психологизмом. Непроницаемый мир действительности, потеря смысла и истины толкают как автора, так и его персонажей на поиск своего собственного в нем места и побуждают к попыткам самоутверждения в этом мире. Очевидно, что такая художественная проза не может не быть философской. Литературоведы именуют ее «научно-познавательной прозой-рефлексией» [Kemper, Vietta 1994, 153]. Эти черты экспрессионистской прозы сформировали ее специфический профиль и подготовили дальнейшее развитие эпики, которую, начиная с Р. Музиля и Г. Броча, станут называть экзистенциальной.

Важнейшей частью внутреннего мира персонажей становятся их сны и подсознание, своего рода «отвалы» из переработанных и вытесненных из сознания впечатлений и опыта от общения с действительностью, которые не поддаются рациональному контролю. Такой подсознательный опыт превращается во «внутренние истории» [Braunroth 1996, 25], рассказать которые под силу только прозе. По возможностям создания всестороннего психологического портрета современного человека экспрессионистская проза значительно превосходит поэзию. В условиях кризисной эпохи такие «внутренние истории» повествуют почти исключительно о мрачных сторонах человеческой экзистенции. Элементы кошмара и фантазмагии присутствуют практически во всех текстах экспрессионистской прозы и репрезентируют состояние страха, изоляции и отчуждения личности в современном мире. Мощное влияние произведения З. Фрейда «Толкование сновидений» («Traumdeutung», 1900), поколебавшее оптимистический образ человека и веру в человеческий разум, замена последних на власть подсознательного вошли в контекст новелл «Убийство одуванчика» А. Дёблина («Die Ermordung einer Butterblume»), «Корабль» Г. Гейма («Das Schiff»), «Кончина доктора Хакера» Я. ван Годдиса («Doktor Hackers Ende»), «Последний» А. Штрамма («Der Letzte»), «Зима Anno 17» Л. Мейднера («Winter Anno 17»), «Возлюбленный» О. Баума («Der Geliebte»), «Кукла» О. Лёрке («Die Puppe») и многих других [Prosa 1996]. Так, новелла Я. ван Годдиса «Кончина доктора Хакера» постро-

ена на оппозиции сна и яви, в которых попеременно пребывает главное действующее лицо, и незаметном переходе одного в другое; на продолжении сна в яви и, напротив, уходе в сон с некой реальной мыслью, которая во сне начинает материализовываться. Во сне происходят странные события, встречаются странные персонажи, и доктор Хакер, почти цитируя Фрейда, объясняет себе эти странности тем, что «мир является всего лишь его собственным толкованием неизведанного» [*Prosa* 1996, 70].

Как и в других литературных родах, в прозе экспрессионизма выделяются ключевые тексты крупной и малой формы, при этом они не всегда поддаются четкому жанровому определению. Очевидно, однако, что романная форма оказалась не созвучна динамике времени. К. Эйнштейн объявил описательный роман «изжившим себя безобразием», «абсурдным в своих попытках анализа условий и последствий», когда таковые полностью отсутствуют в действительности, лишенной смысловых и логических взаимосвязей, но именно К. Эйнштейн написал один из немногочисленных романов, который стал «стилеобразующим произведением экспрессионизма» [*Kemper, Vietta* 1994, 161] – «Бебукин, или Дилетанты чуда» («*Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*», 1912). Роман относится к интереснейшим языковым документам XX века, так как точно позволяет определить время и место рождения абстрактного, сюрреалистического искусства.

Вместе с категориями пространства и времени, связным действием, причинно-следственными связями в романе остранена категория лица. Действующие лица романа – олицетворение определенных философских доктрин и позиций теории познания. Роман подвергает сомнению мыслительные категории классической эстетики и герменевтики, которым соответствует идеал закрытой структуры, и утверждает открытые структуры с самостоятельно функционирующими фрагментами текста, разрушающими идею смыслового центра и упорядоченности. Заканчивается роман сценой коллективного безумия в цирке и одинокой смертью Бебукина.

Как в драмах Г. Кайзера, все позитивные утопии относительно «нового человека» гибнут в крови коллективного саморазрушения: «В конце всякой вещи стоит не ее превосходная степень, а ее противоположность, познание же выливается в безумие» (К. Эйнштейн). Это произведение раннего экспрессионизма имело огромное значение для всего последующего развития прозы: монологической рефлексии Г. Бенна и Г. Зака, фантастических аллегорий А. Лихтенштейна, афо-

ристической иронии А. Эренштейна и К. Штернгейма, проповеднической риторики Л. Франка.

К важнейшим экспрессионистским романам относится и роман «Три прыжка Ванг-Луны. Китайский роман» А. Дёблина («Die drei Sprünge des Wang-lun», 1915). Написанный в 1912–1913 годах, роман до 1915 года не находил издателя, но позднее был награжден премиями Клейста и Фонтане. В силу сложной философской подоплеки поначалу роман не поняли даже сами экспрессионисты, включая и Г. Вальдена, с которым А. Дёблин в первые годы совместной организации и становления «Штурма» (см. 6.4.1) был особенно близок. Центральный мотив добровольного самопожертвования сближает его с тематикой драм Г. Кайзера и Э. Толлера (см. 4). Роман представляет собой образец для исследования экспрессионистской поэтики паратаксиса, нескоординированного нанизывания слов, предложений, впечатлений. Так же, как и в «драме положений», эпизоды романа могут быть взаимозаменяемыми и представляют собой открытую форму, так называемый «кино-стиль», которым, по мнению А. Дёблина, и написан его роман: «Если роман нельзя разрезать, как дождевого червя, на десять частей, которые бы самостоятельно могли шевелиться, то он ничего не стоит» [Döblin 1989, 126]. А. Дёблин указал на проблематику, которая для всей последующей литературы имела центральное значение: «В литературе экспрессионизма нагромождаются изображения ситуаций, в которых субъект видит себя запутавшимся, обессиленным, сбитым с пути, в полной власти гетерогенного множества симультанных впечатлений, которые он в состоянии лишь зарегистрировать, но не упорядочить их смысл и взаимосвязь» [Там же, 7–8].

Однако в прозе Германии явно преобладает малая форма, которая соответствует программному эстетическому принципу интенсивности и вытесняет излишнюю для экстатичного мировосприятия эпическую полноту. Следует также отметить, что в опубликованных в экспрессионистских журналах прозаических произведениях малой формы в наибольшей степени проявляется отсутствие четких жанровых границ и определений (рассказ, новелла, параболла, гротеск). Как известно, многие экспрессионисты были «двойными дарованиями» и с одинаковым успехом творили как в области живописи, графики, скульптуры, так и литературы (Барлах, Мейднер, Кокошка, Ласкер-Шюлер, Швиттерс и др.). Почти все литераторы были и поэтами, и прозаиками. И все экспрессионисты без исключения выступали за синтез искусств – ‘Gesamtkunstwerk’ – и преодоление традиционных границ между ними, что

не преминуло отразиться на открытости жанровых форм и возникновении смешанных жанров.

К стилиобразующим новеллам раннего экспрессионизма следует отнести новеллы А. Дёблина «Танцовщица и тело» («Die Tänzerin und der Leib», 1910), «Убийство одуванчика» («Die Ermordung einer Butterblume», 1910), «Тубуч» австрийца А. Эренштейна («Tubutsch», 1911), «Безумный» Г. Гейма («Der Irre», 1911), цикл ранних новелл о враче Рённе Г. Бенна («Rönpne»-Novellen, 1906 – 1909, опубликованы в 1912 году). Однако экспрессионистская новелла не соответствует традиционному пониманию новеллы как жанра. В ней происходит грандиозная ломка всех представлений о ее канонах. Для новеллистики характерно остранение всех глобальных текстовых категорий: автора и адресата, субъекта и объекта, времени и пространства, оценки. Примером такого остранения может служить миниатюра Г. Харденберг «Утешение» («Tröstung»):

«Жабы кричат в пруду, им следует спать, зима. Моя кожа – крепкий лед, намного метров вокруг меня простирается он одиноко, а голова торчит наружу, свешивается над ним и бьется об него во все стороны. Задумываюсь о чем-то конкретном, думаю долго, и голова бьется медленнее и сильнее. Далеко позади себя вижу, как наступает светлое утро, ему с его светом следовало бы двигаться ко мне, провести лес лучей своих сквозь мои мертвые горы, уложить бедную голову в свои теплые долины, хотя им и больно держать в своем свежем лоне отрезанный обрубок. Оно помогло бы мне расти в здоровье, двигать членами и шевелить мыслями со всей моей телесной силой.

Друг солнца вплотную приблизился к моей королевской главе, и когда он увидел большое ('das Kranke'), он растянул свои спасительные полотна на моем замерзшем теле и сказал: я хочу идти по твоей холодной поверхности, пока ты не сможешь возложить на меня свои руки, пока твой темный шелковый глаз, потерявшийся в своих зеленых болотах, не позволит мне нести его боль.

Это была моя любовь, что выросла из тесноты, пробилась наружу и стала обширнее, чем мои огромно-холодные поверхности, любовь, что однажды одолела меня.

Струится кровь, и люди, идущие мимо, содрогаются» [*Prosa* 1996, 71].

Эта любовная притча, нежная и печальная, представляет собой «образцовую» по формальным показателям экспрессионистскую мини-

атию. Ее архитектоника и внутреннее развитие базируются на виталистических философиях Ницше и Бергсона, составляющих сущность их «философии жизни». Лирическое «я», за которым все же угадывается некое существо женского рода, изнемогает, погибает от застылости, холода, болезненности, одиночества, отсутствия всякого внешнего и внутреннего движения, что составляет метафору всего концепта нежизни. Этот концепт заполнен всеми типичными атрибутами экспрессионистской картины мира: здесь и жабы, и лед, и болото, и мертвые горы, теснота и скованность, отрезанные части тела и боль. На другом полюсе – свежее утро, лес солнечных лучей, свежесть долин, здоровье, рост, сила, любовь, тепло, внимание, забота – жизнь (см. 2.3.1).

Эфемерное пространство новеллы сцепляет в единое целое метафора крепкого, сковывающего всякое жизненное проявление льда. В панцире «одинокого льда» и «ледяного одиночества» проживает лирическое «я» несколько мигнов своего бытия. Время – те сумеречные и холодные мгновения, которые предшествуют наступлению зимнего утра, когда боль особенно сильна, а одиночество невыносимо.

Лирическое «я» во всей своей неопределенности и остраненности все же зримо телесно: состоит из плоти и крови, но плоти больной, замерзшей, расчлененной. Части тела немощны, разъединены, не составляют целого: кожа-лед; свешивающаяся, бьющаяся о его поверхность голова, рискующая оторваться от тела; замерзшие руки, глаз-болото, струящаяся кровь. Этот контраст телесности «я» и полной невозможности осознать его как нечто целое составляет нерв миниатюры. Часть довлечет над целым, выдвигается на первый план, актуализируется, живет самостоятельной жизнью, вернее сказать, не живет в своей полной автономии, болеет отдельно от целого, отчуждена от него. Синекдоха в экспрессионистской стилистике абсолютизируется, затмевает целое и становится ведущим способом остранения. В какой-то степени объединяет набор фрагментов «тела» лирического «я» метафора, выраженная субстантивированным прилагательным в среднем роде, – большое – ‘das Kranke’. Это то самое ОНО – ‘Es’, что В. Кайзер выделил в гротеске, а З. Фрейд считал жутким, таинственным, странным – ‘unheimlich’, всем тем, что должно было остаться в тени, неузнанным, но вышло наружу. В контексте этой миниатюры определение Фрейда обретает вполне конкретный, зрительно воспринимаемый образ – вышедшую наружу, но не узнанную читателем голову. Однако возрождающий характер утра превращает ее в «королевскую главу» –

‘Könighaupt’, достойную внимания и нежной заботы «друга солнца» – утра. Оказывается, что эта пробившаяся сквозь толщу льда и застылость пруда голова есть сама всепобеждающая ЛЮБОВЬ.

Заключительный аккорд миниатюры, как это часто бывает в малой прозе экспрессионизма, вносит тревожный диссонанс, эффект озадачивания или эмоционального шока, неясности или многослойности смысла, гротеска, доведенного до логического абсурда. Финальный глагол *sich schütteln* можно понимать и как ‘содрогаться’, и, вполне прозаично и буднично, как ‘отряхиваться’, что в контексте со «струящейся кровью» приводит к двум различным интерпретациям. Смешное и ужасное, как и положено в гротеске, находятся в неразрывном единстве и неразрешимом противоречии. То ли обрызганные кровью люди, проходящие мимо, равнодушно отряхивают ее, то ли эта струящаяся кровь вызывает в них содрогание. Открытость концовки, дезориентирующая читателя, невыносима. Однако заглавие произведения, к которому читатель вновь вынужден вернуться, опрокидывает всю выстроенную цепочку рассуждения. Оно указывает на неистребимый гуманизм экспрессионизма и заставляет пересматривать первоначальную оценку. Надежда и стремление к гармонии, целостности бытия практически всегда проступают в экспрессионизме даже через самые мрачные и апокалипсические картины, но границы между мирами в его двоemiрии нет.

Малая проза широко известных немецкоязычных авторов, таких, как Ф. Кафка, Р. Вальзер, Г. Бенн, Э. Ласкер-Шюлер, К. Эйнштейн, А. Эренштейн, И. Голль, М. Герман-Нейссе, Э. Барлах, Р. Шикеле, А. Вольфенштейн, Ф. Хардекопф, Ф. Юнг, Р. Хюльзенбек, Я. ван Годдис, К. Хейнике, а также менее известных, таких, как Г. Шефер, Р. Мюллер, Г. Кёльвель, С. Кронберг, П. Баум, П. Адлер, Р. Берш, В. Ферль, Г. Гроссбергер и десятки других, являет собой образец отказа от языковых средств привычной реалистической, миметической техники рассказа. Текстурированным, «не пересказывающимся» может быть весь текст целиком или отдельные фрагменты, вкрапленные в «пересказывающийся» текст и парализующие его общую интерпретацию. В качестве «текстуры» может выступать даже отдельное слово, которое внезапно опрокидывает весь смысл текста, заставляя воспринимать его как «нечто другое» (см. 3.1).

Предвоенная проза малой формы нередко сближается с лирикой по интенциям и стилистике и разрабатывает в основном те же мотивы отчуждения, безумия, подавляемой и попираемой витальности, стрем-

ления к утопическому совершенству. Большинство авторов малой прозы были, в первую очередь, крупными поэтами (Г. Гейм, Г. Бенн, А. Вольфенштейн, М. Брод, А. Лихтенштейн, О. Лёрке, Минона). Огромной потерей для прозы экспрессионизма стала гибель Э. В. Лоца и вместе с ним его ненаписанного утопического романа, который К. Хиллер считал гениальным, и о котором сегодняшний читатель может судить по таким опубликованным фрагментам, как новелла «Странное пробуждение» («Sonderbares Erwachen») – образцу «абсолютной прозы», которую литературоведы называют «френтгеновским снимком действительности» за ее необыкновенную, прозрачную образность и тончайшее проникновение слова в суть вещей (см. 7.1.2). Столь же изысканными были «Прозаические миниатюры» («Lesestücke», 1916) блестящего стилиста Ф. Хардекопфа, эти «стилистические сублимации, написанные не пером, а тончайшей, необычайно острой иглой» (К. Хиллер) (см. 7.1.3). Близки к поэтическому строю лирики и «Письма в Норвегию» Э. Ласкер-Шюлер («Briefe nach Norwegen»), опубликованы как роман в письмах «Мое сердце» – «Mein Herz», 1912), ее сказочные квазивосточные новеллы цикла «Принц Фиванский», («Der Prinz von Theben», 1914) – еще один блистательный образец текстурированной прозы. Трагическая гибель Г. Гейма в 1912 году, А. Лихтенштейна, Г. Зака и Э. В. Лоца на полях сражений в 1914 году, исчезновение с литературного горизонта Ф. Хардекопфа обрывает эту линию развития лирической прозы.

В социально-критическом аспекте экспрессионистская проза в большей степени сопоставима с драмой, но в ней четче прочерчена индивидуальная перспектива, и более всего в мотивах отчуждения, сумасшествия и самоубийства как в уходе в эгоцентризм собственного мира, а также в виталистическом порыве, часто сопряженном с сексуальными проблемами. Так, возвращающийся после лечения домой безумец из новеллы Г. Гейма «Безумец» («Der Irre», 1911) под впечатлением жестокости и садизма врачебного персонала, который олицетворяет «общество нормальных», убивает по пути детей и женщин. Новелла предвосхищает многие последующие художественные произведения и научные исследования, в которых дискутируется проблематичность границы между общественной нормальностью и безумием, обусловленность шизофрении индивидуума коллективными формами безумия (среди них и война). В качестве такого художественного осмысления проблемы шизофрении в контексте катастрофического мировоззрения поколения можно рассматривать и новеллу А. Дёблина

«Убийство одуванчика». Остранение заголовка сигнализирует процесс отчуждения и самоотчуждения, который происходит с героем Михаэлем Фишером. Автор новеллы так же, как Л. Андреев в «Красном смехе» (см. 2.4), прослеживает процесс «выключения контролирующего субъект сознания» [*Leiß, Stadler* 1999, 344] и уход в темноту безумных фантазий. Все попытки личности сохранять душевное равновесие и держать ситуацию под контролем обречены. Так же, как в «Утешении» Г. Харденберг, ведущим стилистическим приемом становится синекдоха, которая вербализует расщепление, раздвоение личности и неподчинение ей действий тела; активно используемый прием гротеска предельно заостряет актуальную для всей прозы проблематику ускользающей от восприятия и понимания действительности.

Экспрессионистская проза переживает переломный момент в годы Первой мировой войны и так же, как поэзия, в силу ряда субъективных и объективных моментов встраивается в общественные и политические процессы, следуя за читательским интересом и потребностями общества. Тематический и жанровый спектр прозы простирается от виталистических и утопических порывов предвоенного времени до активистской, общественно-критической прозы эпохи империи Вильгельма II, пролетарского романа в период революции и после краха Веймарской республики, от малой прозаической формы до зачатков современного романа в позднем экспрессионизме. Непрерывная смена внешних структур и полнейший распад системы гражданских норм сделали практически невозможным формирование целостного объекта прозы, который мог бы претендовать на универсальность и значимость. Обращение к историческим или экзотическим темам означало лишь уход от проблемы, но не ее решение. Субъективизация изображаемого и обновление романа за счет его духовности возвращали роман к традициям раннего экспрессионизма с его языковым скепсисом и критикой познания. Общественная реальность была настолько противоречива и фрагментарна, что не позволяла соединить в когерентной картине индивидуальные и общественные процессы.

В позднем экспрессионизме с размыванием конвенциональных структур в прозе складываются основы современного романа. Так, процесс деперсонализации, столь характерный для всего дальнейшего развития прозы, явно восходит к экспрессионистской поэтике: «в эру технической цивилизации царит автоматизм механического и материального, анонимность общественного, отчуждение от ближнего, от собственного труда и окружающего мира» [*Hillebrand* 1980, 359]. На

первый план в качестве структурообразующего момента выдвигается сцепление идей, а не последовательность действий. Повествование как таковое делается второстепенным, господствует убеждение, что мир более не познается чувственно, «индивидуальное переживание становится нерелевантным перед лицом нивелирующих общественных явлений» [Schramke 1974, 37]. Отказ от психологической мотивации и причинно-следственных связей в романе ведет к полному переосмыслению жанровых задач романа [Scheunemann 1978]. Эру нового романа в Германии уже в середине 1920-х годов открывают «Волшебная гора» Т. Манна («Zauberberg», 1924), «Голова» Г. Манна («Der Kopf», 1925), «Берлин Александрплац» А. Дёблина («Berlin Alexanderplatz», 1929), «Человек без свойств» Р. Музиля («Mann ohne Eigenschaften», 1930–1933), трилогия «Лунатики» Г. Броха («Die Schlafwandler», 1931–1932). Но они уже не относятся к литературе «экспрессионистского десятилетия».

Литература

Entfaltung. Novellen an die Zeit / Hrsg. M. Krell. Berlin, 1921; von Kahler E. Die Prosa des Expressionismus // Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten. Göttingen, 1970; Arnold A. Prosa des Expressionismus: Herkunft, Analyse, Inventar. Stuttgart, 1972; Schramke J. Zur Theorie des modernen Romans. München, 1974; Scheunemann D. Romankrise: Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland. Heidelberg, 1978; Hillebrand B. Theorie des Romans. München, 1980; Krull W. Prosa des Expressionismus. Stuttgart, 1984; Döblin A. Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten; Freiburg, 1989; Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. München, 1994; Esenwein J. von. Vorwort // Lotz E. W. Gedichte. Prosa. Briefe. München, 1994; Prosa des Expressionismus. Arbeitstexte für den Unterricht. Stuttgart, 1996; Braunroth M. Einleitung // Ibid.; Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999; Leiß I., Stadler H. Prosa des Expressionismus // Deutsche Literaturgeschichte: In 10 Bd. Bd 8: Wege in die Moderne. München, 1999.

6. Экспрессионизм как субкультура

Литературный экспрессионизм – это не только обширная, неомогенная литература разных жанров, но и великое духовное движение молодых и деятельных интеллектуалов. К концу первого десятилетия XX века в Германии сформировалась уникальная литературно-историческая ситуация, обусловленная рядом специфических факторов, характеризующих экспрессионизм как интеллектуальную субкультуру, сложившуюся в противовес официальной культуре империи Вильгельма II и представившую на суд публики сотни молодых литературных талантов – лириков, прозаиков, драматургов и литературных критиков. Экспрессионистская субкультура Германии отмечена богатством событий, которое выразилась в поразительной активности многочисленных дружественных и враждебных литературно-критических и художественных группировок, в острой журнальной полемике, открытом столкновении традиционалистов и новаторов, критиков и литераторов, в создании литературно-художественных центров экспрессионизма в Берлине, Мюнхене, Дрездене, Лейпциге, Гейдельберге, Гамбурге вокруг журналов, издательств, выставок или отдельных ярких личностей, а также в тесной связи этих центров с Прагой, Веной, Швейцарией; в выходе сотен литераторов из анонимности, их потребности в публичных выступлениях и обсуждениях своих произведений в поэтических кафе, кабаре и клубах, ставших своеобразными «малыми центрами» становления литературного направления. Целое поколение художественной интеллигенции с блестящим университетским образованием было готово принять эстафету от своих предшественников: романтиков, Г. Бюхнера, С. Георге, Г. фон Гофмансталя, Р. М. Рильке. Прорыв новой литературы был обеспечен небывалой активностью литературных политиков и резким скачком издательской деятельности. За период с 1910 по 1924 год издавалось 110 экспрессионистских журналов и альманахов, которые представили читателю более 1000 молодых авторов, вышло 2300 наименований книг, из них 446 поэтических сборников. 26 поэтических антологий (1912–1932), 30 многотомных книжных серий, 28 ежегодников, альманахов и поэтических сборников документально зафиксировали результат высокого духовного накала и поэтического творчества экспрессионистского поколения. Германия по активности издательской деятельности и количеству литературно-критических публикаций оставила далеко позади Англию и Францию,

традиционно доминировавшие в этой области. Такого взлета литературно-критической и издательской активности Германия не переживала со времен романтизма.

Несколько экскурсов историко-литературного и культурного характера помогут восстановить атмосферу мятежного духа и «бешеной пульсации жизни» этого поколения, наполнят сухие цифры статистики конкретным материалом, в котором постепенно, в деталях, проявится лицо экспрессионизма и будут представлены его крупнейшие фигуры и литературные форумы.

6.1. Литературные клубы, кафе и кабаре

Наряду с экспрессионистскими журналами, издательствами и галереями литературные клубы, кафе и кабаре сыграли важнейшую роль в становлении и консолидации художественного направления. Последовательность взлетов популярности тех или иных кафе и кабаре соответствует динамике развития экспрессионизма в разные его периоды. Расцвет новой лирики довоенного экспрессионизма прочно связан в истории движения с пиком активности «Неопатетического кабаре» («Das Neopathetische Cabaret»), кабаре «Гну» («Gnu») и «Западного кафе» («Café des Westens»); перемещение центра тяжести на драму, театр и кино после Первой мировой войны совпадает с выдвиганием на ведущую роль центра культурной и деловой жизни Берлина «Романского кафе» («Romanisches Café»), в котором художники отодвинулись на второй план, уступив лидерство новому типу культурной активности: театральным менеджерам и агентам, директорам литературных кабаре и деятелям кинопроизводства. Индивидуальный иррационализм, утопизм и пафос ранней лирики, процветавшей в «Западном кафе», сменился в «Кабаре Вольтер» («Cabaret Voltaire») активной пацифистской позицией и протестом против массового истребления человечества, вылившимися в радикальность дадаизма. Переживание войны избежавших мобилизации деятелей культуры и искусства и относительное затишье в интеллектуальной и художественной активности традиционных мест встреч, вызванные строжайшей военной цензурой и уходом на фронт массы добровольцев из числа экспрессионистов, сменяются небывалым напором и агрессивностью десятков новых литературных кабаре. Пестрота художественно-эстетических тенденций, пересечение и наложение стилей, вкусов, мнений, смена канонов и приоритетов, царивших в таких заведениях, начиная с кафе

П. Хилле и заканчивая кабаре Р. Фалетти, отражают стилистическую неоднородность и широкий поэтический спектр самого экспрессионизма, включающего в себя элементы разных направлений от югендстиля до «новой деловитости», или «новой вещественности». Но все подобные заведения роднил дух богемности, объединяла общая антигражданская позиция как симптом буржуазного декаданса и глобально отчуждения. Экстравагантный индивидуализм, эксклюзивное положение каждой отдельной личности и программный витализм, царившие в кафе, сближают экспрессионистов со стилем жизни и образом мыслей богемы. Экспрессионизм частично вышел из мироощущения богемы и более двух десятилетий тесно соприкасался с ней в исторически принадлежавших ей кафе и кабаре. Они стали для экспрессионизма не только местом встреч, но и точками концентрации эстетического экстремизма и «невостребованного энтузиазма» (Г. Гейм), которые вылились в экспрессию публичных выступлений и полемики. Богема старше экспрессионизма: к 1910 году, когда новые литературные тенденции начали пробивать себе дорогу, богема уже имела свою историю.

Так, наиболее скандально известное «Café des Westens» существовало в Берлине с 1896 года и уже за полтора десятка лет до прорыва экспрессионистской литературы и искусства собирало свою критически настроенную публику, склонную к художественному анархизму. При всей неидентичности экспрессионизма и богемы в основных своих мировоззренческих и эстетических компонентах – критичности и агрессивности, нигилизме и циничности, артистике и экспериментальности, гимновости и экстатичности – оба явления совпадали [*Kreuzer* 1968].

Для атмосферы богемных кафе наиболее существенным было не поступательное развитие, а непрерывное изменение, и этот фон создавал благодатный климат, в котором авангардистские мысли, программы и художественные образцы формировались и усваивались невероятно быстро. Г. Бар запечатлел эту особенность богемы: «Это было время, когда каждый, у кого вообще имелись какие-то литературные мнения, взгляды, желания, в мгновение ока оседал, издавал сложную громоздкую программу из напыщенных фраз, и, если только он не забывал приложить к ней добросовестно и с любовью написанную автобиографию и точное указание произведений, которые он намерен издать в ближайшие годы, то он незамедлительно провозглашался своими собратьями новым и еще более достойным Лессингом или

Гете. Это было время революционных лилипутов в литературе» [*Bahr* 1894, 49]. Как богема, так и экспрессионизм представляют собой сферу проявления своевольного и революционного таланта, напитанного идеями нигилизма и витализма. Большинство экспрессионистских манифестов, написанных за столиками кафе¹, уподобляясь богемному радикализму, носило характер яростных гипербола: «Наша психология покажется вам скандальной. Наш синтаксис задушит вас. Мы собьем вас с толку и будем улыбаться улыбкой авгуров» [*Hardekopf* 1960, 125]. Богемные круги, не отягощенные гнетом конвенциональных критериев и мерок, способствовали подготовке и прорыву на литературную арену нового искусства и предоставили в распоряжение молодого поколения литераторов свои давно испробованные трибуны.

Многочисленные литературные клубы, кафе и кабаре Берлина, Мюнхена, Вены, Цюриха и других центров экспрессионизма унаследовали как территорию, так и богатые традиции европейской богемы конца XIX – начала XX века. Датчанин Х. Драхман и немецкий лирик и эссеист О. Ю. Бирбаум стали пионерами создания кабаре художников по парижскому образцу, и на рубеже веков такие кабаре в большом количестве вырастали на немецкой земле.

Особый вес в конце XIX века приобрела венская богема в «Café Griensteidl» и кафе «Central». Здесь царили молодые Г. фон Гофмансталь и А. Шнитцлер, Г. Бар провозглашал лозунги международного авангарда, а П. Альтенберг более десятилетия слыл их оригинальнейшим завсегдатаем. Ему протезировал К. Краус, ставший одним из законодателей этих кафе и оказавший на современников огромное влияние. Вождями новых веяний и центром притяжения в Берлине стали С. Пшибышевский, А. Ю. Стриндберг, Р. Демель в кафе богемы «Черный поросенок» («Schwarzes Ferkel»), где сталкивались противоположные политические взгляды и художественные направления. Процесс образования таких кружков поэтов и художников описан в ключевом романе берлинской богемы О. Ю. Бирбаума «Штильпе» («Stilpe», 1897). Их роль состояла в том, что они возродили и развили традиции балаганных песенок и уличных баллад, гротескных куплетов и пародий в духе К. Моргенштерна, которые два десятилетия спустя оказались вновь востребованы в кабаре послевоенного экспрессионизма. Законодателями моды на рубеже веков были первое немецкоязычное кабаре

¹ Например, эстетическая программа журнала «Революцион» Г. Лейбольда в мюнхенском кафе «Stefanie».

«Überbrettl»¹ Э. фон Вольцогена и «Одиннадцать палачей» («Elf Scharfrichter») во главе с Ф. Ведекиндом и Г. Лаутензаком, которые мгновенно нашли подражателей и преемников. Популярностью пользовалось также кафе «Летучая мышь» («Fledermaus») Фриделля и Полгара. В Мюнхене число таких литературно-богемных кружков, базировавшихся в кафе и кабаре, было очень велико. Ф. Ведекинд и Ф. Ревентло в «Эмансипации плоти», «Космики» вокруг С. Георге, К. Вольфскеля, Л. Клагеса и еще целый легион больших и малых талантов облюбовали их местом своих встреч. Самым интимным из таких кафе стало кафе П. Хилле в Берлине, самым популярным – мюнхенское кафе «Симплициссимус» («Simplizissimus»), где лидировали М. Даутендей, Ф. Блей, Э. Мюзам. Возраст почти всех завсегдатаев этих заведений таков, что их самоутверждение и путь к известности быстрее и надежнее всего гарантировался громким низвержением ценностей литературных мэтров. В лирике, балладах, сатире, театральных пародиях, а также и в серьезных образцах малой драмы, кукольном театре, пантомиме и театре теней богемных кафе и кабаре преобладала критика царившей салонной морали, мещанства, развлекательных мероприятий буржуазии, допускались дерзкие выпады против государственного авторитета. Тексты и сюжеты таких выступлений были пронизаны неоромантическим экзотизмом, интересом к путешествиям в Африку, Азию, Южную Америку, к эротике и оккультизму, к патологическому и невротическому, что и составляло тематический фундамент искусства и литературы экспрессионизма. О. Грос из Мюнхена и Асконы, Вены и Берлина пропагандировал психоанализ и наркотики, ставшие его роком и свидетельствующими о саморазрушении богемы. В те годы эксперименты с наркотиками и стремление через них очутиться в художественном раю были неотъемлемой частью жизни богемы: «О добрые наркотики: на вас молюсь» (Ф. Хардекопф).

Поэзия экспрессионизма жила словом, читаемым вслух. Именно такие читки сделали новую литературу известной, а ее авторы испробовали силу слова на публике. «Все более настойчиво прокладывало

¹ Первые шаги на пути развития альтернативного режиссерского стиля и нового репертуара осуществлялись в Берлине не на сценах стационарных театров, а на подмостках кабаре 'Kabarett' или открытых сценах, эстрадах – 'Brettl', как тогда было принято их называть. Возникла так называемая Brettl-Mode и Überbrettl-Mode – 'мода на музыкальный театр-балаган'. Такими подмостками – 'Überbrettl' – Э. фон Вольцоген и открыл 18 января 1901 года свой «Пестрый театр» – «Buntes Theater». См.: Schutte J., Sprengel P. Brettl und Überbrettl // Die Berliner Moderne: 1885 – 1914. Stuttgart, 1993. S. 54–57.

дорогу мнение, что главное не в том, чтобы мыслить и чувствовать. Важнее, чем литература, стало внедрение в общественность. Важнее стихов, сочинений драм стало формулирование мыслей перед публикой... Там, где раньше публиковали томики стихов и романы, думали о манифестах. В окружении журналов и знаменитых журнальных издательств на свой страх и риск устраивались вечера. Царила полемика, пропаганда (особенно в годы позднего экспрессионизма), писались призывы к партии немецкого духа» [Ball 1915]. Современники и участники тех спектаклей отмечают одну их удивительную особенность: нередко авторы становились популярными с одним-единственным удачным стихотворением, одной удачной строкой. Так, мгновенную известность обрели Я. ван Годдис стихотворением «Конец мира», П. Больдт – стихотворением «Юные кони! Юные кони!» (см. приложение), Клабунд – строкой «Morgenrot! Klabung! Die Tage dämmern!» («Заря! Клабунд! Дни рассветают!»), а Э. Бласс – строкой «Die Strassen komme ich entlang geweht» (см. 6.4.4.1). Распространен и другой пример божьего типажа, в котором престиж базировался не на объективном фундаменте поэтического таланта, а на непомерных амбициях и шокирующем поведении. Слава таких типажей, как правило, не выходила за рамки узкого круга завсегдатаев заведения, но была увековечена в романах и воспоминаниях. Важным, однако, для тех и других было постоянно бывать на виду, посещение таких кафе было не только непременным ежевечерним развлечением, но и необходимостью самоманифестации. Кто не желал быть забытым, вынужден был регулярно себя демонстрировать. В кафе богемы и экспрессионистских группировок витал дух индивидуальной свободы, которую обрели молодые люди, вырвавшиеся из провинции или мелкобуржуазного семейного круга, предрассудков семейного или местечкового масштаба; в этих людях отчетливо проступали черты типично городского образа жизни с необходимостью проявить свою индивидуальность, подать себя нестандартно, броско, с капризами и претенциозностью, смысл которых заключается не в самих капризах, а в формальной константе «впечатляющей инакости» [Kreuzer 1968]. Однако вместе с чувством независимости сопряжено неизменное чувство одиночества, так хорошо знакомое жителю большого индустриального города. Отношение богемы и экспрессионистов к этому «великому чудовищу» одинаково амбивалентно – благоговейный ужас и очарованность. И те, и другие, вырвавшись из провинции, сразу вступали в борьбу за выживание. Большой город явился для всех новой формой жизни, и она во всем проти-

воречивом великолепии открывалась, например, с террасы кафе «Josty» на Потсдамской площади. Городские кафе были избраны в качестве удобного наблюдательного пункта и стали «душою времени, школой высокого духа, бурлящим ковчегом поэтов, собором, вулканом, клеткой, часом молитвы...» [Meidner 1965]. Бурная жизнь кафе и кабаре широко отражена в лирике большого города как неотъемлемая часть экзистенции нового типа личности, презирающей все устои общества: «Вас воспеваю я, о вы священные кафе, | тебя пою, любимый *décadence*... | Плевать на все, чем так гордитесь вы. | Но безгранична наша гордость тем, над чем глумитесь. | Наше счастье столь планетарно-дико и так приватно. | Мы так развращены и так блаженны, | Изысканные бестии; | ...Мы обойтись могли бы без всего, но только не без кафе, конечно, и не без гуши кофейной, оливковых чернил для надписей на стенке чашки» (Ф. Хардекопф). Территория кафе и кабаре с их свободными нравами оптимально соответствовала потребности проявления виталистических, сексуальных порывов, необузданной эротики: «Дрожа сбегает в *Café des Westens* | К женщинам святым, но, правда, | Есть и гиены...» (Ф. Хардекопф). Стихотворения, тематизирующие сексуальную революцию, торжествующую в подобных заведениях, полны откровений на грани цинизма, восхищения и пренебрежения, они фиксируют некую ироническую дистанцированность лирического «я» от происходящего праздника плоти и доскональное знание завсегдатаем-горожанином правил игры.

В экспрессионистское десятилетие берлинская литературная богема оказалась более влиятельной, несмотря на очень сильные позиции Ф. С. Бахмайра, Г. Балля и Й. Р. Бехера на юге Германии¹. Решающую роль в создании первых наиболее значительных публичных литературных форумов подобного рода в Берлине сыграли К. Хиллер и Г. Вальден. В 1909 году К. Хиллер создал «Неопатетическое кабаре», в 1911 – «Гну» (см. 6.1.2). Литературное кабаре «Неопатетиков» и «Объединение искусства» («*Verein für Kunst*», 1904) Г. Вальдена, давшее начало знаменитым поэтическим вечерам «Штурма», дадаистское «Кабаре Вольтер» в Цюрихе (см. 6.4.5), вольнодумное богемное кафе «Стефани» («*Stefanie*») в Мюнхене, «Романское кафе» (см. 6.1.4) позднего экспрессионизма развили новые формы художественной активности. До начала военных действий в Европе экспрессионистские кафе и ка-

¹ Завсегдатаи кафе «*Stefanie*» в Мюнхене Э. Хеннингс, Э. Мюзам, Л. Франк, Ф. Юнг, Т. Дойблер запечатлены в стихотворении Й. Р. Бехера «*Café Stefanie*» (1912).

бары мощно влияли на литературный процесс, став своеобразными ячейками кристаллизации духа всего художественного направления и его популяризации. Они же были основными источниками рождения легенд и мифов об экспрессионизме, обвинений в упадке морали и нравственности и в его чрезмерной склонности к эпатированию публики. Период расцвета и затухания активности богемы и значимости литературных кафе для экспрессионистского движения хронологически совпадают. Мировая война очень затруднила для богемы утверждение своих мировоззренческих, эстетических позиций и стиля жизни. Тесное общение в одном кругу политических противников оказалось на деле невозможным. Демобилизация проредила когда-то многочисленные группировки; скрывавшиеся от воинской повинности молодые люди в статусе эмигрантов откололись от центров и рассеялись по провинциям. Осколки групп богемных литераторов отличались необычайной политической и художественной радикальностью (см. 6.4.5). Частичные перемены в государственном устройстве и общественном порядке после поражения в войне выбили почву из-под ног богемы, так как она лишилась противодействующей силы, питавшей ее радикализм и кураж.

Экспрессионизм пожертвовал войне большую часть своего потенциала таланта и не смог существовать далее в прежнем качестве, что отразилось и на общей атмосфере кафе. Революция и Веймарская республика завлекли под свои знамена немало представителей богемы и экспрессионистского движения, где они выдвинулись, хотя и очень ненадолго, в первые ряды политических деятелей (Э. Толлер, Э. Мюзам и др.). С их стороны кафе и кабаре богемного типа подверглись наиболее резкой критике за «ничегонеделание и сибаритство»: «Богема мертва до такой степени, что из ее гнили и плесени можно плести мемуары», – писал Э. Мюзам в газете «Vossische Zeitung» в 1927 году. В декабре 1927 года Ф. Холлендер, бывший завсегдатай «Романского кафе», поставил в «Театре на Курфюрстендамм» ревию под названием «У нас вокруг церкви Поминовения» («Bei uns um die Gedächtniskirche»), в котором высмеял «интеллектуальных бродяг и бездельников» Дж. Хекстера и А. Ку. Эта постановка, когда былая слава кафе давно уже стала мифом, дала повод левым еще раз посчитаться с «парализирующей мелкой буржуазией»: Г. Эйслер в печатном органе КПП «Красное знамя» противопоставил «этой ничего не делающей, вечно дебатирующей богеме» в лице самого Холлендера и героев его ревию «сотни погибших на баррикадах в Вене пролетариев».

«Ничего неделание» в кафе предвоенного периода сменилось «прямым мозговым ударом» кабареистов 1920-х годов. Литературные кабаре послевоенного периода отличались от прежних превалированием текстов, положенных на музыку, которые быстро становились шлягерами. Пестро составленные программы таких вечеров (танец, пантомима, скетч) предполагали наличие конферансье или были объединены в какое-то тематическое ревю. Такие поэты, как В. Меринг, К. Тухольски (он же Геобальд Тигер, Петер Пантер, Каспар Хаузер), Й. Рингельнатц, Э. Кестнер, своей быстрой славой были обязаны активному участию в подобных программах литературных кабаре, хотя В. Меринг и сетовал на то, что история литературы не воспринимала такой род популярности всерьез. Кабареисты активно пользовались текстами Ф. Ведекинда, Э. Мюзам, Э. Ласкер-Шюлер; весь поэтический спектр экспрессионизма, дадаизма, традиции «Поэтического театра» К. Крауса были в почете на подмостках кабаре. И в послевоенном Берлине, который в этот период превосходил в активности Лейпциг, Мюнхен и Вена, центр духовной жизни из кафе переместился на подмостки кабаре. Появились десятки по большей части однодневных, часто сменявших друг друга, но нередко отличавшихся высоким художественным уровнем кабаре, премьерные программы которых ожидались с таким же волнением, как и театральные премьеры. От прежних они отличались также иным отношением к финансовой стороне дела: профессионализм претендовал на достойную оплату труда. В декабре 1919 года М. Рейнгардт возобновил деятельность знаменитого кабаре «Шаль унд раух» («Schall und Rauch»), и хотя его первые программы вызвали негативную критику в прессе, они все же продемонстрировали готовность вернуть к жизни идею литературных кабаре. С 1920 года сын Э. фон Вольцогена Г. фон Вольцоген (1888–1954) возглавил «Шаль унд раух» и сделал ставку на высокий литературный уровень его программ, профессиональное мастерство артистов и серьезное отношение к публике. Берлинские газеты восторженно отзывались о высоком классе гротескных и остроумных текстов шансонов Й. Рингельнатца, известного еще по довоенным выступлениям в мюнхенском кафе «Симплициссимус», В. Меринга, К. Тухольского на музыку Ф. Холлендера в исполнении М. Кристианс; о профессионализме «поначалу безобидного, но затем разящего в самую точку» конферанса В. Бендо (W. Bendow), о поразительном успехе шансонов «Берлинский темп» (стихи В. Меринга, муз. Ф. Холлендера) «гениального комика» П. Гретца (P. Graetz). По словам А. Р. Мейера, «Берлин обогатился на кусочек

Парижа», а «насуточные проблемы были подняты на достойный литературный уровень». В одном только Берлине-Шарлоттенбурге вокруг «Романского кафе» и Курфюрстендамм в 1922 году насчитывалось 38 кабаре. В 1920–1925 годах наиболее популярными были кабаре «Ракета» («Die Rakete»), «Мания величия» («Café Größewahn»), «Рампа» («Die Rampe»), организованные актрисой Р. Фалетти, и «Дикая сцена» («Wilde Bühne») под руководством Т. Хестерберг. Тексты шансонов для обеих актрис писали Ф. Хардекопф, В. Меринг, Г. Яновиц, Л. Хеллер, в программах выступали Клубунд, К. Тухольски и М. Герман-Нейссе. Критиками программ кабаре были А. Керр, М. Герман-Нейссе, К. Пинтус. «Дикая сцена» в подвале «Западного театра» («Theater des Westens») на Кантштрассе, 12 (преьера состоялась 15 сентября 1921 года) стала самым дерзким подиумом для выражения острой критики социальных и политических проблем тяжелейшего времени инфляции [Hesterberg 1971]. В январе 1922 года первое и единственное выступление Б. Брехта в «Дикой сцене» закончилось скандалом. Его «Легенда о мертвом солдате» вызвала такой рев публики, что Т. Хестерберг вынуждена была опустить занавес, а В. Меринг обратился к негодующему залу со словами: «Дамы и господа, это большой позор, но не для поэта, а для вас. Когда-нибудь вы будете хвастаться тем, что присутствовали на этом выступлении» [Dichter 1995, 248]. Руководители программ находились в постоянном поиске хороших текстов, «нового Граббе кабаре», с этой целью был объявлен конкурс на лучший текст с премией в полторы тысячи марок, однако жюри с сожалением констатировало, что некому было присудить даже третье место, и Т. Хестерберг переслала деньги тяжело больному туберкулезом Клубунду. Кабаретисты Клубунд, К. Тухольски, Э. Вайнерт и В. Меринг стали классиками шансона и развили новый агрессивный стиль, актуальный до 1960-х годов¹.

Литература

Bahr H. Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt/Main, 1894; Ball H. Die junge Literatur in Deutschland // Der Revoluzzer. München, 1915; Hardekopf F. Die

¹ Наиболее известные тексты шансонов вошли в сборники: Klabund «Das ideale Kabaret. Grotteske Dichtungen» (1917), «Die Harfenjule» (1927), К. Тухольски «Fromme Gesänge» (1919), W. Mehring «Das politische Cabaret, Chansons, Songs, Couplets» (1920), J. Ringelnatz «Turngedichte» (1920, 1923), «Kuttel Daddeldu» (1923), Н. Janowitz «Asphaltballaden» (1923).

Aeternisten. Erste Proklamation des Aeternismus // Expressionismus. Literatur und Kunst, 1910 – 1923. Marbach, 1960; *Koester B.* Berliner Gaststätten von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg. Berlin, 1964; *Meidner L.* Dichter im Café. Zürich, 1965; *Kreuzer H.* Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jh. bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1968; *Hesterberg T.* Was ich noch sagen wollte... Autobiographische Aufzeichnungen. Berlin, 1971; *Hermann-Neisse M.* Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst // Gesammelte Werke. Frankfurt/Main, 1988; «Dichter lesen». Bd 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik / Hrsg. R.Tghart // Marbacher Schriften 38/39. Marbach/Neckar, 1995; *Fohsel H. J.* Zeit und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café. Berlin, 1997.

6.1.1. «Новый клуб» («Der neue Club») и «Неопатетическое кабаре» («Das Neopathetische Cabaret»)

«Новый клуб» и его «Неопатетическое кабаре» – первые из организационных групп раннего экспрессионизма, представлявшие его как движение молодых литераторов. В марте 1909 года К. Хиллер совместно с некоторыми единомышленниками создал литературное объединение «Новый клуб» и стал его «вечным президентом». Эта организация объединила озабоченных судьбой искусства молодых людей в возрасте между двадцатью и двадцатью пятью годами. Принципом функционирования клуба было сохранение творческой индивидуальности и ее координация с общими устремлениями единомышленников. Целью создания клуба было определение своего собственного места и значимости на общем литературном фоне, а также достойная подача себя литературной общественности.

Организационной основой клуба послужило студенческое объединение Берлинского университета, существовавшее с 1908 года и называвшее себя «Свободным научным объединением». В начале зимнего семестра 1909–1910 года на доске объявлений Берлинского университета Фридриха-Вильгельма появился призыв, который содержал цитаты из шести поэтов и философов (Ницше, Спиноза, Гете, Уайльд, Ведкинд, Гофмансталь) и характеризовал всю последующую мировоззренческую и художественную программтику «Нового клуба». Интерпретацию этих цитат и вытекающую из них цель клуба дал Э. Лёвенсон в докладе «Декаданс времени и призыв Нового клуба» (8 ноября 1909 года), в котором он изложил теоретическую концепцию, получившую название «Новый пафос» и целиком опирающуюся на одно из цен-

тральных понятий Ф. Ницше «*Décadence*» [Loewenson 1993, 657]. Литераторы собирались каждую среду в комнате «Летучая мышь» («*Fledermaus*») казино «Ноллендорф» («*Nollendorf*») на Клейштрассе. Здесь спорили об искусстве, о проблемах современного общества, о новых литературных публикациях. В программах заседаний клуба стояли обсуждение «Ессе homo» Ф. Ницше, дискуссии о понятии культуры у Г. Зиммеля, о новой лирике, о Фрейде. К. Хиллер атаковал именитых литераторов и ученых, чтобы залучить их на очередное заседание клуба. Первое из них он посвятил М. Броду и публично признался ему, что одно только его имя для культурной позиции группировки означает чуть ли не всю ее программу. К. Хиллер позаботился также о соответствующем уровне интеллектуальности публики и на первое заседание собственноручно разослал именные приглашения. Так как «Клуб» всячески декларировал свой эксклюзивный характер и подчеркнуто противопоставлял себя «массе», то на первой стадии он сам лишал себя возможности широкого воздействия на публику. Только с расширением круга друзей «Клуба» и приходом новых литераторов исчезла его изолированность.

В письме к М. Броду от 20 апреля 1910 года К. Хиллер изложил намерение «Нового клуба» основать «Неопатетическое кабаре» для «искателей приключений духа» [Hiller 1993, 531] в ателье на Курфюрстендамм. 1 июня 1910 года «Новый клуб» открыл «Неопатетическое кабаре», где его завсегдатаи «под язвительные ухмылки черни маленькой компанией посвященных (которая не распадалась и росла) упивались говорением. Эрих Унгер, Я. ван Годдис, Гейм, Эрнст Бласс впервые выступили здесь» [Hiller 1913]. Поэты, объединившиеся в «Новом клубе», читали в «Неопатетическом кабаре» свои стихи, движимые желанием сломать барьер между поэтом и публикой и выйти из анонимности. Лёвенсон и Вольфзон систематически делали философские и литературные доклады, Вассерман и Блюмнер читали стихи Георге, Рильке, Гофмансталя.

На первом заседании «Кабаре» К. Хиллер произнес в приветственной речи метафору Э. Лёвенсона «новый пафос» и наполнил ее виталистическими категориями, ориентированными на «философию жизни» Ницше. Присвоение этой организации титула «Кабаре» не случайно: оно отвечало отношению членов «Клуба» к философии как к непосредственному переживанию. Философия, по их мнению, вместе с шансонами более подходила к атмосфере кабаре, чем к ученой кафедре или страницам научного журнала.

Программы «Неопатетического кабаре» представлены именами Канта, Фрейда, Ницше, Георге, Генриха Манна, Брода, Блейя, Альтенберга, Хардекопфа. В соответствии со своим мировоззрением К. Хиллер находил параллели между их идеями и своими, встраивал их в свою культурно-политическую программу, игнорируя все, что не интегрировалось в контекст его концепции «нового пафоса».

«Неопатетическое кабаре» стало официальным органом «Нового клуба». Своими отличиями в формах презентации от обычных кабаре Берлина оно вызывало ажиотаж публики и критические публикации в прессе. Программатика «Нового клуба», представленная на вечере открытия «Неопатетического кабаре» собравшимся слушателям, необыкновенно воодушевила авангардных писателей и поэтов и вызвала крайнее раздражение обычной для кабаре буржуазной публики. Эпатантность и провокация отличали все без исключения мероприятия «Кабаре», которые нередко заканчивались шумными скандалами (заседания состоялись 6 июля, 9 ноября, 9 декабря 1910 года; 18 января, 15 мая, 16 ноября, 16 декабря 1911 года). «Неопатетическое кабаре» видело себя трамплином для тех молодых поэтов, чьи имена еще не были на слуху общественности, предоставив им свою сцену. «Новому клубу» были свойственны все характерные особенности богемных кружков: отсутствие стабильности и последовательности в стремлении к переменам и к новому, внутренние противоречия и разногласия среди членов групп, их приходы и уходы, скоропалительные вердикты о гениальности молодежи и организованная литературными политиками мгновенная известность подающего надежды, вчера еще никому не известного поэта; создание альтернативных группировок, а в общей тенденции – так же, как и у богемы, постепенное «испускание духа» и переход художественного экстремизма в более упорядоченные формы. Значительное литературное мероприятие «Клуба» – вечер памяти Г. Гейма 3 апреля 1912 года, после которого клуб начал постепенно утрачивать свою активность.

Просуществовав два года, «Новый клуб» распался. Под предлогом административных разногласий в руководстве клуба К. Хиллер в сопровождении друзей Бласса и Вассерманна официально вышли из состава клуба и организовали литературный клуб-конкурент «Гну» (см. 6.1.2). Журнал «Акция» поместил характерный для К. Хиллера анонс: «Наш сотрудник д-р Курт Хиллер сообщает, что он выходит из состава “Нового клуба”, руководимого им со дня его основания, по причине наскучившего ему бестактного поведения некоторых членов клуба; он

придает большое значение тому, чтобы в дальнейшем его не считали ответственным за все поступки этого объединения». Книга К. Хиллера «Мудрость скуки» [Hiller 1913] повествует о том, как основы программы К. Хиллера складывались именно в период активной деятельности «Нового клуба», который и следует считать местом формирования утопической концепции «активизма», важной для понимания экспрессионизма [Habereder 1981].

Литература

Hiller K. Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit- und Streitschrift: In 2 Bd. Leipzig, 1913; *Die Schriften* des Neuen Clubs 1908–1914 / Hrsg. R. Sheppard. Hildesheim, 1980; Habereder J. Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main; Bern, 1981; Hiller K. Das Cabaret und die Gehirne Salut: Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets // *Die Berliner Moderne: 1885–1914*. Stuttgart, 1993; Loewenson E. Die Décadence der Zeit und der Aufruf des Neuen Clubs // *Ibid*; Hombogen H. Jakob van Hoddis. Die Odyssee eines Verschollenen. München, 2001.

6.1.2. «Гну» («Gnu»)

Литературный клуб-кабаре «Гну» был организован К. Хиллером, Э. Блассом и А. Вассерманом после их выхода из «Нового клуба» и открылся 2 ноября 1911 года. Известна склонность К. Хиллера присваивать своим литературным проектам экзотические и вычурные имена животных (см. 6.3.1). По характеристике Э. Бласса, гну – «это симпатичное волосатое животное, дикое создание из разряда антилоп с беленькой бородкой, по сути своей очень странное и своеобразное» [Blass 1993, 536]. Сам К. Хиллер по случаю годовщины «Гну» высказался по поводу названия кабаре в том же духе: «Гну как помесь нескольких созданий предпочитает все промежуточное и всяческие микстуры аффекта». Характер литературных вечеров «Гну» и их программы вполне соответствовали названию клуба. Такие вечера проводились с осени 1911 года в книжном магазине Reuss & Pollack и в «Кафе Австрия» («Café Austria»). По случаю открытия на первом вечере К. Хиллер сформулировал основные принципы той литературы, которую он собирался представлять и пропагандировать: «Чувственность и скептицизм – вот что есть искусство». Так же, как и «Новый клуб», кабаре «Гну» в своих теоретических посылах исходило из философии Ницше, в частности из его категории «воли к власти», с которой, по мнению

Хиллера, был связан любой политической жест «духовного творца». Из объявлений в журналах «Штурм» и «Акцион» следует, что литературный сезон «Гну» 1911–1912 годов был представлен четырьмя, а 1912–1913 годов – пятью вечерами. К. Хиллер продолжил свою политику зазывания на мероприятия известных в экспрессионистских кругах личностей: в «Гну» с широким резонансом выступили Вальден, Блюмнер, Хардекопф, Цех, Пфемферт, Эйнштейн, Вольфенштейн, Бехер, Лихтенштейн, Рубинер.

«Гну» внес свою лепту в открытие и популяризацию новых талантливых поэтов. 23 ноября 1911 года М. Брод представил членам клуба молодого Ф. Верфеля, который до этого был известен только у себя в Праге. 15 декабря 1911 года Верфель прочитал перед публикой «Гну» знаменитое: «На земле ведь чужеземцы все мы» («Fremde sind wir auf der Erde alle»). Постепенно «Гну» завоевал очень широкий круг почитателей, иногда на вечерах присутствовало до тысячи слушателей, что при тогдашнем изобилии культурных мероприятий Берлина и возможности широкого выбора городских развлечений свидетельствовало о необычайной популярности этих литературных вечеров. Не произошло и окончательного разрыва с «Новым клубом»: и Гейм, и ван Годдис продолжали сотрудничать с Хиллером и охотно читали свои стихи в «Гну».

В 1913 году трудные времена наступили и для «Гну», когда Э. Бласс дистанцировался от К. Хиллера и всего движения и нашел новые интересы в круге Георге. Поэтому деятельность К. Хиллера в поисках новых притягательных для публики и модных литераторов стала еще активнее. Он затратил много усилий, чтобы привлечь к кабаре юного В. Хазенклевера, работавшего в тот момент над своей театральной пьесой «Сын» (см. 4). «Гну» и «Неопатетическое кабаре» по многим характеристикам совпадали с кабаре берлинской богемы. Местом встреч круга Хиллера (и «Нового клуба», и «Гну») с берлинской богемой стало знаменитое и богатое традициями «Западное кафе» – штаб-квартира берлинской литературной жизни (см. 6.1.3). Именно в этом кафе состоялся контакт и завязались дружба и сотрудничество с литераторами из круга Вальдена и Пфемферта, с поэтами Вегнером, Ласкер-Шюлер, Бенном, Хардекопфом, Цехом, Рубинером, Хазенклевером, Верфелем. «Гну», как и многие другие богемные кружки, просуществовал до начала Первой мировой войны, когда мобилизация проредила литературные группировки и разбросала бывших единомышленников по разным лагерям в зависимости от понимания харак-

тера войны. Исследователи характеризуют программатику «Гну», его понимание отношений между индивидуумом и общественной действительностью, его программу «мы – пропагандисты» как «жест в пустоту» [Habereder 1981]. Весьма проблематичным представляется и его стремление уравнивать художественную практику с центральными философскими понятиями «дух» и «жизнь», однако его сецессионистская деятельность в значительной мере способствовала популяризации и прорыву новой литературы.

Литература

Hiller K. Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit- und Streitschrift: In 2 Bd. Leipzig, 1913; *Habereder J.* Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main; Bern, 1981; *Blass E.* Vor-Worte. Gesprochen zur Eröffnung des literarischen Cabarets GNU in Berlin am 2. November 1911 // Die Berliner Moderne: 1885–1914. Stuttgart, 1993.

6.1.3. «Западное кафе» («Café des Westens»)

«Западное кафе» («Café des Westens») – берлинское кафе, знаменитое своей скандальной репутацией, сыгравшее важную роль в кристаллизации раннего экспрессионизма как духовного и художественного движения. Экспрессионисты называли его «ночным штабом своего художественного сообщества» [Wegner 1965, 20]. Богатая традициями история кафе берет начало за полтора десятилетия до того, как берлинский экспрессионизм избрал его своим форпостом. В 1895 году на Курфюрстендамм, 18/19 был построен пятиэтажный дом, в цокольном этаже которого было сооружено кафе, называвшееся поначалу «Маленьким кафе» («Das kleine Café»). Поскольку оно было первым из всех многочисленных заведений в новой западной части Берлина, то вскоре «Маленькое кафе» переименовали в «Западное кафе». В первый год своего существования оно ничем не отличалось от себе подобных, в нем можно было выпить чашку кофе и прочитать газету, отдохнуть от прогулки по так называемому «новому Западу» (в народе WW – Wilder Westen – ‘дикий Запад’). Но уже через год кафе стало, по словам его первого завсегдатая, сатирика и иллюстратора Э. А. Эделя, «маяком Курфюрстендамм», на который собирались «молодые литераторы и художники, сердитые молодые люди и женщины, в борьбе за жизнь, в погоне за славой, в ненависти и любви, все, кто искал спасения в беде

и радости, в кофе и алкоголе спасались здесь» [Edel 1985]. Слава «Западного кафе» начинается с 1899 года, когда повар Рокко возглавил его кухню и об этом узнал весь Берлин. В этом же году за углом на Кантштрассе, 12а в саду «Западного театра» («Theater des Westens») был открыт выставочный павильон, в котором состоялась Первая художественная выставка берлинского Сецессиона¹. Соседство этих двух зданий привело к тому, что очень скоро большинство участников Сецессиона стали завсегдатаями «Западного кафе». В новогоднюю ночь 1900 года там заседало объединение «Очки» («Die Brille») во главе с М. Рейнгардтом, Ф. Кайсслером и К. Моргенштерном. В эту ночь родился знаменитый театр «Шаль унд раух» («Schall und Rauch»-Bühne), первый театральный проект будущей театральной империи М. Рейнгардта, в которой впоследствии в полную силу развернулся его талант театрального режиссера.

В ночь на 23 апреля 1910 года в кафе собрались художники нового поколения, недовольные политикой старых сецессионистов вокруг М. Либермана, и после длительной дискуссии подписали протокол о создании «Нового Сецессиона». Месяц спустя эта организация в галерее Maximilian Macht на Курфюрстендамм, 218 устроила выставку картин Э. Нольде, Э. Л. Кирхнера, М. Пехштейна, К. Шмидта-Ротлуфа под названием «Выставка произведений, отклоненных берлинским Сецессионом». 20 лет «Западного кафе» было первичной организацией нового духа и «заговорщиков», инициировавших новые направления в искусстве. Культ гениальности и творческого энтузиазма витал в воздухе, претензия некоторых мастеров на харизматическую роль вождя и вызывающие формы поведения послужили причиной переименования «Café des Westens» в «Café Größewahn» («Мания величия»). О патриархах кафе П. Хилле, П. Шеербарте, О. Е. Хартлебене, а позже и о Т. Дойблере ходили бесчисленные анекдоты и легенды. О. Кокошка развлекался в 1910 году на террасе кафе тем, что распугивал разными способами прохожих, а два года спустя эту же роль взял на себя Г. Гросс. Жизнь кафе полна курьезами и страстями, так как его обитателями на равных правах были литераторы и бродяги, артисты и преступники, религиозные фанаты и представители нетрадиционных сексуальных ориентаций, политики, синдикалисты, коммунисты, социал-демократы, анархисты и художники. По утверждению современников, «кафе кишело шпионами, которые знакомились с многочисленными

¹ О «сецессии», «Сецессионе» см.: Simon H.-U. Sezessionismus. Stuttgart, 1976.

дамами, чтобы выуживать из них информацию о настроениях богемы» [Szittyá 1923, 256]. Стигма завсегдатая кафе «в миру» автоматически служила качественной характеристикой литератора, вне стен кафе литератор считался «сбродом из “Café des Westens”». Однако Э. Бласс сравнивает «Западное кафе» со «школой воспитания художника и гордится тем, что эту школу прошел» [Blass 1965, 38]. Гости кафе вспоминают о «витавшей в воздухе чудовищной враждебности, с которой им приходилось сталкиваться» [Meyer 1948, 12]. Э. Мюзам посвятил несколько фельетонов «ничегонеделанию» его завсегдатаев, а сам Г. Вальден сочинил для «Штурма» ироничную пародию на предрассудки и предубеждения обывателя против обосновавшейся в кафе богемы [Walden 1993, 662]. «Западное кафе» – место рождения двух важнейших печатных органов экспрессионизма, журналов «Штурм» и «Аktion» (см. 6.4.1), и штаб-квартира их издателей Г. Вальдена и Ф. Пфемферта, крупнейших организаторских талантов, двух кратеров, подогревавших атмосферу кафе. Но все же центральной фигурой экспрессионистского десятилетия в «Западном кафе» была Э. Ласкер-Шюлер, вокруг которой группировались М. Гарден, Э. Мюзам, К. Моргенштерн, Ф. Ведекинд, В. Херцфельде и его брат Дж. Хартфилд, Г. Гросс, П. и Б. Кассирер, Г. Бенн, Й. Рингельнатц и др. Его завсегдатаями в разное время были также М. Берн и П. Линдау, Ф. Блей и Рода Рода, М. Оппенгеймер (Мопп) и В. Гетц, Минона и весь круг К. Хиллера из «Нового клуба». В. Беньямин, будучи гимназистом и студентом, часто посещал с друзьями кафе и считал его «более местом стратегическим, чем местом сиесты», хотя и не завязал тесных контактов с дневавшей и ночевавшей там богемой, ограничившись только поверхностными контактами с Ф. Пфемфертом, Э. Ласкер-Шюлер, В. Херцфельде [Benjamin 1988]. В 1912 году «с тяжелой, красивой головой, втянутой в плечи», в кафе появился Ф. Хардекопф, казавшийся всем «прообразом Поэта» [Richter 1961, 47]. Ф. Хардекопф в цикле стихотворений, печатавшемся в «Аktion» в 1913–1915 годах, запечатлел в изысканных, стилистически отточенных поэтических формулировках неповторимую атмосферу кафе. В этом же 1912 году в «Café des Westens» произошло знакомство Э. Ласкер-Шюлер с Г. Бенном, результатом которого стал один из величайших любовных диалогов в поэзии XX века [Sanders-Brahms 1997].

В 1913 году состоялся переезд на Курфюрстендамм, 26, в здание Haus Wien. Старое и новое здания «Западного кафе» какое-то время существовали параллельно, однако завсегдатаи постепенно перебира-

лись не столько в новое здание, сколько в «Кафе Джости» («Café Josty») на Потсдамерплац и «Романское кафе» (см. 6.1.4). В апреле 1915 года в новом здании «Café des Westens» произошла ссора между К. Хиллером и верным пажом Э. Ласкер-Шюлер В. Херцфельде, который посчитал оскорбительным одно из высказываний К. Хиллера в адрес поэтессы. По воспоминаниям К. Хиллера, В. Херцфельде сбил с него шляпу, а В. Херцфельде утверждал впоследствии, что влепил обидчику затрещину при большом скоплении народа. За нарушение общественного порядка В. Херцфельде было указано на дверь. Вслед за ним из-за своего столика поднялась сама Э. Ласкер-Шюлер, а за ней последовал весь интеллектуальный цвет кафе. Так завершилась эра популярности кафе.

В январе 1917 года Р. Хюльзенбек вернулся из Цюриха в Германию, полный идеями дадаизма. В послевоенном «Café des Westens» он встретил вернувшегося с фронта Г. Гросса, через него познакомился с М. Германом-Нейссе, Т. Дойблером, Ф. Юнгом. «Казалось, что все эти люди только и ждали ключевого слова Дада. Вместе с ними мы устроили первый вечер в галерее Neumann на Курфюрстендамм. Мы читали свои стихи, но перед выступлением обязаны были предъявить свои манускрипты полиции. В Берлине, как и в Цюрихе, я исполнял роль барабанщика, дерзко, вызывающе, не думая о последствиях» [*Huelsenbeck* 1957].

В апреле 1918 года в Берлине был создан «Клуб дада» («Club dada»), в который вошли гости послевоенного «Café des Westens» Г. Гросс, Р. Хаусман, Дж. Хартфилд, Ф. Юнг, В. Меринг и Й. Баадер¹. Первый дадаистский манифест, который Р. Хюльзенбек написал по поручению друзей из «Западного кафе», был направлен против экспрессионизма. В декабре 1921 года на первом этаже старого «Западного кафе» актриса и инициатор многих культурных начинаний Берлина 1920-х годов Роза Фалетти (1876–1937) открыла кабаре, унаследовавшее второе имя кафе – «Мания величия». В тесном помещении, вмещавшем до 300 человек, с большим успехом выступала Б. Эбингер с шансонами, написанными на музыку ее супруга Ф. Холлендера. Литературную поддержку программ кабаре первых лет существования обеспечивали Клабунд, В. Меринг, Ф. Хардекопф, Э. Мюзам. Здание кафе не сохранилось.

¹ До 1920 года они издали три номера журнала «Der Dada» и «Dada Almanach» (1920).

Литература

Szittyta E. Das Kuriositäten-Kabinett. Konstanz, 1923; *Meyer A. R.* die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf-Kaiserwerth, 1948; *Huelsensbeck R.* Mit Witz, Licht und Grüzte. Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden, 1957; *Richter H.* Dada-Profile. Zürich, 1961; *Blass E.* Das alte Cafe des Westens // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. P. Raabe. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965; *Wegner A. T.* Aufbruch. Berlin 1910 // Ibid; *The Poets of the «Café des Westens: Blass, Heym, Hoddiss, Lichtenstein»* / P. Bridgwater. Leicester, 1984; *Edel E. A.* 20 Jahre «Café des Westens». Erinnerungen vom Kurfürstendamm // Vergessene Autoren der Moderne XIII / Hrsg. E. Pauly. Siegen, 1985; *Benjamin W.* Berliner Chronik. Frankfurt/Main, 1988; *Walden H.* Der Sumpf von Berlin. Spezialbericht: Café Größewahn // Die Berliner Moderne: 1885–1914. Stuttgart, 1993; *Fohsel H. J.* Zeit und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café. Berlin, 1997; *Sanders-Brahms H.* Gottfried Benn und Else Lasker-Schüler. Giselheer und Prinz Jussuf. Berlin, 1997.

6.1.4. «Романское кафе» («Romanisches Café»)

«Романское кафе» – берлинское кафе между Курфюрстендамм и Кантштрассе в «Романском квартале» на площади Августы-Виктории (сегодня Брейтшейдплац), ставшее с 1913–1914 годов наследником «Западного кафе» и местом встреч позднего экспрессионизма. До 1933 года «Романское кафе» олицетворяло берлинскую духовную и культурную жизнь. Как и в «Западном кафе», здесь были заведены свои ритуалы и рождались собственные мифы. Появление богемы раскололо кафе на две территории: «бассейны для плавающих и неплавающих». Среди «плавающих», слева от входа, вокруг постоянного столика художника М. Слефогта располагались люди известные, с положением в обществе и добившиеся успеха. Территорию «неплавающих» могли посещать обыкновенные гости. Каждое ремесло было представлено своим постоянным столиком: рядом с художниками базировались архитекторы, философы, стояли столики критиков, драматургов, эссеистов, социологов, психоаналитиков и биржевых курьеров. Визиты «в другое ремесло» осуществлялись только после разрешения принимающей стороны и с одобрения всего ремесленного цеха. Владелец кафе г-н Фиринг поначалу был очень доволен таким наплывом богемы, так как во времена жесткой конкуренции кафе редко заполнялось посетителями. Однако вскоре выяснилось, что новые посетители угощались преимущественно в долг, иные же просиживали за часовыми дебатами с одной-единственной чашкой кофе. Хозяин был вынужден ввести

особую форму письменного предупреждения для столь нерентабельных гостей, но эта крайняя мера имела печальные последствия: венгерский журналист, которого за долги «цербер» кафе не впустил в дом, застрелился перед входом. Рисунки и дружеские карикатуры Э. Орлика, Дж. Хекстера, Э. Ласкер-Шюлер, Б. Ф. Долбина запечатлели многих завсегдатаев кафе: Г. Манна, А. Дёблина, Й. Рота, А. Ку, Б. Кассирера, Г. Даммана, М. Слефогта и др. Во время Первой мировой войны большинство посетителей «Романского кафе» скрывалось в нейтральных странах, уклоняясь от мобилизации; за столиком Э. Ласкер-Шюлер обсуждалось с коллегами и опытными врачами, каким образом можно было освободить тех или иных писателей и художников от воинской повинности. В кафе военного периода родилась идея газеты «Новая молодежь» («Neue Jugend»), после нескольких номеров запрещенная цензурой. Из газеты впоследствии выросло издательство «Малик» В. Херцфельде («Malik-Verlag»). В «Романское кафе» вернулись из эмиграции Дж. Хекстер, М. Зеелер, В. Херцфельде, Г. Гросс, А. Броннен, Р. Леонгард и др. «Романское кафе» отличалось от своего легендарного предшественника, прежде всего, тем, что оно стало не просто местом встреч, но «биржей мнений» и своеобразным рынком культуры со всеми тонкостями рыночных отношений, оттеснивших постепенно самих художников на второй план. В. Беньямин отметил в этой связи изменения «в психологии и физиономии» «Романского кафе» после войны. Послевоенный Берлин, бесспорно, стал крупнейшим центром театральной жизни и кинопроизводства. Один за другим в Берлине-Шарлоттенбурге открывались театры. Рождением экспрессионистского театра считается постановка режиссером К. Мартином пьесы Э. Толлера «Преображение» с Ф. Кортнером в главной роли в театре «Трибуна» (Берлинерштрассе, 37/38) 30 сентября 1919 года. Никакой другой город не располагал одновременно таким количеством значительных актеров, певцов, режиссеров, драматургов, декораторов и театральных композиторов. Все они – В. Барновски, Л. Бергер, Э. Энгель, Ю. Фелинг, Г. Гильперт, Л. Эсснер, К. Мартин, Э. Пискатор, М. Рейнгардт, Б. Брехт, Ф. Брукнер, Л. Фейхтвангер, М. Флейссер, К. Гетц, В. Хазенклевер, Г. Кайзер, Э. Толлер, Г. фон Вангенгейм, К. Цукмейер и др. – встречались в «Романском кафе». Кафе разместились в самом центре киноиндустрии Германии, и его посетители не избежали магии нового средства массовой информации. Именно вокруг Курфюрстендамм возникли первые кинотеатры («Kino des Westens», «Minerva-Lichtspiele»), и вскоре их стало больше, чем театров.

Еще в 1913 году К. Пинтус призывал завсегдаев «Романского кафе», среди них М. Брода, Ф. Блейя, Э. Ласкер-Шюлер, В. Хазенклевера, А. Эренштейна, Л. Рубинера, П. Цеха, написать сценарии для фильмов (так называемые «Kinostücke», опубликованные в «Kinobuch», 1913). В «Романском кафе» родилась идея фильма «Люди в воскресенье» Р. Сиодмака, Э. Ульмера, Ф. Циннемана и Б. Вильдера, в котором на несколько секунд камера запечатлела террасу кафе. В «Романском кафе» заключали контракты, обсуждали кинопроекты и работали над сценариями крупнейшие режиссеры и киноактеры Ф. Ланг, Э. Любитч, Э. Янингс, Ф. Кортнер, Э. Бергнер, А. Нильсен, А. Бербер. В дни театральных и кинопремьер кафе пустело, но после представлений вновь быстро заполнялось, здесь бурлили дискуссии, сочинялись критические статьи, которые утром появлялись в газетах.

С оживлением национал-социализма начались регулярные походы «против сброда на Курфюрстендамм». В ноябре 1926 года гауляйтер НСРПГ Геббельс дал старт этой травле: «Большевицкие евреи сидят в “Романском кафе” и куют там свои темные планы свержения власти, а вечерами они заполняют увеселительные заведения Курфюрстендамм, танцуют под аккомпанемент негритянских оркестров и смеются над тяготами времени. Немецкий народ здесь оказывается лишним и чужим... Это не настоящий Берлин. Он сидит где-то в другом месте, ждет и надеется. Он прозревает и узнает Иуду, который собирается продать народ за тридцать сребреников. Наступит день, когда этот рассадник гниения вокруг церкви Поминовения будет разрушен и восстановлен для восставшего народа» [Fohsel 1997, 114]. Не было дня, чтобы правые газеты при поддержке новоявленных финансовых воротил не поносили традиции «нового Запада» и «асфальтовую литературу» как чуждую немецкой расе.

Организованное Геббельсом 20 марта 1927 года факельное шествие в Треббине закончилось погромами и избиением по пути следования всех похожих на евреев людей во многих районах Берлина, в том числе и в Шарлоттенбурге на Курфюрстендамм. Ворвавшись в «Романское кафе», нацисты избили его посетителей и разбили весь инвентарь. Однако несколько лет кафе еще продолжало собирать свою пеструю публику, состоящую из «известных и неизвестных литераторов, журналистов, критиков, художников, симпатичных и опасных девушек, актеров и кабаретистов, бродяг и влиятельных персон, левых и правых (с явным превосходством первых), евреев и неевреев (арийские комплексы были здесь абсолютно не приняты). Десятки мировоззрений,

сотни убеждений, бесчисленное множество мнений... Никто не чувствовал себя ущемленным, обеспокоенным или находящимся под непосредственной угрозой... И здесь, где концентрировались все слухи, где дискутировали обо все на свете, куда стекалось все слева и справа, здесь, где было собрано мощное количество так называемой профессиональной фантазии, не нашлось ни одного, чьего реалистического воображения хватило, чтобы хотя бы приблизительно представить надвигающуюся реальность, а именно, что гнусность легально, в соответствии с конституцией придет к власти. Это было немислимо, абсурдно. Но именно это и случилось. Рейхспрезидент фон Гинденбург назначил 30 января 1933 Адольфа Гитлера рейхсканцлером» [Fohsel 1997, 117]. Поджог Рейхстага 27 февраля 1933 года стал для обитателей кафе сигналом бедствия. Велик список тех, кто посещал кафе почти два десятилетия и вынужден был поспешно эмигрировать или погиб в концентрационных лагерях. В 1933 году евреям было официально запрещено переступать порог общественных заведений. «Реликт» «Западного кафе» и «Романского кафе», художник, карикатурист, актер Дж. Хекстер, решивший не эмигрировать, еще какое-то время украдкой проходил мимо дверей и окон кафе, затем уехал за город, принял яд и повесился. Э. Мюзам погиб в 1934 году в концентрационном лагере Ораниенбург, Э. Толлер, В. Беньямин, К. Тухольски, Э. Вейс покончили с собой в эмиграции, многие умерли, как Р. Музиль или М. Герман-Нейссе. В 1945 году само здание кафе было разрушено во время штурма Берлина.

Литература

Fohsel H. J. Zeit und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café. Berlin, 1997.

6.2. Издательское дело

Литературный успех экспрессионизма был бы невозможен без резкого подъема издательского дела, которое следует отнести к разряду литературно-социологических категорий, присущих экспрессионистской субкультуре. Новое движение создавало для себя свои собственные печатные органы и новые издательства, вокруг которых формировался круг единомышленников, группировались журналы и различные книжные серии. Так, издательство «Aktions-Verlag» инициировало помимо своего журнала публикацию поэтической серии из 160 номеров «Красный петух» («Der rote Hahn», 1917–1925), книжной се-

рии «Лирики Акцион» («Aktions-Lyrik», 1916–1922), «Книг этернистов Акцион» («Aktions-Bücher der Aeternisten», 1916 – 1921). Таким же активным было издательство, организованное в 1914 году журналом «Штурм» («Verlag Der Sturm»), в нем вышли отдельными книгами стихи, читавшиеся на литературных вечерах «Штурма» в 1914–1918 годах («Sturm-Abende», 1918), в которых представлен весь спектр «словесного искусства» («Wortkunst») в трактовке Г. Вальдена и Р. Блюмнера; «Сцена Штурма» («Sturm-Bühne»), а также знаменитые «Папки» («Marpen») с произведениями художников О. Кокошки, Ф. Марка, П. Клее, Л. Фейнингера (см. 6.4.1).

Но все же не «Штурм» и не «Акцион» стали главными книжными издательствами экспрессионизма. Многие из издательств этого периода просуществовали недолго, но некоторым удалось создать солидную финансовую базу для обеспечения продуктивной деятельности в течение нескольких лет. Однако, как правило, и в успешных в финансовом отношении издательствах этого периода духовный момент преобладал над коммерческими интересами и совпадал с общим мироощущением молодого поколения. Многочисленные «старые» издательства «S. Fischer», «Anton Kippenberg», «Eugen Diederich», «Georg Müller», «Karl Robert Langewiesche» возглавляли профессиональные издатели, пришедшие к этой деятельности после окончания спецфакультетов книготорговли и издательского дела. Новый тип издателя сложился именно в эпоху экспрессионизма, когда сами писатели, критики находили финансовые возможности печатать свою собственную литературную продукцию, нередко против воли публики. По данным «Адресной книги немецкой книжной торговой палаты», в 1910 году были зарегистрированы 442 издательства, специализирующиеся на публикации художественной литературы. Берлин как центр активной литературной жизни быстро стал центром также издательского дела и в 1910 году насчитывал 114 издательств, Лейпциг – 97, Штутгарт – 24, Мюнхен – 22.

В создании издательств экспрессионизма отчетливо прослеживаются две волны подъема, которые разделяет Первая мировая война. Первым малым издательством экспрессионистского типа было издательство «Alfred Richard Meyer» (1907), в котором сам А. Р. Мейер, редактор фельетонной корреспонденции по профессии и меценат пестрого круга литераторов по призванию, искатель литературных кладов, явился прототипом издателя-автора¹. Свое дело он полностью финан-

¹ Как литератор был известен под псевдонимом Munkepunke.

сировал из своей редакторской зарплаты, вместе с женой собственноручно верстал и скреплял выходявшие у него журналы и книги. Благодаря ему свет увидели современная французская лирика, произведения его друга Г. Лаутензака¹, стихи П. Цеха, Г. Кароссы и С. Фридлендера (Миноны). А. Р. Мейер в отличие от Г. Вальдена или Ф. Пфемферта не исповедовал какую-то определенную теорию искусства, любые догматические претензии были ему чужды, поэтому изданные им поэтические антологии «Мистраль» (1913), «Танцзал» (1912) или «Новый Фрауенлоб» (1919) (см. 6.3.2; 7.1.5.1; 7.1.5.2) отчетливо представляют неоднородность тенденций в литературе этого периода. По причине крайне ограниченных финансовых возможностей он прибег к испытанной форме печатной продукции – изданию «Люрише флугблеттер» («Lyrische Flugblätter», 1907 – 1923), скромных тонких тетрадок без твердой обложки, но именно благодаря этой серии А. Р. Мейер вошел в историю как первый издатель и меценат раннего экспрессионизма.

Вторым подобным малым издательством, не обеспеченным прочной финансовой базой, было издательство «Heinrich F. S. Bachmaier», организованное в 1911 году в Берлине студентом-германистом Г. Бахмайром специально для публикации поэзии своего друга Й. Р. Бехера. В 1912 году Г. Бахмайр перенес издательство в Мюнхен и собрал вокруг себя мюнхенских поэтов и прозаиков, не разорвав контактов с Берлином. Он печатал Й. Р. Бехера, Э. Ласкер-Шюлер, А. Михеля и свои произведения, а также поддерживал и финансировал выход известных радикальных журналов «Революцион» («Revolution») (см. 6.4.1) и «Ди нойе кунст» («Die neue Kunst»), сыгравших важную роль в становлении раннего экспрессионизма в Мюнхене.

Около 1910 года возник целый ряд малых издательств, которые поначалу даже не были внесены в соответствующий реестр: «Erich Reiss», «Gustav Kiepenheuer», «Ernst Rowohlt», «Hermann Meister», «Richard Weissbach». С 1913 года начались процессы укрупнения некоторых малых издательств, например «Kurt Wolff Verlag» (см. 6.2.1), и их триумфальная деятельность по популяризации новой литературы и искусства. Именно они и стали ведущими книжными издательствами экспрессионизма. Произошла также активизация издательской деятельности в других центрах экспрессионистского движения, например в Гейдельберге. Р. Вейсбах издал там антологию «Кондор» (см. 6.3.1) и

¹ В дальнейшем соиздатель журнала «Die Bücherei Maiandros» («Библиотека Майандрос»).

стихотворный сборник «По улиц вдоль...» Э. Бласса (см. 6.4.3.1), громко заявившие в 1912 году о появлении новой лирики. Также в Гейдельберге Г. Мейстер издавал один из интереснейших журналов экспрессионизма «Сатурн» («Saturn»). В его издательстве вышла первая антология экспрессионистской прозы «Потоп» («Flut», 1912), затем антология рейнских лириков «Предвестник» («Fanale», 1913) и антология венской лирики «Ворота» («Die Pforte», 1913). Шеститомная серия новой лирики «Поэтическая библиотека» («Lyrische Bibliothek», 1913–1914), изданная Г. Мейстером в издательстве журнала «Сатурн», представила отличного качества новую лирику П. Мейера, Р. Леонгарда, Я. Пикара, Р. Фукса, К. Мойрера, Р. М. Кагена и внесла существенный вклад в популяризацию довоенного экспрессионизма. Вена и Прага на тот момент не имели собственных подобных издательств. Пражцы, пытаясь вырваться из своей языковой и этнической изоляции, печатались в основном в Лейпциге и Мюнхене у Э. Ровольта и К. Вольфа.

«Старые» издательства до войны лишь время от времени печатали экспрессионистскую литературу. Так, в 1911 году в издательстве «Axel Junker» вышел первый сборник стихов Ф. Верфеля «Друг мира» («Der Weltfreund»); в издательстве «S. Fischer» были напечатаны в 1912 году драма Й. Р. Зорге «Нищий», а в 1914 году – драма Г. Кайзера «Граждане Кале», но роль этих издательств в продвижении новой литературы к читателю была незначительна: из 135 наименований, вышедших в издательстве «S. Fischer» за 1912–1914 годы, только 8 произведений принадлежали 6 экспрессионистским авторам. Лишь после войны «старые» издательства несколько активизировались: в издательстве «Geog Müller» вышли Л. Франк, А. Эренштейн, А. Дёблин; издательство «Insel» выпустило полное собрание сочинений Т. Дойблера, книги Й. Р. Бехера, А. Эренштейна, К. Штернгейма, а «S. Fischer» издал П. Корнфельда, А. Дёблина, А. Эренштейна, Г. Зака. Нередко эти мероприятия сопровождались негодованием «своих» авторов против «инородцев». Так, Р. А. Шредер возмущался по поводу выхода в 1917 году альманаха «Insel», где были напечатаны стихи Й. Р. Бехера, Т. Дойблера, Г. Эренбаума-Дегеле, А. Эренштейна. Во время Первой мировой войны издательское дело было крайне затруднено, так как цензура заставила замолчать всех пацифистски настроенных литераторов и издателей. Действующие издатели либо эмигрировали (как Р. Шикеле и «Die weissen Blätter»), либо придумали формы внутренней эмиграции (как Ф. Пфемферт и «Die Aktion»).

К концу войны начинается второй всплеск издательского дела, который инициировали и возглавили поздние экспрессионисты, родив-

шиеся в 1890-х годах. Так, двадцатилетний В. Херцфельде в 1916 году купил литературный ежемесячный ученический журнал «Нойе югенд» («Neue Jugend» – «Новая молодежь») и начал печатать в нем роман своего кумира Э. Ласкер-Шюлер «Малик». Изобретательность юного издателя, представившего цензуре фантастическую историю Малика как турецкого принца и сателлита немецкого рейха, позволила в политически неблагоприятных условиях создать в 1917 году издательство «Malik Verlag», которое успешно проработало до 1947 года. Так же из ученического журнала «Дахштубе» («Die Dachstube» – «Чердак»), редактируемого юными Й. Вюртом, К. Мариендорфом и Т. Хаубахом, в 1917 году сформировалось издательство «Dachstube Verlag», отличавшееся высокими полиграфическими характеристиками и печатавшее технически совершенные издания.

В 1917 году произошел необычайный рывок в издательском деле в Дрездене, связанный с выходом на арену экспрессионистов второго поколения в разгар революционных волнений. Издательство «Dresdner Verlag von 1917» затеяло широкомасштабную акцию по публикации поэтических серий, задуманных как конкуренты «Судного дня» К. Вольфа (см. 6.2.2). За 1917–1919 годы вышли 13 номеров серии «Литература молодых» («Dichtung der Jüngsten»), а с 1918 по 1920 год параллельно были изданы 35 номеров серии «Новейшее стихотворение» («Das neueste Gedicht»). Эти издания широко представили лирику В. Рейнера, Б. Бренк-Калишер, Х. Шиллинга, Р. Дитриха, К. Бока, О. М. Графа, А. Р. Лейнерта, Г. Ауслегера, Р. Фишера, А. Шнака, И. Голля и «завершили впечатление гимнового жеста нашего времени» (К. Хейнике). На базе издательства «Dresdner Verlag von 1917» в 1917 году образовалось еще одно крупнейшее издательство позднего экспрессионизма «Verlag Felix Stiemer», сотрудники которого В. Рейнер, Ф. Штимер, Х. Шиллинг и Р. Хаусман задалась целью сплотить все прогрессивные творческие силы в сложный момент, когда абстрактные призывы к действию ранних экспрессионистов утратили свою актуальность и возникла необходимость определиться с практическими поступками в конкретной революционной ситуации. Эту миссию до 1921 года выполнял журнал «Меншен» («Menschen») (см. 6.4.5), печатавшийся в издательстве. В Ганновере П. Штегеман организовал в 1919 году издательство «Steedemann Verlag», которое до 1922 года издавало еще одну знаменитую поэтическую серию «Серебряная кобыла» («Silbergäule»). В ней наряду с известными авторами, такими, как Р. Леонгард, К. Эдшмид, Л. Боймер, М. Крель, Минона, Клабунд,

В. Клемм, А. Шнак, В. Хабихт, Х. Шиллинг; дадаисты К. Швиттерс, Г. Арп, Р. Хюльзенбек, издавались и малоизвестные представители провинций, а серьезное переমেжалось с литературной шуткой и дадаистскими экспериментами. Издатель серии утверждал, что «эта неразборчивость в выборе хранит в себе некую скрытую систему – великий хаос нашей духовной структуры». В этом же году Э. Ровольт, объединившись с В. Хазенклевером и К. Пинтусом, организовал в Берлине свое второе издательство, заслугой которого, прежде всего, следует считать выход в 1920 году антологии «Сумерки человечества» (см. 6.3).

Последние всплески издательского дела и деятельность издательств «Gustav Kiepenheuer», «Paul Cassirer», «Roland Verlag», «Eduard Strache», «Der Zweemann» связаны в основном с переизданиями, выходом полных собраний сочинений и антологий¹. Специфическая экспрессионистская ситуация в издательском деле к 1925 году исчезла, а в 1933 году вся активность окончательно была свернута.

Литература

Goepfert H. G. Der expressionistische Verlag. Versuch einer Übersicht // Brandenburger Vorträge. Brandenburg, 1962; *Günter H.* Alfred Richard Meyer (Munkepunkte), der Mensch, der Dichter, der Verleger // «Imprimatur». N. F. 6. Frankfurt/Main, 1969; *Pirsich V.* Der Sturm: Eine Monographie. Herzberg, 1985; *Pirsich V.* Verlage, Pressen und Zeitschriften des Hamburger Expressionismus // Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd 30. Frankfurt/Main, 1988; *Viesel H.* Der Verleger Heinrich F. S. Bachmair: 1889–1960. Expressionismus, Revolution und Literaturbetrieb. Berlin, 1989.

6.2.1. Выдающаяся роль издательства «Курт Вольф» («Kurt Wolff Verlag») в становлении движения

С 30 июля 1910 года К. Вольф был совладельцем издательства «Ernst Rowohlt Verlag», Лейпциг, но 15 февраля 1913 года выделился в самостоятельное издательство «Kurt Wolff Verlag», Лейпциг («KWV»). Осенью 1919 года издательство переехало в Мюнхен, и изданные в нем книги с этого момента помечались «KWV München». Активная деятельность «KWV» продолжалась до 1929 года и совмещалась с дей-

¹ В период с 1919 по 1921 год в разных издательствах вышли 8 антологий экспрессионистской литературы.

ствиями нескольких дочерних предприятий, параллельно организованных К. Вольфом¹ и специализирующихся на актуальных проблемах политики, изобразительного искусства, философии, переиздании зарубежной литературы и литературы других направлений, что позволило издателю сосредоточить мощности «KWV» в основном на авангардной литературе. Первый же шаг издательства – поэтический ежегодник «Аркадия» (см. 6.3.3) – продемонстрировал широту его намерений. Стратегию издательства К. Вольф сформулировал и подтвердил выбором литературных произведений в первом альманахе «KWV» «Пестрая книга» («Das Bunte Buch», 1914). Подборка поэзии в альманахе указывает на то, что, наряду с экспрессионистской литературой, К. Вольфа интересовали и такие концептуальные веяния, которые при наличии прочных социокультурных связей и временного совпадения все же не могли быть безоглядно к ней причислены. К. Вольф приучал читателей к нелегкому чтению, считал нужным вселять в них энтузиазм и делиться тем, что казалось ему оригинальным, поэтически ценным и ориентированным на будущее.

В истории взлета и заката издательства и в развитии самого экспрессионизма наблюдаются поразительные параллели, хотя до войны термин «экспрессионизм» не фигурирует в концепции «KWV». Программа издательского дела была сориентирована на творчество молодых литераторов, в котором ярко отразилось время. Издательство намеревалось отследить схожие тенденции в литературе и искусстве без учета национальных рамок, не ограничиваясь только Германией. К. Вольф сыграл выдающуюся роль инициатора, мецената и финансового директора издательства. Литературный успех раннего экспрессионизма во многом обязан его предпринимательскому таланту и рискованному финансовому эксперименту, материальная база «KWV» быстро упрочилась. За 1910–1913 годы было издано 153 наименования книг. Для сравнения можно привести солидное и авторитетное издательство «S. Fischer», в котором в 1912–1914 годах вышло 135 наименований. С ростом объема печатной продукции персонал с трех вырос к 1913 году до пятнадцати сотрудников; издательство подыскало для расширения дела более просторные помещения. Вокруг состояния К. Вольфа ходило много легенд, но сам он утверждал, что начал дело с 15 марками в кармане. После инвестиций Э.-Э. Швабаха² в 1913 году

¹ «Karl Kraus» (1916), «Verlag der Weissen Bücher» (1917), «Der Neue Geist Verlag» (1917), «Der Hyperion-Verlag» (1917), «Die Pantheon Casa Editrice S. A., Florenz» (1924).

² В дальнейшем меценат и организатор издательства «Die weissen Bücher».

уставной капитал «KWV» составил 400 000 марок, и издательство сравнялось по мощности с крупным издательством «Insel». При отсутствии постоянных заказчиков и публикации совершенно неизвестных авторов такой рост продукции свидетельствовал о состоятельности издателя и его готовности идти на риск. С весны 1914 года К. Вольф назначил своим заместителем талантливого организатора, «гения по рекламе и продаже» Г. Г. Мейера, который после начала инфляции 1914 года проводил политику не экономии, а интенсивных вложений в рекламу издаваемых в «KWV» книг: «И без всякого бюджета мы рекламировали книги так, как это еще никогда не делалось в издательском деле» (Г. Г. Мейер). В крупнейшей газете «Berliner Tagesblatt» к радости авторов регулярно появлялась броская реклама их книг. Другие издательства этого не делали, что существенно сказывалось на темпах распродажи книг. Для молодых авторов предпочтение печататься в «KWV» объяснялось несколькими привлекательными моментами: финансовым успехом и стабильностью издательства, неординарной личностью издателя и его взглядами на свободу автора, его право «по своему усмотрению, пусть и из-за 1000 марок аванса, менять издательство. Творческий человек не должен становиться предметом коровьего торга» (К. Вольф). Кроме того, К. Вольф был крайне осмотрителен и щепетилен в вопросах авторских прав или взаимоотношений с другими издательствами, он старался никогда не вторгаться в их владения. Так, чтобы не портить отношений с С. Фишером, он отказался в 1917 году от престижного и выгодного контракта с А. Керром, решившим напечатать в «KWV» 7-томное собрание своих сочинений, хотя первая книга из задуманного собрания сочинений с его театральной критикой «Новая драма» уже выходила в 1904 году в издательстве «S. Fischer». С. Фишер, имевший на нее издательские права, воспринял решение А. Керра как профессиональное оскорбление и личный удар, а «KWV» посчитал враждебно настроенным. К. Вольф не действовал столь авторитарно по отношению к своим авторам и оправдывал их «неверность». В то же время К. Вольф мог пойти навстречу капризам авторов, которых ценил и считал необходимым популяризировать.

Так, в мае 1916 года он основал дочернее издательство «Karl Kraus» только ради возможности публикаций К. Крауса, категорически отказавшегося печататься под одной крышей с другими авторами «KWV». Самыми ранними авторами «KWV» были Ф. Кафка (1912), М. Брод, Ф. Верфель и В. Хазенклевер (все 1913), однако их обращение к издательству К. Вольф не считал своей заслугой, тогда как на

Г. Тракля он натолкнулся в журнале «Бреннер» («Brenner» – «Светильник») сам и сразу почувствовал «дыхание большой поэзии». 1 апреля 1913 года К. Вольф написал поэту письмо и затем быстро издал сборник его стихов «Стихотворения» («Gedichte»), а в марте 1914 года Г. Тракль прислал в «KWV» манускрипт «Себастьян во сне» («Sebastian im Traum»), который вышел год спустя, уже после смерти поэта. Начиная с 1912 года у «KWV» не было необходимости заниматься какой-либо деятельностью по привлечению новых авторов – очевидный успех предприятия притягивал всех литераторов. Количество публикаций только «KWV» без дочерних издательств с 1913 по 1929 год, по каталогу В. Гебеля, составило 675 наименований, а вместе с ними – 929 единиц [Goebel 1977].

Хотя авторы самых разных литературных ориентаций по причине гарантированных гонорара и популярности атаковали издательство, оно все же сохраняло свой четкий профиль, в его продукции доминировала авангардная литература, а ядро ее составлял экспрессионизм, все вторичные контакты с «неэкспрессионистами» оказались неуспешными. Не случайно история взлета и популярности экспрессионизма так прочно связана в сознании с книжной серией «Судный день», которую «KWV» начинает печатать с 1913 года (см. 6.2.2). Идентификацию издательства и личности издателя с определенным литературным или художественным движением, безусловно, следует рассматривать как новое явление в издательском деле вообще, и это свойственно только экспрессионизму. Известно, однако, что сам К. Вольф всячески отрицался от «ненавистой славы быть издателем экспрессионизма» [Wolff 1965] по той причине, что «те явления, которые считаются экспрессионистскими признаками, не распространяются на крупные творческие силы. Действительно большие поэты и писатели, которых я удостоился издавать, не имели ничего общего с так называемым экспрессионизмом, даже если литературная история и классифицирует их как таковых. Их имена: Кафка, Гейм, Тракль, Штадлер, Верфель, Эрнст Бласс, Штернгейм, Шикеле, Генрих Манн, Карл Краус» [Там же]. Это своеобразное мнение об авторах, которых мы сегодня причисляем к «каноническим» экспрессионистам, вполне укладывается в широкий спектр противоречий экспрессионизмоведения.

С 1922 года «KWV» сосредоточивает усилия на книгах по современному искусству. Его склонность к серийным публикациям привела к появлению нового типа книги – альбома по искусству большого формата с вставными иллюстрациями, например, вышли 6 томов серии «Немецкая скульптура» (1924–1926). Специально для такой полигра-

фически сложной книжной продукции в 1924 году возникло дочернее предприятие (Die Pantheon Casa Editrice S. A.), благодаря которому на пяти языках в виде таких альбомов были опубликованы некоторые фрагменты мировой истории искусства.

Ключевым в характеристике деятельности и продукции «KWV», безусловно, является определение «новый». Каталог вышедшей к 1917 году литературы («Almanach KWV», 1917) зафиксировал эту стабильную ориентацию на новаторство в разных книжных сериях издательства: «Новый роман» («Der Neue Roman»), «Новые книги рассказов» («Neue Geschichtenbücher»), «Судный день: Собрание новой литературы» («Der Jüngste Tag: Sammlung neuer Dichtung»), «Новая поэзия» (Die neue Lyrik), «Новая драма» («Neue Dramen»), позже вышла серия «Новая графика» («Die Neue Graphik»). Как только К. Вольф вынужден был констатировать, что большая часть продукции не реализуется из-за полной перемены вкуса публики и ничего нового в литературе более не предвидится, он начал сворачивать свою деятельность и летом 1930 года последовательно ликвидировал все свои издательства.

Литература

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. H. Wolff. Berlin, 1965; *Zeller B.* Der Verleger Kurt Wolff // Kurt Wolff. Briefwechsel eines Verlegers 1911–1963. Frankfurt/Main, 1966; *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, 1977; *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. Bd 4, II. Graz, 1989.

6.2.2. Книжная серия «Судный день» («Der jüngste Tag»)

С 1913 по 1921 год К. Вольф издавал в издательстве «Kurt Wolff Verlag» («KWV») книжную серию «Судный день» («Der Jüngste Tag») и до 1923 года переиздавал некоторые наиболее популярные и распространенные номера. В его отсутствие¹ издательством руководил «гений книжной коммерции», издатель Г. Г. Мейер. В 86-ти номерах «Судного

¹ К. Вольф был мобилизован 02.08.1914 до сентября 1916 года.

дня» К. Вольфу и его сотрудникам удалось дать первый наиболее полный обзор широкого спектра новой литературы. «Судный день» стал форумом практически для всех авторов, причисляемых историей литературы к экспрессионизму: 14 из 23 поэтов антологии «Сумерки человечества» были авторами «Судного дня», отчасти поэтому важнейшая для популяризации новой литературы книжная серия ассоциируется с самим экспрессионизмом, хотя далеко не исчерпывается им. Кроме того, издание «Судный день» стало ярким свидетельством формирования уникальной новой ситуации в издательском деле. Издательство планировало опубликовать в форме серии карманной литературы неизвестных и начинающих немецких и зарубежных авторов. Это рискованное мероприятие неожиданно быстро поставило «Судный день» вне конкуренции, несмотря на существующие давние традиции подобных серийных публикаций издательств «Reclam Universal-Bibliothek» и «Insel-Verlag». У них «KWV» перенял тщательность полиграфии и индивидуальность оформления каждого номера. В апреле 1913 года вышли 6 первых номеров, а к маю 1914 года серия насчитывала уже 17 наименований; до конца 1915 года вышли 24, а к декабрю 1916 года – 36 номеров. Широкая реклама, умело пробуждавшая любопытство к новым именам, гибкая издательская и ценовая политика сделали серию с самого начала в основном коммерчески успешной: были разработаны различные виды переплета и оформления, стандартная цена составляла от 1 марки до 80 пфеннигов, при этом абонирование или приобретение сброшюрованных 6-ти номеров были значительно дешевле отдельных экземпляров в розничной торговле. Иногда, по сравнению с ценой подобных книжечек в «Insel» и «Reclam» (20 пфеннигов и 50 пфеннигов), цена была довольно высокой, однако дальновидный издатель все же шел на такой риск ради будущего. Так, изысканно изданная тиражом в 800 экземпляров первая книга Ф. Кафки «Кочегар. Фрагмент» («Der Heizer. Ein Fragment», 1913) стоила 4 марки 50 пфеннигов и к 1915 году все еще не была распродана, но вскоре стала абсолютной библиографической редкостью. К 1916 году некоторые распроданные номера начали переиздаваться вторично, а с 1917 года – даже в третий раз (Ф. Верфель, В. Хазенклевер, К. Эренштейн и другие авторы), при этом количество экземпляров увеличивалось. В среднем верхняя граница тиража одного номера «Судного дня» достигала 10 000 экземпляров, таким же количеством исчислялся примерно и его читательский круг. Молодые авторы, которые в других издательствах часто довольствовались тиражом в несколько сотен экземпляров, получили от

«KWV» вместе с именем и солидную финансовую поддержку. Например, «Судный день» издал три рассказа Ф. Кафки по 10 000 экз., тогда как его «Штрафная колония» («In der Strafkolonie») и «Сельский врач» («Ein Landarzt») в других издательствах вышли в количестве одной и двух тысяч соответственно. До № 35 (1916) индивидуальность каждого автора и номера подчеркивалась и полиграфически: использовались различные виды бумаги, шрифта, художественного оформления и переплета, после войны в связи с финансовыми затруднениями и инфляцией происходит некоторая внешняя унификация серии (кроме шрифта). До 1918 года титульный лист неизменно украшает фирменный знак издательства, выполненный В. Тиманом, – виньетка с изображением римской волчицы с Ромулом и Ремом, под ними инициалы «KWV», заключенные в круг; после 1918 года знак иногда отсутствует.

К. Вольф предоставил в «Судном дне» свободу поэтическому высказыванию, которое не могло столь же достойно осуществиться в журналах или издательствах с жесткой направленностью или издательским произволом: «Судный день» не связан «никакими кликами, дружбами или враждой, не ограничен ни городом, ни страной. Он стремится из мощи времени сегодняшнего собрать все необходимое, что сделает его существование вечным» (К. Вольф). Эта открытость программы и ориентация на вечные ценности глазами молодых литераторов сделали серию очень популярной; все, что печаталось в «Судном дне», совпадало с тогдашними представлениями о самом экспрессионизме как об общем, собирательном понятии для всех тех свежих веяний, школ, литературных объединений или течений, которые вышли на европейскую литературную арену первой четверти XX века.

Аналогия между открытостью «Судного дня» и открытостью экспрессионизма в какой-то мере проясняет, почему термин «экспрессионизм» оказался удачной попыткой дать имя широкомасштабному культурному явлению, создающему впечатление мощного единства вопреки всей своей внутренней негомогенности. Как и в самом экспрессионизме, в котором переплелись разные тенденции и который «терпел под своей крышей» некоторые из них в чистом виде, в «Судном дне» совместились импрессионизм и символизм (Лихновски, Крафт, Фиртель), дадаизм и сюрреализм (Кноблаух, Голль), «собственно экспрессионизм в своих типичных проявлениях» (Бехер, Бенн, Больдт, Эдшмид), а также авторы, искусство которых не укладывается ни в какие категории (Кафка, Тракл, Штадлер, Штернгейм и др.). Впечатление совместности подкреплено одновременным выступлением в

«Судном дне» авторов из круга журналов разных ориентаций: «Штурм» представлен в нем Бенном, Блассом, Бродом, Эренштейном, Голлем, Хардекопфом, Юнгом, Кноблаухом, Кокошкой, Леонгардом, Лоцом, Миноной, Рубинером и Шикеле. Вокруг журнала «Аktion» в то или иное время группировались авторы «Судного дня» Баум, Бехер, Бенн, Бласс, Блей, Больдт, Брод, Эдшмид, Флеш, Голль, Хардекопф, Хазенклевер, Хеннингс, Герман-Нейссе, Юнг, Кайзер, Крафт, Леонгард, Маттиас, Минона, Оттен, Пик, Рубинер, Шикеле, Симсен, Штадлер, Штернгейм, Верфель, Вольфенштейн. Многие из них одновременно были авторами радикальных мюнхенских журналов «Революцион» (см. 6.4.2) и «Ди нойе кунст», печатались в очень избирательных «Ди Аргонаутен» (см. 6.4.4), «Гиперионе», «Бреннере» и «Сатурне».

Публикация этих же авторов в «Судном дне» подтверждала программно заявленные К. Вольфом «отказ от клик» и право «на независимость от журнала». Редактор «KWV» Ф. Верфель привлек к «Судному дню» пражцев: Ф. Кафку, М. Брода, Й. Урцидила, Ф. Яновица и О. Баума. Благодаря переводам О. Пика «Судный день» представил чешскую литературу (Чапек и Бжезина) и венцев Эренштейна, Фиртеля, Кокошку; в журнале «Бреннер» К. Вольф открыл Г. Тракля.

Почти все названные авторы печатались и в журнале «Ди вейссен блеттер» («Die weissen Blätter» – «Белые листки»), издававшемся при участии одного из редакторов «KWV» Э.-Э. Швабаха. Так как «KWV» осуществлял для Швабаха многие издательские функции, то К. Вольф пользовался правом первого переиздания в «Судном дне» публикаций журнала и влиял на формирование его содержания тем, что рекомендовал редактору «своих» авторов.

Таким образом, некоторые из авторов «Судного дня» опубликовались сначала в журнале «Ди вейссен блеттер», иногда публикации осуществлялись параллельно. В соответствии с запланированным небольшим объемом каждого номера «Судного дня» эпика и драма традиционно представлены произведениями малой формы: рассказом, повестью, актом пьесы или диалогом, однако среди всех литературных родов доминирует поэзия, которая задавала тон в раннем экспрессионизме.

Библиографический каталог номеров «Судного дня» наилучшим образом отражает новаторство, широчайший спектр имен и литературных интересов, внутреннюю динамику и уровень качества этой грандиозной акции.

Литература

Dietz L. Kurt Wolffs Bücherei «Der jüngste Tag». Seine Geschichte und Bibliographie // *Philobiblon. Eine Vierteljahrschrift für Buch- und Graphik-Sammler.* Jg.VII (I), 1963; *Schöffler H.* (Hrsg.). *Der Jüngste Tag: die Bücherei der Epoche: In 2 Bd.* Frankfurt/Main, 1970.

6.3. Первые антологии экспрессионизма: смена художественной парадигмы

Уникальная издательская ситуация Германии экспрессионистского десятилетия предоставила возможность зафиксировать колоссальные результаты творческой активности представителей литературного авангарда и в первых же антологиях лирики и прозы во весь голос заявить о радикальной смене эстетической парадигмы и «коренном семантическом ремонте языка» (Ф. Ницше). Как правило, лицом лирики экспрессионизма и его Библией считают антологию «Сумерки человечества. Документ экспрессионизма» («*Menschheitsdämmerung*»), изданную К. Пинтусом в 1919 году (датируется 1920-м годом) в издательстве Э. Ровольта в Берлине¹. До сегодняшнего дня она по праву остается самой читаемой и востребованной антологией новейшей лирики и в полной мере соответствует сути своего подзаголовка «Симфония новейшей поэзии». После 1920 года антология неоднократно переиздавалась, и вместе с изданием 1996 года ее тираж достиг 158 000 экземпляров. Литературоведы считают этот поэтический сборник «поразительным достижением Пинтуса», так как он составил антологию, не имея ни малейшей исторической дистанции и руководствуясь исключительно собственным литературным вкусом и дружеским отношением к большинству из 23-х ее авторов. Тем не менее сборник по сей день имеет статус «классической антологии экспрессионистской лирики».

Каждому из прижизненных изданий (1919, 1922, 1959) К. Пинтус предпослал вступление, которое по количеству примеров его цитации превосходит любое другое научное исследование экспрессионизма. Этот блестящий документ эссеистики и поэтичная рефлексия лирического наследия экспрессионистов своими точными и изысканными формулами на многие десятилетия определили направление и характер

¹ Антология частично переведена на русский язык: *Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма* / Сост. В. Л. Топоров, А. К. Славинская. М., 1990.

экспрессионизмоведения. Четыре рубрики сборника «Крушение и крик» («Sturz und Schrei»), «Пробуждение сердца» («Erweckung des Herzens»), «Призыв и возмущение» («Aufruf und Empörung»), «Возлюби человека» («Liebe den Menschen»), которые составлены из 275 стихотворений каноничных поэтов-экспрессионистов, отражают характерные представления об основных интенциях этого великого духовного движения, однако не исчерпываются ими (см. 2.2). Следует отметить, что появление «Сумерек человечества» не сопровождалось такой же войной, какой был отмечен выход первой антологии «Кондор», так как на момент публикации К. Пинтусом сборника экспрессионизм уже вступил в свою позднюю фазу и окончательно собрал свои силы. «Сумерки человечества» зафиксировали результаты языковой, эстетической и духовной революции, которая вершилась ранним экспрессионизмом и воплотилась в антологиях «Кондор», «Мистраль» и «Аркадия».

6.3.1. «Кондор» («Der Kondor»)

«Кондор» («Der Kondor») – первая антология экспрессионистской поэзии. «Предисловие» К. Хиллера посвящает читателя в историю ее создания: «Год спустя после моего вступления в военный флот литературы я издал “Кондор” (у Рихарда Вейсбаха в Гейдельберге), т. е. в 1912 году, “суровое собрание радикальных строф”. Четырнадцать сотрудников: Бласс, Макс Брод, Артур Дрей, С. Фридлиндер, Герберт Гроссбергер, Хардекопф, Гейм, Хиллер, Кронфельд, Ласкер-Шюлер, Рубинер, Шикеле, Верфель и Пауль Цех. Среди них единственный Гроссбергер, с кем я не познакомился лично и о судьбе которого я не имел ни малейшего понятия. Я включил его стихи просто потому, что они мне понравились. Так же, как и все прочие. Я старался при составлении ансамбля быть ультраобъективным, т. е. не учитывать личных симпатий и антипатий. К Броду я относился несколько двояко, к Ласкер-Шюлер и подавно, а “человека” Шикеле просто не выносил. Но так как их стихи чего-то стоили, а именно отличались новизной по сравнению с типичным продуктом эпохи Георге / Гофманстала / Рильке, то их следовало также включить. Только стихи ван Годдиса, они никак не годились. Да он бы мне и не дал их... Отсутствуют также: Пауль Больдт, Вальтер Хазенклевер, Макс Герман-Нейссе, Эрнст Вильгельм Лоц и Георг Тракль. Когда я в 1911 году составлял “Кондор”, Больдта, Хазенклевера, Лоца и Тракля “еще не было”, превосходный Герман-Нейссе “уже был”, но как лирик он еще не развернулся в полную силу,

во всяком случае, внешне. И Готфрид Бенн в «Кондоре» отсутствует, так как он “начал быть” только некоторое время спустя; но даже если бы этот первенец и появился уже в 1911 году, я бы точно так же не взял этого автора “Morgue”; мое “нет” относительно него было непоколебимым... Готфрид Бенн – я точно не знаю, как он ко мне относился; я же в полной мере был его врагом, хотя и раскланивался с ним» [Hiller 1912].

К. Хиллер сделал все, чтобы антология привлекла к себе внимание и имела читательский успех, поэтому даже в ее внешнем оформлении, качестве бумаги и типографского шрифта он позаботился об изысканности и эстетичности книги, отдав ее в лучшую на тот момент типографию Германии Другулина в Лейпциге. Дальнейшие события превзошли все самые смелые ожидания издателя. Появление сборника «новой лирики», для которой не существовало «неэстетического материала» и запретных тем, в одночасье расколело литературу и литературную критику на два враждующих и непримиримых лагеря. Большая пресса растерзала «Кондор» с такой яростью, каковая обычно была совершенно не свойственна вялому немецкому обывателю. Публикация этой антологии имела эффект разорвавшейся бомбы и вошла в историю экспрессионизмоведения как «война Кондора» [Der Kondorkrieg, 1996]. Поток брани, злословия, насмешек и колкостей вылился на Хиллера и его детище. «Кондор» заклемили как «нездоровую, немемецкую книгу», как «печальную поделку», «беспородное стихоплетство» и «дезориентацию художественного вкуса».

Критики калибра К. Крауса обрушили на сборник весь свой сарказм: «Я считаю Эльзе Ласкер-Шюлер большой поэтессой. Я считаю все, что по-новому озвучено вокруг нее, дерзостью». Едких замечаний удостоились как сами поэты, так и К. Хиллер как издатель: «На ⁹/₁₀ эти стихи неотличимы друг от друга, несмотря на бросающуюся в глаза неприятную оригинальность... Наверное, было бы лучше вообще обойти их молчанием, но они обретают симптоматическое значение благодаря вызывающему поведению их издателя К. Хиллера» [Der Kondorkrieg, 1996]. По мнению Ю. Баба, «большая часть кондорцев – дерзкие дилетанты. Из того, что в Кондоре хорошо, нет ничего нового (Ласкер-Шюлер, Верфель), а из того, что является новым, нет ничего хорошего» [Там же]. Во многих высказываниях в прессе, нередко анонимных, уничижительным нападкам подверглась характеристика К. Хиллером этой поэзии как «самых ценных после Рильке стихов» («die wertvollsten Verse seit Rilke»): «...если это лучшие, как их величает Хиллер, то мы

на пороге чистого банкротства немецкой лирики» [*Der Kondor-Krieg*, 1996]. В крайне оскорбительных контекстах цитировались стихи Хардекопфа, Верфеля, Кронфельда, Дрея: «У Артура Дрея руки “тонкие как тряпки”, его шаги “лают как собаки”, “он более не может держаться на земле”, “ржавеют его кости”, но и во всем остальном он заслуживает нашего сочувствия... Когда Герберт Гроссбергер утверждает о себе самом: “Я то ужасное, что не случилось никогда” – мне не хочется возражать ему» [Там же]. Представители другого лагеря усмотрели в «Кондоре» новую немецкую лирику в ее ранней стадии развития: «Радикализм! По нему мы узнаем новое поколение! Только сейчас оно заявило о себе в книге, которая, несмотря на столь короткий срок с момента выхода в свет, разделила литературный мир на два жестоко враждующих войска. Сталкивались ли умы когда-либо столь же мощно? И не доказывает ли страстность этой битвы, что нарождается нечто великое, нечто новое, к чему добропорядочное обывательское мышление должно сначала привыкнуть?» [Там же].

Чем же К. Хиллер вызвал такую бурную и полярную реакцию? Уже само название антологии, избранное им, символично и многозначительно: кондор – самая крупная хищная птица. Она в состоянии с самых высоких вершин Кордильер без труда взмыть ввысь еще на несколько тысяч метров. Этот образ навевающей ужас птицы-исполины, без сомнения, родился в фантазиях Г. Гейма. Точных сведений о том, как «Кондор» получил свое имя, не сохранилось, однако известно, что К. Хиллер во всех своих проектах отличался экстравагантным вкусом (см. 6.1.2). Редкая из книг в такой степени стала зеркалом своего времени. Не только название антологии, но и действительно провокационное предисловие, которое К. Хиллер предпослал 97 стихотворениям, было нацелено на читательский резонанс. Оно сознательно написано невероятно преувеличенным «акробатическим» стилем с использованием большого количества иностранных заимствований и окказиональных образований. В нем издатель причисляет себя и опубликованных авторов к «аристократии искусства» и противопоставляет «жалким эпигонам из последователей Георга» или по-обывательски ограниченным авторам «отечественного искусства». По замыслу Хиллера, антология намерена стать «первым манифестом», который во всей полноте представил поэзию «художников одного поколения» (10 берлинцев, 2 пражца и 2 гейдельбергца). Это вступление К. Хиллер построил как концепцию эстетической теории, принципиально отличавшейся от прочих современных направлений. Его основным требованием была

«интеллектуализация» поэзии. В антологии этот принцип впервые обрел свою окончательную форму и определил направление творчества многих поэтов. Предпочтение было отдано поэзии интеллектуала-горожанина и его непростым, нервным и очень осозанным впечатлениям. Тема «Большого города» в экспрессионистской «кондорской» версии обрела те черты «демоничности и динамичности», которые позже были причислены к стилеобразующим чертам литературного экспрессионизма. Но в «Кондоре» отчетливо представлено и отсутствие стилевого единства в языковом воплощении даже внутри единой городской тематики. По многообразию темпераментов и языковых тенденций этот сборник является типичным продуктом раннего экспрессионизма, «единства в котором не наблюдается» (Э. Бласс). Однако он во весь голос заявил о рождении нового этапа немецкой лирики и своей целенаправленной и осознанной программой впервые начал собирать под одним знаменем разрозненные, расколотые молодые поэтические силы. Таким образом, «Кондор» вместе с первыми журналами – «Штурмом» Г. Вальдена и «Акцион» Ф. Пфемферта – стоит у самых истоков этого движения. К. Хиллер был обижен на К. Пинтуса за то, что тот 8 лет спустя в «Сумерки человечества» включил только шестерых из четырнадцати «кондорцев» и «забыл, кто пробил брешь в этой стене». П. Раабе, желая исправить эту «оплошность», переиздал антологию и в послесловии подробно изложил ситуацию ее возникновения [*Der Kondor* 1989]. История выхода «Кондора» и резонанса на нее характерна для общей атмосферы противостояния «старого» и «нового» не только в литературе, но и в других культурных, социальных и политических аспектах Германии эпохи Вильгельма II.

Литература

Hiller K. Vorwort // Der Kondor. Heidelberg, 1912; Der Kondor: Entstehung und Wirkung. Mit einem Nachwort von P. Raabe. Berlin, 1989; Der «Kondor-Krieg». Ein Literatur-Streit. Fußnoten zur Literatur / Hrsg. M. Stark. Heft 36. Bamberg, 1996.

6.3.2. «Мистраль» («Der Mistral»)

Антология «Мистраль» («Der Mistral», 1913), изданная А. Р. Мейром в Берлине год спустя после «Кондора», существенно отличается от него. В ней лирика раннего экспрессионизма широко представлена наряду с поэзией других направлений. Подбор стихотворений

свидетельствует о широте взглядов издателя, которому было чуждо всякое доктринерство и который хорошо понимал специфичность современной литературы с ее параллельными процессами, традициями и новаторством. В отличие от всех других антологий каждый из 103 авторов «Мистраля» представлен только одним стихотворением. Многие из них ни по каким параметрам нельзя причислить к экспрессионизму, среди них А. Момберт, К. Моргенштерн, Г. фон Гофмансталь, Т. Манн, М. Мель, В. фон Шольц, Г. Штер, Э. Вейс, С. Цвейг, Ф. Браун, Г. Бранденбург, Л. Штраус, Р. Демель, М. Даутендей. В приложении от 1 мая 1913 года к своему журналу «Ди бюхерай Майандрос» («Die Bücherei Maiandros» – «Библиотека Майандрос»), в составе которого и вышла антология как № IV–V, издатель четко изложил причину такого выбора, прокомментировав стихотворение Ф. Ницше «К мистралу» («An den Mistral»), взятое в качестве эпиграфа антологии: «Пляшем мы, как трубадуры, | В нас ужились две натуры – | Блуд и святость, мир и Бог!». Антология, по замыслу А. Р. Мейера, ни в коей мере не претендовала на «статус манифеста современной поэзии», но намеревалась «озвучить некоторые ее эстетические основы и воссоздать реальную картину лирики, представленной одновременно совершенно различными направлениями». Издатель предупреждал также, что антологию не следует рассматривать как полное и законченное отражение действительного положения вещей в лирике, так как некоторые признанные литераторы по принципиальным соображениям отклонили предложение об участии в ней (С. Георге, Р. М. Рильке). Другие своими капризами, претензиями, внезапной сменой решений, отзывом произведений или требованием непомерных построчных гонораров крайне затруднили процесс подготовки антологии к публикации.

Уникальность и ценность этой ранней антологии заключается в том, что она, благодаря поэтическому чутью издателя, задолго до первых попыток теоретического осмысления сущности литературного направления впервые представила характерные особенности поэзии раннего экспрессионизма во всем широком спектре его интенций и языкового многообразия, зафиксировав два полюса мироощущения личности: верфелевский «человек добр» и бенновский, где вместо человека «куча жира и соков гнили». В этом «поле напряженности» между «блудом и святостью» нашли отражение ведущие проблемы и мотивы поэзии раннего экспрессионизма, ее новые субверсивные стратегии и механизмы деконструкции, «абсолютная метафора», стиль монтажа и

длиннострочники гимнов, диалектика отчуждения / присвоения; расщепление, диссоциация «я» и стремление к гармонии, столь метафорически точно заданные эпиграфом. В ней впервые отчетливо поэтически зафиксировано в «двойной оптике» экспрессионизма противоречивое отношение к природе, техническому прогрессу, женщине. Антология представила уже известные и совершенно новые имена, которые на тот момент и составляли костяк экспрессионистского движения, значительно окрепшего после первой совместной пробы сил в «Кондоре»: П. Баум, Ф. Блей, Й. Р. Бехер, Г. Бенн, М. Брод, Г. Гейм, М. Герман-Нейссе, Я. ван Годдис, О. Дик, Р. Йентцш, Г. Каросса, О. Кржижановски, Э. Ласкер-Шюлер, Р. Леонгард, О. Лёрке, А. Лихтенштейн, Г. Новак, Я. Пикар, Г. Плотке, А. Рюст, А. Р. Хеймель, Э. Хеннингс, П. Цех, Э. Шелленберг, Р. Шикеле, Р. Р. Шмидт, Э. Штадлер, О. Штесль, Л. Штраус, А. Эренштейн, Г. Эренбаум-Дегеле и др. В «Мистраль» вошли стихотворения, которые впоследствии фигурировали как знаковые для экспрессионизма и были избраны К. Пинтусом для итоговой антологии «Сумерки человечества». Так, глобальное отчуждение личности в неуютном современном мире метафорически актуализируется в известном стихотворении А. Эренштейна «Песнь странника» («Wanderers Lied»)¹: «...Мне зубы собак довелось испытать, | Я в-ветер-в-лицо-переулке живу, | Мой кров – решето и дыра в пустоту, | чтоб сырость и плесень в каморку впускать. | «Убей себя», – нож мой упорно твердит; | В грязи пресмыкаюсь, а там в высоте | В каретах враги разъезжают мои | По радуге лунной дуге». Вторжение в личную жизнь и психику через окно квартиры демонизированного города – повторяющийся мотив многих стихотворений и прозы этого периода: «Мебель ветхо в доме прохрустит | И воскликнет: беден был твой день. | Город у порога постучит, | Лишь пространством завладеет тень. | Фонарем сквозь окон занавески | Пол расчертит желтая вуаль. | И прибоем моря неизвестным | Позовет асфальтовая даль» (Г. Эренбаум-Дегеле). Шумный «город-муравейник» (Л. Штраус), ночные развлечения, автомобили, трамваи, железная дорога – тема стихотворений многих авторов «Мистралья» (Ф. Эйзенлор, Ю. Баб, Э. Шелленберг, О. Лёрке); в них быстрая смена картин за окнами скоростного транспорта воспринимается и как достижения прогресса, и как новый вид психологической нагрузки: «И за всем, что глаз успел увидеть, мой

¹ В «Сумерках человечества» это стихотворение называется «Странник» («Der Wanderer»), см. : *Menschheitsdämmerung*. S. 71.

рассудок бедный еле поспекает» (А. Вольфенштейн). В едином контексте выступают в «Мистрале» темы природы, странствия и странника (П. Шеебарт, А. Эренштейн, А. Хеймель, Э. Штадлер), и в соответствии с эпиграфом – «в нас ужились две натуры» – в них звучат и отрешенность (Р. Р. Шмидт), и болезненное отчуждение (Э. Хеннингс), и восхищение (Э. Штадлер). А. Р. Мейер поместил в антологию балладу А. Хеймеля «Пейзаж» («Landschaft»), в которой во всей полноте противоречий зафиксировано амбивалентное отношение экспрессионизма к природе, ее непонимание и отторжение, а затем освоение и присвоение, ее «впускание в себя». Начав свое странствие чужаком, внимательный и любопытный путник принимается складывать из непонятных прежде и отдельно существующих фрагментов – «Ein jedes Ding für sich ist fürchterlich; | hart, einsam» – великолепную цветную картину, в которой всё оказывается при ближайшем рассмотрении гармонично связанным, – «Es verbindet sich | harmonisch alles». Тогда и начинает выкристаллизовываться совершенно противоположное чувство родства всему сущему: «Wir sind lebendig Lebendem verwandt». Странник узнает себя во всякой детали мироздания – «Denn wir erkennen uns in jedem wieder», к нему приходит ощущение его понимания – «und wissen nun den Sinn», тайны нет более ни в цвете, ни в звуке, ни в живой или неживой материи – «bin Ton und Farbfleck gleich Strauch und Tier», и он, счастливый, чувствует себя частью природы – «ich bin beglückt und bin ein Teil vom Leben». Все странным образом вступило во взаимодействие: упорядочились и «спарились» диковинные вещи и явления, все встретилось со всем и ничто более не существует отдельно и само по себе. Подобную романтическую встречу высшего порядка допускает не только лирика природы, но и любовная лирика «Мистрала». Лирик-экспрессионист пытается безуспешно разгадать тайну женщины, приближаясь к ней и удаляясь от нее: «Ты разрушительница и созидательница, подруга и ребенок, возлюбленная и мать, вавилонская девка и Беатриче, котенок резвящийся, звук мелодичный, опасная мечта и буря, свет далекий, тихий ветра смех. Лишь стоит о тебе помыслить, как овладеет душой добро. Но надо наважденье сбросить: ведь любовь – это война крови и революция нервов» (Г. Новак). В любовной лирике антологии у разных авторов впервые формируется устойчивый образ женщины-чужачки, которая становится объектом поклонения-отторжения и любопытства, вызываемого любым проявлением экзотичного и странного. Восхищаясь непостижимостью женщины, поэт отступает перед ней в полной растерянности: «Как серна робко взор поднимаешь к ее зага-

дочным чертогам, | склонишься в одиночестве своем потерянном к ее |
великой непостижимой дали. И пропастью | предстанет пред тобой вся
чуждость женщины, откуда | повеет южным счастьем, ароматом фи-
желанием и смертью, ночью пестрой. | И этой чуждостью оваян, при-
никнешь к ней, как к кубку | бездонному, что должно осушить тебе,
чтоб к Богу | путь найти по пустоши безводной» (Г. Плотке).

Как и многие из альманахов раннего экспрессионизма, «Мистраль» задумывался как продолжающееся издание, ежегодник, предназначенный для выступления поэтов 1862–1882 годов рождения и призванный зафиксировать тот особый, новый статус поэзии, который она приобрела к 1913 году. Однако, как и в других случаях, сначала обескровившие литературу последствия войны, а затем перенос центра тяжести в послевоенный период на драму, театр и кино помешали осуществлению этого проекта.

Литература

Der Mistral. Eine lyrische Anthologie / Hrsg. A. R. Meyer. Berlin-Wilmersdorf: Paul Knorr Verlag, 1913.

6.3.3. «Аркадия» («Arkadia»)

«Аркадия» («Arkadia», 1913) – одна из наиболее значительных ранних антологий экспрессионизма, которой издательство «Kurt Wolff Verlag» (см. 6.2.1) начинает в 1913 году самостоятельную деятельность. «Аркадия» симптоматична в отражении типичных тенденций литературы 1910-х годов и небезынтересна как пример бурных окололитературных событий, которые нередко сопутствовали выходу наиболее заметных новаторских экспрессионистских изданий, таких, как «Кондор» (см. 6.3.1), журналы «Революцион» в Мюнхене (см. 6.4.2) или «Викер боте» («Wiecker Bote») в Грейфсвальде (см. 7.4.1). К. Вольф поручил М. Броду подготовить издание и предоставил ему полную свободу в выборе авторов. Задуманная К. Вольфом как поэтический ежегодник, «Аркадия» (1913) должна была стать первой ступенью в переходе от импрессионистско-символистского наследия к раннему экспрессионизму. Так же, как и в созвучной с «Аркадией» по концепции и духу антологии «Мистраль», целый ряд авторов «Аркадии» не причисляется к экспрессионизму: К. Тухольски, М. Хейман, М. Мелль, В. Шпейер, Ф. Блей, Г. Лаутензак. Как и в «Мистрале», в произведениях «Аркадии» четко проступает эстетическое кредо экс-

прессионизма с его «двойной оптикой», сформировавшейся под влиянием идей Ф. Ницше о «противоположности ценностей» и «фатальности родства с дурными и мнимо противоположными ценностями» [Ницше 1997, 242]. Эта идея о неочевидности всего и амбивалентность в отношении к миру в лаконичной форме художественной миниатюры парадигматически воплотилась в новелле Г. Э. Якоба «Спящий в купе незнакомец» («Fremder Schläfer im Kупee»).

В антологии 3 раздела: драма (Р. Вальзер, Ф. Верфель, Ф. Блей), эпика (Ф. Кафка, О. Штессль, М. Хейман, М. Мелль, О. Баум, В. Шпейер, М. Берадт, М. Брод, А. Вольфенштейн, Г. Яновиц, К. Тухольски, Г. Э. Якоб, Р. Вальзер) и поэзия (Ф. Блей, Р. Вальзер, М. Брод, Г. Лаутензак, О. Пик, Ф. Яновиц). Вопреки намерению М. Брода избежать «всякой групповщины» [Brod 1913], среди 18 опубликованных в «Аркадии» авторов явно доминируют 10 представителей «пражской школы», сплоченных дружескими связями и литературной деятельностью. После прекращения выхода в октябре 1912 года «Гердер-блеттер» (см. 6.4.3) «Аркадия» явилась для них важным печатным органом для повторного совместного выступления и расширила крайне ограниченные в Австро-Венгрии возможности публикации. М. Брод благодаря своей поразительной литературно-общественной активности и мобильности знал всех «пражцев» лично. Остальные авторы (7 немцев и 1 швейцарец) были «подопечными» К. Вольфа или их друзьями и единомышленниками. Тем самым М. Брод со своей концепцией создания «внутренней общности, невидимой церкви» [Там же] и К. Вольф, который всегда хотел быть «сейсмографом, но не сейсмологом» происходящих в литературе колебаний и взрывов, объединили в одном контексте классицизм, импрессионизм, символизм, которым пражцы были более привержены, и ранний экспрессионизм Германии, представив поэзию экспрессионистов как духовную топографию времени с их истоками и предшественниками в неоднородном, но все же едином и непрерывном литературном процессе. Из 18 авторов почти все были евреями, таким образом М. Брод осуществил и свой 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» [Brod 1966], потребовало от Брода дополнительного разъяснения, и он высказался по этому поводу в одном из своих эссе год спустя, отметив, что настоящая литература «источает непостижимую тишину, глубочайшее умиротворение... Это то незем-

ное спокойствие, пред коим замолкают самые громкие человеческие вопли как пред покоем чего-то вечно единого и верного». Эти размышления и по сути, и по метафорическими формулировками очень близки мироощущению его друга Ф. Кафки, чье неприятие модного крика выделяло его на фоне громкоголосого экспрессионизма большинства его современников. Много лет спустя, в своей автобиографии «Спорная жизнь» [Brod 1960], 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». За мирным фасадом «Аркадии» и внешне безобидным программным предисловием скрывались бурные события литературно-политической жизни начала 1910-х годов. Концепция «Аркадии» сложилась у М. Брода под непосредственным влиянием центральной фигуры литературной жизни 1900–1914 годов Ф. Блейя, обладавшего необычайным чутьем на новые таланты (Ф. Блей открыл Лаутензака, Эйнштейна, Вольфенштейна, Швабаха, Гютерсло), и в то же время как полная противоположность всем тем периодическим изданиям, которые инспирировал или издавал сам Ф. Блей, названный К. Эдшмидом «странным хамелеоном литературы». М. Брод намеревался «Аркадией» дать пример неполитизированной, чистой литературы молодых немецкоязычных авторов и в предисловии саркастически упомянул многочисленные малые периодические издания, которые «считают своим долгом украсить себя передовицей с актуальными экономическими или национальными проблемами» [Brod 1913]. Он отмежевался от всех журналов и авторов, которые «излагают научные вопросы в полунаучной форме, заменяя аргументы анекдотами и словесной игрой». Литературная критика, по его мнению, также уподобилась «полунауке». 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; К. Вольф, высоко ценивший К. Крауса, вынужден был создать для его публикаций отдельное издательство (см. 6.2.1) и ради дальнейшего сотрудничества с ним отказаться от замысла продолжить оскандалившуюся «Аркадию», которую К. Краус назвал «ужаснейшим литературным вырождением».

Открестившись от «полунауки и полуполитики», М. Брод сформулировал художественно-эстетическую задачу антологии как издание

«неангажированной поэзии в противовес литературной революции» и как поэтическое воплощение «определенной тоски по идиллически-монументальной форме» (в письме к Р. Демелю от 02.06.1913). Если судить по газетным рецензиям непосредственно после выхода антологии, то это намерение было оценено критикой: «М. Брод, редактор всего этого предприятия, эстетически оказался настолько светлой головой, что вопрос о формальном качестве отпадает сам по себе: в книгу не вошло ничего невысокохудожественного и ничего неталантливо-го» («Берлинер бёрзенкурьер»). Преемственность традиций в «Аркадии» также не осталась незамеченной: «Молодые писатели опираются на Георге, Гофманстала, Г. Манна и идут дальше, умно, вдумчиво, достойно» («Тэглихе рундшау»). Однако несмотря на высочайший уровень литературы и успешный дебют многих авторов, антология не имела читательского резонанса и коммерческого успеха, одна тысяча ее экземпляров продавалась несколько лет. Признание пришло позже, когда выяснилось, что «Аркадия» спасла от забвения «Приговор» («Das Urteil») Ф. Кафки, явившийся прорывом поразительно большого, страстного и дисциплинированного таланта [Brod 1966]; пробудила интерес последних лет к Р. Вальзеру, опубликовавшему в «Аркадии» свои произведения во всех трех ее разделах: сцены из драмы «Тобольд» («Tobold»), прозу «Ринальдини» («Rinaldini»), «Ленау» («Lenau»), стихотворение «Арфа днем» («Handharfe am Tag»). С «Аркадии» начинается популярность А. Вольфенштейна, выступившего здесь впервые с новеллой «Дика» («Dika»). Но своим величайшим открытием, которому позавидовал сам К. Краус, М. Брод считал пражца Ф. Яновица и по лирической силе ставил его в один ряд с Ф. Верфелем: «Я убежден, что он развился бы до уровня величайших поэтов нашего времени, если бы его, как одно из его юных деревьев, не прибила к земле ранняя смерть» [Brod 1960]. В разделе «Поэзия» Ф. Яновиц в отличие от других поэтов был представлен сразу 14 стихотворениями, раскрывшими глубину и своеобычность таланта поэта (см. 6.4.3.1). Значение «Аркадии» в полном объеме предстало с опозданием, когда на фоне всего последующего литературного процесса стало возможным оценить ее как знаменательную веху в кардинальной смене художественной парадигмы рубежа веков.

Литература

Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst. 1. Ausg. / Hrsg. M. Brod. Leipzig, 1913; *Brod M.* Vorbemerkung // *Ibid*; *Brod M.* Streitbares Leben. Autobiographie. München, 1960; *Brod M.* Über Franz Kafka. Frankfurt/Main, 1966; *Dietz L.* Das Jahrbuch für Dicht-

6.4. Европейские экспрессионистские центры

Берлин в 1910–1920-х годах стал крупнейшим духовным и организационным центром экспрессионистского движения. В нем сосредоточился его основной творческий потенциал; крупнейшие печатные органы и издательства, ведущие литературные политики, театральные деятели и пионеры кинопроизводства были связаны со столицей. Каждый десятый из всех экспрессионистов родился в Берлине, среди них «каноничные» Г. Гейм, Я. ван Годдис, А. Лихтенштейн, Э. Бласс (всего 35 писателей и поэтов), многие учились в Берлинском университете у ведущих профессоров философии, германистики, искусствоведения, медицины, права; остальные (может быть, все, кроме Г. Тракля) рано или поздно оказывались в городе, оседали в нем, печатались в журналах «Штурм» и «Акцион», были завсегдатаями «Западного кафе» и «Романского кафе», гостями и постоянными членами литературных клубов и кабаре; уезжали, но вновь возвращались, как Г. Бенн, Й. Р. Бехер, О. Лёрке, Э. Ласкер-Шюлер, А. Штрамм, А. Вольфенштейн. Город стал образцом невероятно быстрого превращения в крупнейшую метрополию Европы и кульминацией развития всех экономических, социальных и культурных процессов в стране. Тотальная индустриализация Берлина, бывшего до этого только политическим и культурным центром, повлекла за собой фантастический прирост населения. В 1870 году город насчитывает 826 341 жителя, а миллионный рубеж он перешагнул менее чем через 10 лет. К 1910 году численность населения составила уже 2 миллиона, а к 1920-му, несмотря на повсеместные отрицательные демографические тенденции вследствие мировой войны, население города превысило 4 миллиона. Берлин становится третьим по величине городом в мире. Экспрессионистская лирика явилась непосредственной реакцией на процесс чудовищного разрастания городов и пожирания ими естественной и привычной среды обитания. «Языковое становление современной души» [Friedrich 1968] начинает формироваться в лирике Большого города. Новая городская форма жизни изменяет прежнюю и формирует иную структуру восприятия, которая, в свою очередь, реализуется в определенной литературной форме. Перед глазами молодого поколения в результате тотальной технизации жизни за несколько лет происходит ломка всех прежних представлений и опыта такого масштаба, что ее не в состоянии адекватно переработать даже

городское, более того, столичное сознание, не говоря уже о провинциальном. Ощущение неуютности обитателя города-Монстра с необычайной интеллектуальной и эмоциональной интенсивностью отливается в сотни стихотворений. Не случайно лирика Большого города в экспрессионистское десятилетие становится ведущей (см. 2.2.1). Стихи о Берлине Г. Гейма, Я. ван Годдиса, А. Лихтенштейна, Г. Бенна, О. Лёрке, Й. Р. Бехера, П. Больдта, Э. Бласса, А. Вольфенштейна, И. Голля, П. Цеха доказывают его особое положение среди прочих центров экспрессионистского движения. По месту рождения ранний экспрессионизм, максимально реализовавший себя в «симультанном стиле» городской лирики, называют «берлинским экспрессионизмом». Однако мощь экспрессионистского движения проявилась и в том, что от его духовного центра исходили мощные лучи в направлении Лейпцига, Мюнхена, Праги, Вены, Гейдельберга, Инсбрука, Цюриха, которые были связаны с ним неразрывно творчеством писателей и поэтов, курсировавших по Германии, Швейцарии и Австро-Венгрии в поисках славы и признания, благоприятных условий издания и литературного заработка, вслед за именитыми профессорами, читавшими курсы лекций в разных университетах, и просто в поисках «приключений духа» (К. Хиллер), возможности реализовать свой нерастратченный энтузиазм и невостребованный талант.

Литература

Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jhs. Hamburg, 1968.

6.4.1. Берлинские журналы

Деятельность двух берлинских журналов «Штурм» и «Аktion» наиболее полно и всесторонне отражает бурную литературную жизнь экспрессионистского десятилетия в столице Германии. Динамика их развития соответствует всем этапам пути, которые прошел экспрессионизм как художественное направление от своих истоков до своего заката. По мнению Г. Э. Якоба, «до 1914 года экспрессионистский Берлин находился в состоянии войны между живописью и словом, т. е. между журналом “Штурм” Вальдена и журналом “Аktion” Пфемферта» [*Jacob* 1965, 15].

6. 4.1.1. «Штурм» («Sturm»)

«Штурм» (годы выхода 1910–1932) – один из наиболее значи-

тельных журналов экспрессионизма, важнейший документ европейского авангарда. Издатель – Герварт Вальден (с 1915 года – совместное редактирование с Л. Шрейером). Первые три года выходил с подзаголовком «Еженедельник культуры и искусств», затем – с периодичностью раз в две недели, с 1918 года – раз в месяц. В 1910 году Г. Вальден откликнулся на стремление молодых экспрессионистов иметь собственную печатную трибуну и в программном заявлении первого номера журнала от 3 марта 1910 года сообщил: «Мы решили издавать себя сами». Для осуществления этого замысла Г. Вальденом было организовано одноименное издательство, просуществовавшее до последнего номера «Штурма» (№ 21, 1932). В этом же программном заявлении Вальден выразил уверенность в том, что «на место фельетонизма и журнализма вновь придут культура и искусство», и на протяжении многих лет не отступал от намеченной цели. В программе «Штурма» действительность и искусство были четко разделены: «Природа – один мир, искусство – другой, между ними не может быть ничего общего». Журнал стал колыбелью не только экспрессионизма, но и футуризма, фовизма, орфизма, а в 1920-х годах – конструктивизма. Обладая феноменальным чутьем на молодые дарования и настоящее искусство, Г. Вальден быстро привлек к совместной работе литераторов, художников и музыкантов, составивших славу художественного направления [Walden 1954]. Идея программного и символического названия журнала принадлежала его первой супруге, поэтессе Э. Ласкер-Шюлер, автору многих публикаций в журнале, начиная с его первого номера¹. С первых же номеров высокий художественный уровень и новаторский стиль публикаций², философско-эстетическое кредо молодых литераторов и критиков³ поставили его вне конкуренции на фоне многочисленных подобных изданий. В первых номерах «Штурма» публикуются многие ключевые тексты движения, обозначившие смену художе-

¹ Э. Ласкер-Шюлер регулярно печаталась в журнале со стихами и рисунками до марта 1912 года.

² Первыми авторами были П. Баум, Р. Шикеле, К. Краус, Ф. Хардекопф, Минона, А. Эренштейн.

³ М. Брод «О красоте безобразных картин. Vademecum для романтиков нашего времени», № 19; К. Хиллер «О культуре», № 24; Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое» с комментариями С. Фридлендера, № 38; статьи «Портрет Ницше» Ф. Хюбнера, № 44 и «Ницше» Э. фон Унгера, № 49; В. Воррингер «История развития современной живописи», № 75.

ственной парадигмы искусства¹. Регулярное появление уже с майских номеров журнала рисунков австрийца О. Кокошки, этого «рисующего гения поколения» (Э. Бласс), первоклассных гравюр, выполненных с авторской матрицы (с № 9, 10), использование большого формата, необычного набора текста в три колонки и шрифта «антиква» завершили формирование эффектного и новаторского внешнего облика журнала. Начиная с 1911 года в деятельности «Штурма» активно участвуют художники «Моста» и «Синего всадника». Работы М. Пехштейна, Э. Нольде, Э. Л. Кирхнера, Э. Хеккеля, К. Шмидта-Ротлуфа, А. Сегала и др. придавали журналу неповторимый облик; художественные репродукции и литературные тексты сливались в единое эстетическое целое. Из номера в номер печатались ноты музыкальных произведений Г. Вальдена, его критика и теоретические статьи, произведения европейских мастеров слова Г. Аполлинера, Л. Арагона, А. Бретона, Д. Бурлюка, Т. Дери, П. Элюара, С. Пшибышевского, А. Рембо, А. Стриндберга. К 1912 году «Штурм» становится выдающимся изданием европейского авангарда. С этого же года с его страниц к немецкому читателю обращается итальянский футуризм, оказавший столь значительное влияние на формирование школы «искусства слова» «Штурма» и многих литераторов движения². В 1912–1913 годах журнал впервые знакомит читателя с начинающими Г. Бенном, Г. Эренбаум-Дегеле, Э. В. Лоцом, печатает сонеты П. Цеха, а также ставшие впоследствии знаменитыми живописные и графические произведения Ф. Марка (№ 125–128), В. Кандинского (№ 129), Г. Мюнтер (№ 136), А. Макке (№ 138–139). «Штурм», как и его журнал-соперник «Акцион», становится признанной трибуной для антибюргерски настроенных литераторов и художников. Но в отличие от «Акцион» «Штурм» до 1920-х годов находился в стороне от непосредственных политических событий и концентрировал усилия на развитии и пропаганде «нового искусства», на создании и популяризации своей оригинальной художественной школы, на поддержке молодых талантливых поэтов и художников. Особое положение «Штурма» на экспрессионистском Олимпе сделало из него излюбленную мишень критики в буржуазной прессе. По признанию «штурмовцев», несправедливость и некорректность нападок со стороны буржуазной публики «необычайно сплотили их ряды, повыси-

¹ А. Дёблин «Убийство одуванчика», № 28; Я. ван Годдис цикл «Варьете», № 47; Э. Бласс «Слабонервный», № 49; А. Лихтенштейн «Сумерки», № 55.

² В марте 1912 года были напечатаны «Манифест футуристов» (У. Боччони, К. Карра), № 103 и «Манифест футуризма» (Ф. Т. Маринетти), № 104.

ли чувство солидарности и самосознания группы как союза единомышленников и пионеров нового искусства» [Walden 1954]. Дом на Потсдамерштрассе, 134а, где располагалась редакция, стал пунктом кристаллизации немецкого и европейского авангарда, в котором осуществлялся редчайший симбиоз литературы, живописи и музыки. В художественной галерее «Штурма» выставлялись П. Пикассо и Р. Делоне, П. Клее и Л. Фейнингер, М. Шагал и В. Кандинский. На знаменитых музыкальных вечерах «Штурма» («Melos-Abende») звучали произведения А. Шёнберга. За 10 лет в Берлине и других европейских городах состоялось более 100 художественных выставок, организованных Г. Вальденом.

В апрельском номере 1914 года (№ 2) на страницах «Штурма» впервые появляется новое имя – А. Штрамм. Он, по мнению Вальдена, сыграл особую роль в развитии экспрессионистского «искусства слова». Вальден превозносил А. Штрамма как «возмутителя спокойствия, сокрушившего все традиции в поэтическом языке», и печатал его во всех номерах без исключения как до, так и после призыва А. Штрамма в действующую армию¹. Стихи А. Штрамма и К. Хейнике, В. Рунге и Ф. Р. Беренса во время военной кампании в разной художественной манере запечатлели на страницах журнала работу военной машины. За четыре военных года «Штурм» сообщил о гибели Э. В. Лоца (январь 1915 года), А. Макке (февраль 1915 года), А. Штрамма (сентябрь 1915 года), Ф. Марка (март 1916 года), В. Рунге (апрель 1918 года), К. Штрипе (май 1918 года). Так же, как и все европейское искусство, с этими смертями журнал понес невосполнимые потери. Лишь немногие журналы пережили Первую мировую войну, тем значительнее оказалась роль «Штурма», «Акцион», а также журнала «Ди вейссен блеттер» в дальнейшей пропаганде направления. Журнал последовательно выступал в поддержку экспрессионизма и в трудные военные, и в послевоенные годы, публикуя, помимо своих номеров, еще и специальные книжные серии («Sturm-Bücher», 1914–1917; «Sturm-Bilderbücher», 1917–1924), служившие консолидации идей «теории искусства» «Штурма». С сентября 1916 года по конец апреля 1917 года Г. Вальден вместе со своими единомышленниками Л. Шрейером и Р. Бломнером проводил в галерее «Штурма» поэтические вечера («Sturm-Abende»), которые также были поставлены на службу популяризации идей «искусства слова». Первый такой вечер был посвящен памяти А. Штрамма (01.09.1916),

¹ Вальден получал от Штрамма стихи по почте до его гибели в сентябре 1915 года.

стихи «штурмовцев» читал Р. Блюмнер, сам Г. Вальден начинал и завершал вечер фортепианной пьесой. Творческим результатом этих вечеров стала антология избранных стихотворений всех значительных поэтов «Штурма» («*Sturm-Abende: Ausgewählte Gedichte*». Berlin, 1918), которые Р. Блюмнер включал в свои программы декламации и которые печатались в журнале с 1914 по 1918 год. Эти выступления представляли весь спектр «искусства слова» в том виде, в каком его видел Г. Вальден к 1918 году. К числу наиболее ярких и оригинальных дарований этого круга следует отнести В. Рунге (см. 7.2.4) – незаслуженно забытого самобытного поэта.

Деятельность «Штурма» этого периода была звездным часом экспрессионизма, так как более нигде и никогда не произошло такого мощного слияния и совпадения творческих усилий литераторов, литературных критиков, художников, графиков, музыкантов, придавших движению неповторимое лицо и определивших его стилистическое многообразие. С 1918 года «Штурм», как и весь экспрессионизм в целом, в значительной степени меняет свои приоритеты. Периодичность выхода журнала сокращается до одного номера в месяц, круг авторов сужается, характер публикаций в основном соответствует доктрине школы «Штурма», которая представлена в теоретических статьях Г. Вальдена и Л. Шрейера. Из-за необходимости строгого следования программе и возникших в результате этого процессов отчуждения «Штурм» покидают А. Дёблин, К. Хейнике, А. Кноблаух. Поэты-последователи А. Штрамма Л. Шрейер, А. Альвон, Ф. Р. Беренс, О. Небель, К. Либман, К. Швиттерс приходят на смену первому поколению экспрессионистов. Их поэзию Н. Вальден сравнивает с «конструктивистским кубизмом в новой живописи» [*Walden 1954*], страницы журнала оптически напоминают жесткие стальные конструкции; ритмизированные композиции из отдельных слов и предложений, в соответствии с теорией, доминируют в разделе «Поэзия». Однако, по признанию самих теоретиков, заслуги «Штурма» на этом поприще «оказались весьма скромными» (Л. Шрейер), а из-за бескомпромиссности позиции в попытке отстоять идеи экспрессионизма Вальден с середины 1920-х годов оказался в стороне от новейшего авангарда [*Финкельдей 1996*] и отошел от своей первоначальной эстетической программы. В эти годы он увлечен Советским Союзом, различными сторонами русского быта и русской культурой в Берлине, с восторгом отзывается в статьях о Камерном театре А. Таирова, о премьере в Берлине «Броненосца Потемкина» и русском кабаре «Синяя птица». Г.

Вальден состоял членом «Общества друзей новой России», часто и подолгу бывал в Советском Союзе, не присущие ему прежде социалистические идеи поглощают былую художественную направленность «Штурма». После посещения нескольких советских республик в 1930 году он опубликовал свои путевые заметки в специальном выпуске «Штурма». В июне 1932 года из-за тяжелейшего финансового кризиса журнала Вальден, который уже давно думал о переезде в Советский Союз, принял предложение издавать там энциклопедию современной литературы, закрыл журнал и переселился в Москву. В Москве в статье «Вульгарный экспрессионизм» он вновь выступил в защиту своего детища, которое обвинялось как «застрельщик фашизма». 13 марта 1941 года Г. Вальден был арестован в гостинице «Метрополь» по обвинению в шпионской деятельности в пользу Германии. Четверть века родственники не имели точных сведений о его дальнейшей судьбе. Только в 1966 году Красный Крест сообщил дочери Вальдена, что Г. Вальден умер 31 октября 1941 года в Саратовской тюрьме от декомпенсации сердечной мышцы.

Литература

Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis / Hrsg. N. Walden, L. Schreyer. Baden-Baden, 1954; *Jacob H. E.* Berlin – Vorkriegsdichtung und Lebensgefühl // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965; *Kolinski E.* Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik: Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften. Stuttgart, 1970; *Overbeck A. A.* Der «Sturm-Kreis»: culmination of a morality. Nachviase, 1971; *Pirsich V.* Der Sturm: Eine Monographie. Herzberg, 1985; *Финкельдей Б.* Лучший из миров. Херварт Вальден и Советский Союз // Каталог выставки «Берлин – Москва, 1900–1950». Мюнхен; Нью-Йорк; Москва, 1996.

6.4.1.2. «Акция» («Die Aktion»)

«Акция» (годы выхода 1911–1932), по утверждению П. Раабе, – «лучшее ревью и один из главных поступков» экспрессионизма. Издавался Францем Пфемфертом в Берлине и воспринимался как журнал-соперник «Штурма» Г. Вальдена. Первые 13 номеров печатались с подзаголовком «Еженедельник свободной политики и литературы»; с № 14 (1912) – «Еженедельник политики, литературы и искусства»; с № 45/46 (1918) – без подзаголовка. С самого начала журнал следовал

избранной программе: «Орган честного радикализма». Ф. Пфемферт наблюдал, как из литераторов «Нового пафоса» (Г. Гейм, Я. ван Годдис, К. Хиллер, С. Фридлиндер) вырастает литературное движение и «Акцион» становится его центром. Журнал являл собой пример того, как коллектив единомышленников был сильнее и значительнее, чем каждый поэт и писатель в отдельности. Через сотрудничество в журнале элита молодой литературы осознала свою объединенность и принадлежность к большому духовному движению. Ф. Пфемферт всячески поддерживал в молодых оппозиционный настрой и не скрывал, что его конечная цель – революция. Характер публикаций первых лет выхода журнала безошибочно указывает на то, что лицо нового времени определяла поэзия, а стихотворение становилось «посланием». С 9 октября 1911 года (№ 33) этот факт подчеркивается даже внешне: поэзия печатается жирным шрифтом.

В «Акцион» раннего экспрессионизма начинали совместно печататься поэты, чьи поэтические и политические пути впоследствии радикально разошлись (например, П. Больдта и О. Канеля); многие из самых известных, знаковых стихотворений Ф. Хардекопфа, Я. ван Годдиса, Г. Гейма, Э. Бласса, Г. Бенна, М. Брода, А. Лихтенштейна и других авторов были впервые опубликованы в довоенные годы в «Акцион». С 1913 года журнал выпускался с большим количеством иллюстраций Г. Гросса, О. Кокошки, А. Кубина, П. Пикассо, Р. Хаусмана, с рисунком на обложке. В таком единстве художников и поэтов, свойственном раннему экспрессионизму, состоялась эта новая литература. С апреля 1912 года по апрель 1914 года журнал от номера к номеру улучшал как свое полиграфическое качество (отказ от готического шрифта, взамен выбран эффектный шрифт «антиква»), так и художественный уровень публикаций, несмотря на то, что Ф. Пфемферт, понимая свою миссию мецената и духовного лидера, принимал произведения к публикациям крайне великодушно. В редакции журнала витали французский дух, любовь к русской литературе, интернациональные настроения; позиция журнала отличалась активным противостоянием буржуазной прессе и острой критикой (статьи К. Пинтуса, К. Эдшмида, Ф. Блейя, А. Керра, К. Крауса, В. Беньямина), сопротивлением традициям, последовательностью и бескомпромиссностью в представлении нового. В 1914 году сам Ф. Пфемферт оценил вклад журнала в общее дело следующим образом: «То, что за прошедшие три года было напечатано в моем журнале, настолько ценно и полно горячей жизни, настолько колоссально, что будущие историки литературы, искусства и политики Германии не смогут написать эту

историю, не проштудировав «Акцион».

В экспрессионизмоведении до сегодняшнего дня бытует мнение, что «Акцион» уже в довоенный период противопоставлялся «Штурму» как «левый» «правому», «политический» «художественному», однако это не соответствует действительности и в значительной степени снижает объективную оценку художественного уровня публикаций в «Акцион». Поэзия, проза, драма и критика журнала периода 1911–1914 годов составляют значительную часть общего литературного наследия экспрессионизма.

В годы Первой мировой войны происходит первый раскол среди сотрудников журнала: Ф. Пфемферт, всегда фанатично боровшийся с лживостью буржуазной прессы, рассорился с теми, кто восторженно воспринял войну, и назвал их предателями (А. Керра, Р. Демеля, Клабунда, Р. Леонгарда, Э. Мюзаме). В эти годы «Акцион» стал центром антимилитаристской и антишовинистической пропаганды и объединил тех литераторов, которые никогда не заблуждались относительно причин и характера войны (Й. Р. Бехера, Ф. Верфеля, К. Эренштейна). Радикальный пацифизм издателя грозил закрытием журнала цензурой, поэтому с 5 августа 1914 года в нем не было опубликовано ни одной политической или открыто антивоенной статьи. Ф. Пфемферт в этот трудный период нашел иные способы выразить свое негативное отношение к войне, государству и власти: он начал рубрику «Я вырезаю время» («*Ich schneide die Zeit aus*»), в которой без единого комментария перепечатывал газетные статьи и высказывания, восславлявшие войну. Он печатал также приложения к журналу с фрагментами из современной русской, французской и английской литературы, перекидывая тем самым мостик в стан военного противника. Журнал бесплатно рассылался за пределы Германии и на все фронты, его читали в окопах. С октября 1914 года регулярно появлялась специальная рубрика «Стихи с поля битвы», написанная солдатами-фронтовиками. В этих стихотворениях нашли отражение страх и отвращение к войне. Эта рубрика, начатая стихотворением В. Клемма «Битва на Марне» («*Schlacht an der Marne*»), без громких пропагандистских фраз, жестко и убедительно разрушала ореол «великого предназначения» войны. Журнал печатал скорбные некрологи о гибели на фронтах войны многих из своих сотрудников: Э. Штадлера, А. Лихтенштейна, Г. Лейбольда, Г. Хехта, Г. Хинца, Р. Берша, В. Ферля, К. Адлера. Так же, как и «Штурм», «Акцион» не смог опрavityться от интеллектуальных и художественных потерь.

По мнению П. Раабе, к 9 ноября 1918 года заканчивается блистательный этап развития «Акцион» как литературно-художественного

журнала. С присущими журналу и самому Ф. Пфемферту фанатизмом и политической бескомпромиссностью (особенно после казни К. Либкнехта и Р. Люксембург) «Акция» обрушился на «политических врагов» и превратился в политические листовки Республики Советов. С начала 1920-х годов журнал публиковал преимущественно материалы крайне левого характера, призывы, прокламации, полемические статьи. Политическую ориентацию журнала выражали известные работы активиста Л. Рубинера «Поэт вмешивается в политику» («Der Dichter greift in die Politik», 1912) и «Художники строят баррикады» («Maler bauen Barrikaden», 1914). С 1921 года политика полностью определяет лицо журнала (статьи В. Ленина, К. Либкнехта, А. Луначарского, Л. Троцкого, К. Цеткин, произведения К. Оттена, М. Горького, А. Блока, К. Эйслера, А. Барбюсса). Один за другим его покидают несогласные с Ф. Пфемфертом сотрудники. Из всего круга бывших соратников до конца с редактором и издателем остаются и разделяют его приверженность к политике лишь О. Канель и М. Герман-Нейссе, при этом Ф. Пфемферт не придерживается определенной политической доктрины, в результате чего на страницах журнала отражаются противоречивость и спонтанность политических взглядов авторов, их явный анархо-синдикалистский крен и левокоммунистическая направленность, антиавторитарные и антицентристские настроения (см. 7.4.1; 7.4.2). Таким образом, история журнала точно отражает основные периоды и направления экспрессионистской литературы и искусства. Накануне захвата власти нацистами стало очевидно, что журнал выходить больше не сможет. Тяжело больной Пфемферт после закрытия «Акция» в 1932 году уехал в Карловы Вары, оттуда в Париж, позднее в Нью-Йорк и Мехико, где полностью отошел от всякой литературной и политической деятельности и работал фотографом. Бесценный архив Ф. Пфемферта, включавший в себя огромную научную библиотеку, оригиналы картин и графику, все собрание «Акция» и манускрипты всех авторов, документы 1910–1933 годов, был изъят нацистами в марте 1933 года, а архив периода эмиграции фатальным образом затонул в 1955 году вместе с багажом.

Литература

Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» / Hrsg. P. Raabe. München, 1964; *Raabe P. Die Aktion* // Hrsg. P. Raabe. *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Alman-*

che 1910–1921. Stuttgart, 1964.

6.4.2. Мюнхен. Журнал «Революцион» («Revolution»)

На юге Германии таким центром концентрации революционного духа молодой литературы стал Мюнхен. Именно так – «Революцион» – назывался один из важнейших и характерных журналов раннего экспрессионизма, издававшийся в 1913 году в мюнхенском издательстве Г. Ф. С. Бахмайра поэтом Г. Лейбольдом. Г. Лейбольд задумал журнал по образцу берлинского «Аktion». Короткая история существования журнала (вышло только пять номеров: № 1 – 15.10.13, № 2 – 01.11.13, № 3 – 15.11.13, № 4 – 01.12.13, № 5 – 20.12.13) типична в своих стадиях для многих периодических изданий этого времени: спонтанность замысла и революционный энтузиазм исключительно молодых издателей и авторов (Лейбольду 21 год, Бахмайру 24 года), декларирование грандиозных по замыслу программ преобразования мира, проведение в жизнь нового искусства и уничтожение отживших традиций, постоянное наличие скандально революционных и откровенно провокационных публикаций с нередкими последующими судебными разбирательствами и штрафами, скорое отступление от своих же собственных первоначальных заявлений, мистификация и игра с читателем, невысокий художественно-эстетический уровень большей части литературной продукции и ее постепенное вытеснение политическими и революционными воззваниями, финансовые затруднения или затухание интереса к своему детищу. Журнал стремительно прошел все эти этапы развития, а перед выходом пятого номера Г. Лейбольд передал его в ведение Ф. Юнга и перестал им интересоваться. Несмотря на свой короткий век, в литературно-историческом контексте «Революцион» – один из самых значительных фрагментов в формировании модернистской литературы, а в истории экспрессионизма – один из самых ярких и талантливых возмутителей спокойствия среди журналов довоенного периода. Хотя он является исключительно продуктом маленького круга мюнхенских литераторов¹, значение его выходит далеко за рамки малочисленной литературной группировки Мюнхена и непосредственно периода его издания. Молодые авторы журнала в той же мере, что и

¹ Его сотрудниками были мюнхенские друзья Г. Лейбольда Г. Балль, Э. Хеннингс, Клаунд, Й. Р. Бехер, Р. Зеевальд, Г. Ф. С. Бахмайр, Г. Харбек. Но Г. Лейбольд также сотрудничал с Ф. Блейем, Э. Мюзамом, Л. Франком, Р. Музилем, М. Бродом, К. Хиллером, Э. В. Лоцом, В. Хазенклевером и Ф. Ленцом.

молодые берлинцы, олицетворяли совершенно новое поколение художественной интеллигенции и во многом предвосхитили дальнейшие пути развития современного искусства. Трое из сотрудников – Г. Балль, Р. Хюльзенбек, Э. Хеннингс – возглавили впоследствии новое направление «Dada» (см. 6.4.5), но некоторые дадаистские приемы были опробованы ими уже в «Революцион». Литературный кураж молодых мюнхенцев импонировал ценителям новых веяний в искусстве, журнал успешно продавался в Берлине и был восторженно принят гостями «Западного кафе». Ироничные воспоминания Г. Балля рассеивают всякие заблуждения относительно столь громкого названия журнала: «Кто-то в Берлине сказал: что это за революция, которую вы там делаете в Мюнхене! Там же у вас ни одного предложения про политику нет! «Правильно», – сказал Лейбольд, – «тут нет ни слова о политике. Что делать?»... Пять минут спустя первый номер журнала был конфискован... Я говорил ему: здесь нет ни социализма, ни обеспечения престарелых, ни заботы о материнстве, ни Красного Креста. И Роза Люксембург здесь работать не будет. И фрау Цеткин тоже. Но политика, черт возьми, политика – проговорили мы в два голоса – разве это не учение о средствах, при помощи которых отстаивают и проводят в жизнь свою идею?! И если наша идея, ну, скажем, есть «дух», – может, это и есть наша политика, что мы внедряем идею духа. А под духом мы понимаем все, что направлено против задницы, пищеварения и финансового сердца» [Ball 1946].

Знаменитый манифест журнала написан Г. Лейбольдом и опубликован в № 2 под псевдонимом Adam. Его название «Против существующего положения вещей» («Gegen Zuständliches») отражает его суть – это программа действий, направленных против буржуазного мира вообще, однако же этот манифест, прежде всего, плод воображения литератора, продукт фикциональной действительности, написанный в блестящей дадаистской манере. В виде литературных произведений данная программа «нового направления в Германии» (Г. Лейбольд) реализована частично лишь в первом номере. В последующих четырех номерах литература уступает место пылким и неистовым воззваниям, направленным на сокрушение существующего порядка вещей. Литературные публикации для всех номеров журнала отобраны в основном самим Г. Лейбольдом, поэтому литературный профиль журнала определяется приверженностью издателя к поэзии и литературной критике.

Первый номер наиболее тщательно подготовлен, концептуально выверен и в большей степени соответствует вкусам издателя: пять

стихотворений (три – Клубунда, по одному – Г. Балля и Э. Хеннингс), три прозаических сочинения (Й. Р. Бехера, Ф. Ленца и Л. Франка), литературные рецензии Клубунда, К. Хиллера, Г. Харбека и Ф. Блейя, глоссы Г. Лейбольда и Г. Ф. С. Бахмайра. Политика в нем действительно отсутствует, так как о политике большинство сотрудников, и в особенности редактор, не имели ни малейшего понятия. Все тексты либо по своей тематике, либо по способам языкового выражения характерны для литературы экспрессионизма: это прославление жизни во всех ее проявлениях, безудержный витализм и эротика, выход за рамки языковой нормы и эпатирование публики запретными темами. Самая первая публикация журнала – статья «Революция» Э. Мюзамы – стилизована под модель словарной статьи толкового словаря. Она дает дефиницию революции, ее признаки, условия ее возникновения, определяет движущие силы, многообразие форм. Но модель заполнена исключительно смелыми метафорами («революция – не медленно вращающаяся катушка, а ... взрывающаяся бомба, раздвигающаяся монашка») и далека от стандартных формулировок «всерьез». Цитата из этой статьи «Несколько синонимов Революции: Бог, Жизнь, Страсть, Опыянение, Хаос. Давайте будем хаотичны!» стала широко известной. На этой же странице помещено стихотворение Клубунда «Медленно ташусь я», строка из которого «Заря! Клубунд! Дни рассветают!» («Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!») стала визитной карточкой поэта. Однако настоящей провокацией для обывателя, оскорблением вкуса буржуазной публики, причиной двух судебных процессов (1913, 1914) и темой для дискуссий во всех последующих номерах стало стихотворение Г. Балля в № 16 «Палач» («Der Henker»). Это стихотворение – вершина короткого экспрессионистского периода творчества Г. Балля. Шокирующее натуралистическое описание полового акта, экспрессивные метафоры в духе эстетики безобразного, но в большей мере – раздражение из-за непроницаемости общего смысла с эффектом обманутого ожидания вызвали бурю негодования с разных сторон; последовала немедленная конфискация первого номера журнала и было назначено разбирательство в земельном и имперском суде Мюнхена, на которое вызвали виновников «оскорбления чувства стыдливости и добропорядочности» Бахмайра, Лейбольда и Балля [Faul 1987]. По всей вероятности, издатели журнала, публикуя это стихотворение, не преследовали цели вызвать им такой грандиозный скандал, так как первоначально решили, что причина конфискации заключалась в публикации Л. Франка «Эротоман и эта девственница» («Der Erotomane

und diese Jungfrau»). Установив истинную причину изъятия, они не преминули воспользоваться этой возможностью и извлекли из шумихи солидные дивиденды: конфискация номера послужила отличной рекламой и при выпуске второго номера журнала его тираж возрос от 3 000 до 5 000 экземпляров. Большими буквами на первой полосе стояло: «Номер I конфискован полицией!», а с третьего номера журнал не без гордости печатал комментарии других газет по поводу этого полицейского акта (некоторые из них были чистой мистификацией издатель журналов). Однако нашлось и немало защитников стихотворения, среди них и известные литераторы. Так, уважаемый мюнхенский писатель М. Г. Конрад в № 3 журнала высказался в поддержку автора следующим образом: «Мороз по коже, пляска смерти. Но литературно сделано очень впечатляюще, поэтому и не должно всем быть по вкусу; художник, а не халтурщик, серьезный муж, а не незрелый мальчик сделал это – понятно, почему «Революцион» предложил это стихотворение широкому кругу читателей». После второго судебного процесса обвинение в «распространении порнографической литературы» было самым курьезным образом снято, так как стихотворение было признано «не столько отвратительным и отталкивающим, сколько не понятным читателю» [Faul 1989, 109]. Было решено, что богохульства в нем нет, так как оно заканчивается прямым обращением за помощью к деве Марии. 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. Дело было закрыто. Но номера 2 – 4 не смогли превзойти или хотя бы повторить литературный уровень и претенциозную оригинальность первого номера, сообщения о менее значительных событиях и личностях оттеснили на задний план собственно литературные выступления. Среди последних следует отметить три сочинения Г. Балля: о Клабунде (№ 2), о цензуре (№ 4), эссе «Путешествие в Дрезден» (№ 3) с великолепным анализом выставки футуристской живописи. Сам Г. Лейбольд опубликовал в журнале лишь пять своих статей. Для Лейбольда и Балля столь скорый закат «их революции» можно было бы расценить как большое разочарование, если бы не последовавший сразу же после передачи журнала другому лицу чрезвычайно плодотворный период их индивидуального и совместного поэтического творчества (под псевдонимом На Ну Валеу, в котором соединены два их имени).

Заслуживает размышления и одна деталь, замеченная Э. Фаулем, но на которую никто не обратил внимания непосредственно после

выхода первого, программного, номера журнала. Под броским ярко-красным названием «Революцион» была помещена гравюра Р. Зеевальда, изображавшая подавление народного восстания солдатами на фоне современного, типично экспрессионистского многоэтажного города. Хаотичной толпе народа противостоят ровные ряды солдат, между ними – пелена дыма от только что произведенного в восставших залпа. На плакатах написано слово «Свобода». Первое впечатление от гравюры соответствует традиционным представлениям о всякой революции, но им противоречит полная неуместность рекламы трех марок жидкости для полоскания рта «Amol», «Odol», «Manoli» на одном из домов. Эти слова написаны тем же шрифтом, что и слово «Свобода» на плакатах демонстрантов. Параллель настолько очевидна, что замысел автора становится совершенно прозрачным: революция обесценена, через рекламу втянута в будничную городскую жизнь, представлена некой тривиальной бузой и от ее пафоса остается лишь гротеск [Faul 1987].

Обстоятельства рождения нового печатного органа в кафе мюнхенской богемы «Стефани» и особенности творческой личности Г. Лейбольда позволяют исследователям соответствующим образом прокомментировать и подлинные интенции журнала – революция не воспринимается всерьез как социальный сдвиг, важен лишь жест, а не содержание, бунтарское настроение, а не требование каких-либо конкретных новых ценностей. «Я интенсивно начал работать, взял напрокат пишущую машинку и во всевозможных журналах – «Акция», «Дитат», «Цейт им бильд», «Нойе кунст», «Мерц» («Die Tat», «Zeit im Bild», «Neue Kunst», «März») и т. д. – начал сбывать свои манускрипты. Потом мне пришла в голову мысль организовать новый журнал, который бы представлял новое направление в Германии, и с ней я пришел к издателю, а именно к Бахмайру, изложил ему свою идею и он взялся в это мероприятие. Так возник журнал «Революцион», издателем которого я и являюсь» [Leybold 1989]. При подготовке материалов для номера журнала Г. Лейбольд просил знакомых присылать ему все, что угодно, но «это должно быть, конечно же, нечто в каком-либо смысле революционное». Именно таким, «революционным в каком-либо смысле», «скорее стилистически, чем политически» [Ball 1946, 7], были журнал и его издатель, личность исключительно литературная, приводившая свое детище в движение, «чтобы не задохнуться от скуки» [Becher 1987, 87].

Литература

Ball H. Die Flucht aus der Zeit. Luzern, 1946; *Becher J. R.* Brief an H. F. S. Bachmair vom April 1915 // Johannes R. Becher – H. F. S. Bachmair: Briefwechsel 1914–1920. Frankfurt/Main; Bern; New York, 1987; *Faul E.* «In irgend einer Art revolutionär»: Hugo Balls «Henker» in der frühexpressionistischen Zeitschrift Revolution // Hugo-Ball-Almanach. Pirmasens, 1987; *Leybold H.* Gegen Zuständliches: Glos sen, Gedichte, Briefe / Hrsg. E. Faul. Schriftenreihe: Randfiguren der Moderne. Hannover, 1989; *Faul E.* Nachwort // Ibid.

6.4.2.1. Ганс Лейбольд (Hans Leybold)

Ганс Лейбольд (02.04.1892, Франкфурт-на-Майне – 7/8.09.1914 Итцехо) – одна из ключевых фигур тех литературных и богемных кругов, которые определяли лицо Мюнхена как одного из важнейших центров экспрессионистского движения на его ранней стадии, поэт и литературный критик раннего экспрессионизма, издатель журнала «Революцион» в Мюнхене, стоявший вместе с Г. Баллем у истоков дадаизма. Его творческий период предельно краток. Обещанная, но не осуществленная Г. Баллем посмертная публикация наследия Лейбольда, отсутствие прижизненных книжных публикаций и стихотворений в известных антологиях экспрессионистской лирики обрекли этот своеобразный талант на полное забвение. Творчество Г. Лейбольда было исследовано лишь с точки зрения его влияния на формирование художественно-эстетических взглядов Г. Балля, но собственное литературное наследие поэта долгое время оставалось практически неизвестным. Впервые оно издано в полном объеме и прокомментировано 75 лет спустя после смерти Г. Лейбольда Э. Фаулем [*Faul* 1989]. Это наследие составляют 30 эссе и небольших сочинений литературно-критического характера, около 30 стихотворений, несколько писем и пять номеров изданного им журнала. Хотя Г. Лейбольд родился во Франкфурте-на-Майне, коллеги и друзья считали его гамбургцем, так как он переехал туда с родителями в трехлетнем возрасте. Отец, доктор химии и директор газовых заводов Гамбурга (1899–1919), готовил сына к почетной гражданской специальности и относился крайне отрицательно как к его школьным литературным интересам, так и к первым публикациям. В 1911 году Лейбольд сдал выпускные экзамены в реальной школе Св. Георга в Гамбурге, затем прошел одногодичную военную службу в артиллерийском полку Итцехо и закончил ее в чине унтер-офицера. Как и многие ранние экспрессионисты, Лейбольд воспринимал военную службу как возможность вырваться из скучного однообразия буд-

ничной жизни, однако в его творчестве нет ни одного восторженного высказывания по поводу войны. С зимнего семестра 1912 года Лейбольд изучал философию, германистику и историю искусств в Мюнхенском университете. Но интерес к университетскому образованию быстро прошел, и с 1913 года Лейбольд занимался только литературной и издательской деятельностью. Первая рецензия Г. Лейбольда «Великая тишина» («Die grosse Stille», 1912) появилась еще в Гамбурге в журнале «Бюхервурм» («Bücherwurm» – «Книжный червь»), но основная литературно-критическая деятельность началась после переезда в Мюнхен, где его интерес сосредоточился исключительно на современной литературе. С 1913 года завязалось тесное сотрудничество с Ф. Пфемфертом, который напечатал несколько литературных рецензий Лейбольда в «Акцион». Журналы «Ди тат», «Цейт им бильд», «Нойе кунст», «Мерц» также опубликовали его рецензии и эссе. Лирика впервые была напечатана в «Акцион» весной 1914 года¹. Продуктивная фаза Лейбольда составляла всего один год: с середины 1913 до середины 1914 года, но Ф. Пфемферт время от времени печатал его произведения и после его смерти (до 1918 года).

Доминирующая литературная форма у Лейбольда – глосса как самая на тот момент актуальная, популярная и полемичная. Глоссы Г. Лейбольда посвящены не только внутрилитературным проблемам («Пути к Петеру Альтенбергу» – «Wege zu Peter Altenberg»), но вопросам взаимоотношения литературы и ненавистного буржуазного общества эпохи Вильгельма («Духовные течения в Голландии» – «Geistige Strömungen in Holland»; «Новое искусство Ганса Гольца в Мюнхене» – «Die neue Kunst bei Hans Goltz in München»). Духовным отцом Лейбольда также был Ф. Ницше. Его «философия жизни» легко прочитывается как в творчестве самого поэта, так и во всех публикациях, выбранных им для журнала «Революцион». Эссеистский стиль Лейбольда сформировался под сильнейшим влиянием К. Крауса и А. Керра. Цитатный монтаж К. Крауса, его сатирично-ироничный тон присущи и критике, и лирике Лейбольда. В литературной критике он ориентировался на стиль А. Керра, хотя тот был чисто театральным критиком. Вслед за А. Керром, Лейбольд отстаивал статус литературной критики

¹ Всего в журнале за полтора года опубликованы 23 текста Лейбольда, это больше, чем количество публикаций непосредственных сотрудников журнала В. Клемма, П. Больдта, Я. ван Годдиса, А. Вольфенштейна, Э. Ласкер-Шюлер, А. Лихтенштейна или Э. Штадлера. С таким же количеством публикаций за данный период выступили только Г. Керстен и О. Канель.

как полноценного художественного жанра, в котором отношение критика к предмету обсуждения могло быть представлено только двумя полюсами – любовью или ненавистью. На такой полярности стилистически выстроены его глоссы «Руки прочь!» («Hands off!»), «Католические литературные глоссы» («Katholische Literatur-Glossen»), «И вновь: учитель Шмидт contra Фридрих Ницше» («Schon wieder: Lehrer Schmidt contra Friedrich Nietzsche»), «Мириам Хорвитц» («Mirjam Horwitz»). Первый лирический опыт Лейбольда стоит под знаком югендстиля, но характерная для рубежа веков тональность стремительно и без видимых переходов развивается в типичную для экспрессионизма лирику Большого города.

В содружестве с Г. Баллем под красиво скомбинированным псевдонимом На Ну Валеу публиковались стихи, давшие современной литературе много свежих импульсов и поэтических приемов. Собственная лирика Лейбольда так же неоднородна в своих темах и мотивах, формальных и стилистических признаках, как вся лирика раннего экспрессионизма: гротеск соседствует с патетикой, порыв с апатией, длиннострочники с короткой рубленой строкой (стихотворения «Der hymnische Fluch» – «Гимническое проклятие», «Lied der Auchrevolutionäre» – «Песнь горе-революционеров»). Ницшеанский витализм пронизывает как приватную, так и социальную сферу, но, как и в журнале «Революцион», без всякого политического или социально-революционного подтекста. На метафорах «течения» и «струения» как на антиподах всякой стагнации построены стихотворения «Слово твое сразило меня» («Schlug mich dein Wort»), «Над всеми облаками» («O über allen Wolkenfahnen»), «Карин Ульриксен» («Karin Ullrichsen»), «Конец» («Ende»), «С открытки полевой почты» («Auf einer Feldpostkarte»). Эротика и сексуальность, в отличие от типичного воспевания их в экспрессионизме как проявления «интенсификации жизни», представляются Г. Лейбольду неким тормозящим фактором, поскольку всякая зависимость человека видится ему ограничением свободы. Такая точка зрения на сексуальный аспект претерпевает изменения в совместном творчестве с Г. Баллем и становится позитивным фактором в общей концепции жизни, а также мощным средством эпатирования и провокации. Так, за публикацию совместного стихотворения «О весне и не о ней» («Ein und kein Frühlingsgedicht») журнал «Акцион» был приговорен к денежному штрафу. Стихотворение представляет собой тотальное олицетворение вещного мира в непривычном ракурсе и остранение мира человеческого, в котором перевернуты все ценности и низвергнут

сам «сверхчеловек» ‘Übermensch’. «Симультанный стиль» экспрессионизма дополнительно остранил еще и внутри каждой отдельной строки таким образом, что не выстраивается не только общей перспективы, но и каждая отдельная картина предельно очуждена шокирующей метафорикой. Такая авангардистская техника коллажа близка дадаизму и сюрреализму, но у На Ну Валеу картина мира еще не рассыпана окончательно.

После передачи журнала Ф. Юнгу Г. Лейбольд перевелся в Кильский университет, но не приступил к учебе, а сразу после объявления всеобщей мобилизации 1914 года ушел летом на фронт. В августе он получил в Бельгии ранение и две недели находился на излечении в лазарете, но уже 4 сентября вновь был признан годным к военной службе. Три дня спустя, в ночь с 7 на 8 сентября, Лейбольд застрелился в своем гарнизоне. Причины его гибели не проявились до сих пор. Семья долго скрывала его самоубийство и утверждала, что причиной смерти послужила болезнь ушей, в то время как друзья и коллеги считали, что он скончался от полученного ранения. Более позднюю версию о том, что он покончил с собой в результате военных потрясений, сменило предположение, что он считал себя неизлечимо больным сифилисом и не видел другого выхода. Ф. Пфемферт поместил в своем журнале следующий некролог: «Ди Акцион теряет одного из своих самых верных соратников, современная немецкая литература обеднела на одну мощную, гордую силу» [*Die Aktion* 1914].

Литература

Die Aktion. 1914. № 38/39. Sp.785; *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. Luzern, 1946; *Idem.* Totenrede // Vergessene Autoren der Moderne: Hans Leybold. Siegen, 1985; *Faul E.* «In irgend einer Art revolutionär». Hugo Balls «Henker» in der frühexpressionistischen Zeitschrift «Revolution» // Hugo-Ball-Almanach. Pirmasens, 1987; *Leybold H.* Gegen Zuständliches: Glossen, Gedichte, Briefe / Hrsg. E. Faul. Schriftenreihe «Randfiguren der Moderne». Hannover, 1989; *Faul E.* Nachwort // *Ibid.*

6.4.3. Прага. Журнал «Гердер-блеттер» («Herder-Blätter»)

Одним из важнейших центров становления и манифестации раннего экспрессионизма стал литературно-критический журнал «Гердер-блеттер», который придавал особый профиль пражскому экспрессионизму. Все, что происходило в самом журнале и вокруг него, характерно

для создания экспрессионистских групп вне Германии. Как и в случае с мюнхенским журналом «Революцион», вышло 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 В. Хааса. 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, 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 О. Пика. 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. 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 провидчески предрек в 1901 году Р. М. Рильке: «Стареют мира короли, | Наследников у них уже не будет...». 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 решил создать специальный литературный форум для своих друзей «арконавтов», как их окрестил К. Краус по названию кафе

«Агсо», 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 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 шемящее 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» (Ф. Яновиц). 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» («Weltverwandschaft»): «Тысячекратно повторилось в мире все то, что связывает нас».

Но предвидение мировых катастроф остается словно не проговоренным до конца, деятельность журнала представляется прерванной на полуслове, многообещающее начало не получает развития. Так, нереализованным 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 журнале 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.

Литература

Herder-Blätter. 1. Jg. № 1–4/5 / Hrsg. W. Haas, N. Eisler, O. Pick. Prag, 1911–1912; *Deutsche Dichter aus Prag* / Hrsg. O. Wiener. Wien; Leipzig, 1919; *Goldstücker E.* Das deutsche literarische Prag vor dem ersten Weltkrieg // *Herder-Blätter*. 1. Jg. № 1–4/5 / Hrsg. W. Haas, N. Eisler, O. Pick. Photomechanische Kopie. Hamburg, 1961.

6.4.3.1. Франц Яновиц (Franz Janowitz)

Франц Яновиц – один из интереснейших представителей австрийской лирики и «пражской школы» экспрессионистского поколения. М. Брод был глубоко убежден, что только ранняя гибель поэта не позволила ему развиваться до ранга величайшего поэта своего времени, и ставил его в один ряд с Г. Траклем и Ф. Верфелем [*Brod* 1960], однако издатель антологии австрийской лирики «Послание» («Die Botschaft») Э. А. Рейнгардт, включив в сборник и Тракля, и Брода, и Верфеля, не представил Ф. Яновица ни единым стихотворением (см. 6.4.7).

Биография и творческий путь Ф. Яновица достаточно подробно изложены и прокомментированы В. Зудхоффом [*Sudhoff* 1996], однако поэт остается практически неизвестным сегодняшнему читателю. Ф. Яновиц родился 28 июля 1892 года в Богемии (Подебрады) на Эльбе в семье еврейского предпринимателя, детство вместе со старшими братьями Отто и Гансом и сестрой Эллой провел в идиллии сельской местности, которой в его творчестве уделено немало трогательных поэтических строк. С 1899 по 1903 год занимался дома с частными учителями, затем до 1911 года посещал государственные гимназии в Праге / Нейштадт и Грабене, где преподавание велось на немецком языке. С гимназических лет Ф. Яновиц интересовался музыкой и философией, пробовал свои силы в литературе. Восемнадцатилетний гимназист послал издателю популярного и авторитетного журнала «Факел» («Fakel») К. Краусу – одному из влиятельнейших литературных политиков, критиков и издателей того времени – свои первые стихотворения, но 21 мая 1910 года К. Краус вернул автору рукопись.

Личное знакомство Ф. Яновица с К. Краусом состоялось 12 декабря 1910 года 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 традиционной: следующие выступления К. Крауса состоялись 15 марта 1911 года, 22 марта 1912 года и 6 января 1913 года. 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 самыми известными деятелями австрийской литературы и литературной политики: Ф. Кафкой, О. Баумом, П. Корнфельдом, О. Пиком, Э. Полаком, Э. Дейчем, Ф. Верфелем, М. Бродом.

Один из «арконавтов» (см. 6.4.3), двадцатилетний В. Хаас, решил создать специальный литературный форум для своих друзей и совместно с Н. Эйслером начал издавать журнал «Гердер-блеттер» (см. 6.4.3). В № 1 журнала появилась предположительно первая публикация Ф. Яновица – стихотворение «Родство с миром» («Weltverwandschaft»), которое вместе со стихотворением Ф. Верфеля «Старинный мира друг» («Der alte Weltfreund») определяет не только специфику журнала, но и всей пражской литературы, развивавшейся в условиях этнической и языковой изоляции.

Довоенная лирика поэта имеет отчетливые импрессионистские и символистские черты, отличается исключительной конвенциональностью, правильностью построения строф и строгостью рифмы, но специфичность его антропоморфизма, попытка объяснить мир через себя и уподобление собственного «я» богатству жизненных проявлений природы («Я – дерево») с самого начала творчества указывают в сторону раннего экспрессионизма.

Антропоморфизм стихотворения «Умиряющее дерево» («Der sterbende Baum»; см. приложение), второй и последней публикации Ф. Яновица в «Гердер-блеттер» (№ 3, май 1912 года), тесно переплетается с особой формой экспрессионистского религиозного переживания, он встроен в непрерывный диалог с Богом, который один лишь в силах соединить разъятое: «Он должен в нас вернуться, мы – в него, как птицы в гнезда» (Ф. Яновиц). Этот диалог через год был продолжен в опубликованных в «Аркадии» стихотворениях Ф. Яновица. Критики отмечают элементы «явного подражания К. Краусу, духовное и формальное родство с ним, совпадение этических и эстетических оценок» [Hahn 1984, 177], но с таким же успехом Яновица можно «заподозрить в кровном родстве» и с его ровесником, таким же забытым, ослепшим в 20 лет поэтом вестфальцем А. фон Хатцфельдом (1892–1957), с твор-

чеством которого Ф. Яновиц теоретически мог быть знаком.

Вестфалия оставила в зрительной и духовной памяти поэта столь же неизгладимый след, что и Богемия в сердце Яновица, в результате чего нетрудно обнаружить идентичные болевые точки в мироощущении и поразительно сходные образы поэтической системы двух поэтов [Adolf von Hatzfeld 1992].

После получения в июле 1911 года аттестата зрелости в гимназии Грабена Ф. Яновиц намеревался изучать в университете философию, но отец настоял на химическом факультете и сын подчинился его желанию: он расстался с Прагой и два семестра 1911–1912 годов изучал химию в Лейпцигском университете, параллельно посещая лекции по философии. Известно, что с октября 1911 по май 1912 года он работал над эпосом «Богемская свадьба музыканта» («Böhmische Musikantenhochzeit»), рукопись которой, к сожалению, потеряна. Потерянными оказались и рукописи его философской диссертации «Пол и характер» («Geschlecht und Charakter»), посвященной философии Отто Вайнингера (работа над ней продолжалась до начала войны 1914 года), и «Мыслей о художнике» («Gedanken über den Künstler»).

Большинство рукописей поэта, начиная с «Пролога» («Prolog») 1910 года, не дошло до сегодняшнего читателя. Бесследно исчезли «Любовные элегии» («Liebeselegien», 1913), лишь небольшой фрагмент сохранился от «Судного дня» («Der jüngste Tag», 1913). 12 июня 1912 года состоялось важное для поэта личное знакомство с Г. Гауптманом, позже, во время итальянского путешествия осенью 1913 года, Ф. Яновиц познакомился с П. Альтенбергом.

К осени 1912 года Ф. Яновиц попрощался с Лейпцигом и переехал в центр культурных и литературных событий – в Вену. В Венском университете зимний и летний семестры 1912–1913 годов он изучал философию и постоянно контактировал с литераторами из круга К. Крауса. С ноября 1912 года он начал работу над поэтическим сборником, который планировал издать у К. Вольфа в Мюнхене. В отличие от меланхолично-депрессивного Г. Тракля, в контексте которого нередко рассматривают поэзию Ф. Яновица, последнему свойственны, напротив, «мечтательная веселость» и «природное здоровье» [Serke 1987, 406], на фоне которых все темное и угрожающее не воспринимается болезненным «распадом» ('Verfall').

Типичное для Ф. Яновица мировидение, в центре которого мерцает зыбкая, но радостная гармония контрастов, озвучено в стихотворении «Тяжелое сердце жизни» («Das schwere Herz des Lebens»), найден-

ном после его смерти в одном из фрагментов писем: «Всю тяжесть сердца жизни | Легко нести | Но кто же понесет и вынесет | Всю невесомость радости, | Кто? – веющий водоворот | В высоком летнем воздухе, | Кто ж вынесет огромность, огромность мира?». 16 января 1913 года Ф. Яновиц во время очередного выступления К. Крауса в Инсбруке познакомился с издателем крупнейшего австрийского журнала «Бреннер» Л. Фикером, который в дальнейшем (1920–1928) сыграл исключительно важную роль в популяризации поэтического наследия Ф. Яновица.

Важнейшей вехой в творческой биографии поэта стал выход в свет ежегодника «Аркадия» в мае 1913 года, в который его издатель М. Брод включил 14 стихотворений Ф. Яновица, представив почти исключительно ими всю «прогрессивную немецкоязычную лирику» (см. 6.3.3). М. Брод сформулировал художественно-эстетическую задачу сборника как поэтическое воплощение «определенной тоски по идиллически-монументальной форме», которой более всего в сборнике соответствовали стихотворения Ф. Яновица. Как ни удивительно, ни Ф. Кафка с «Приговором», ни Р. Вальзер, ни начинающий А. Вольфенштейн не стали сенсацией «Аркадии», ею стал Ф. Яновиц. Оценка опубликованной в сборнике литературы, данная М. Бродом в предисловии, наилучшим образом характеризует основную интенцию всех стихотворений Ф. Яновица, напечатанных в «Аркадии»: «В литературе всех времен не переставал звучать болезненный тон. Ограниченность человеческого сердца по сравнению с бесконечностью окружающего и бесконечностью его страданий не так легко находит единственно верное выражение. Печаль была преисполнена достоинства, а в жалобах звучало отчаяние, но и в нем раздавались чистейшие звуки, и надежда на лучшую человеческую долю не отвергалась никогда. И поэтому горечь высказываний всегда сопровождалась веселостью, а героическое величие и язвительное превосходство, несчастье и удовлетворенность в почти незаметных переходах из одного в другое воспринимались как единое проявление достойной поклонения жизни» [*Brod* 1913].

М. Брод отвел красивым стихам видное место, они стояли в конце сборника и «невольно казались законченной восхитительной пасторальной симфонией из новых звуков», указывающих на происхождение автора из сказочной страны лесов и лугов Богемии. Такому открытию М. Бродом большого поэтического таланта завидовал даже К. Краус. Он чрезвычайно высоко ценил поэтический дар Ф. Яновица,

но, к сожалению, это обстоятельство в контексте его всегда крайне категоричных суждений и резкой полярности в выражении симпатий и антипатий впоследствии послужило причиной спекуляций по поводу возможной «переоценки дара» поэта [Hahnl 1984, 176]. История взаимоотношений К. Крауса, М. Брода и братьев Яновиц¹ была омрачена конфликтом, вызванным критическим выступлением М. Брода в предисловии к «Аркадии» (см. 6.3.3). Оно было направлено против некоторых журналов, но К. Краус воспринял этот выпад лично в свой адрес. Яновицы, которые опасались остаться без покровительства К. Крауса, благоразумно отошли от М. Брода и всего «пражского круга», впрочем, планировавшаяся как ежегодное издание, но оскандалившаяся «Аркадия» во имя сохранения мира и дружеских взаимоотношений с влиятельным К. Краусом по воле директора издательства К. Вольфа тихо прекратила свое существование.

Ф. Яновица с полным правом можно назвать и военным поэтом, хотя он писал в основном о мире, но 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 октября 1913 до начала военной кампании 1914 года Ф. Яновиц был добровольцем одногодичной военной подготовки Второго тирольского кайзеровского стрелкового полка в Больцано. В это время были написаны многочисленные философские сочинения поэта. Начало войны и мобилизация застали его в Больцано. С 17 августа по 4 ноября 1914 года Ф. Яновиц принимал участие в военном походе в Галиции, но во время отступления заболел дизентерией и до марта 1915 года (с перерывами) находился на излечении в госпитале. Там были написаны «Приезд и отъезд» («Ankunft und Aufbruch») и «Альпинисты и искатели долин» («Bergsteiger und Talsucher»), рукописи которых также утеряны. С марта по май 1915 года Ф. Яновиц закончил еще один семестр философского факультета Венского университета и до октября нес военную службу по месту нахождения в Верхней Австрии. Этот период творчески оказался весьма продуктивным: за эти месяцы были написаны многие стихотворения для сборника «На земле» («Auf der Erde») и цикла «Ежедневный день» («Der tägliche Tag»). 1 сентября ему присвоили звание лейтенанта, и с сентября

¹ Отто Яновиц обеспечивал музыкальное сопровождение выступлений К. Крауса, Ганс печатался вместе с Францем в «Гердер-блеттер, № 3.

1915 года до середины октября 1916 года (с перерывами на отпуск) Ф. Яновиц проходил военную службу на Южно-тирольском Альпийском фронте. В отпуске в Вене и родном городе Подебрады (июль 1916) были написаны афоризмы «Вера и искусство» («Der Glaube und die Kunst»). С октября 1916 до середины 1917 года Ф. Яновиц постоянно находился на военном марше в Верхней Австрии и за доблесть в различных операциях 9 января 1917 года был награжден Бронзовой медалью за боевые заслуги. Весной 1917 года был создан цикл «Каменный день» («Der steinerne Tag»), а во время летнего отпуска в Подебрадах – «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» [Franz Janowitz 1992, 135]. С июля 1917 года Ф. Яновиц в составе Второго стрелкового полка (11 рота) воевал на Южно-тирольском фронте. 24 октября во время штурма итальянских позиций в Альпах (Monte Rombon) он получил пулеметную рану в грудь. 1 ноября в военно-полевом госпитале № 1301 в местечке Унтер-Брет его еще застал в живых приказ о присвоении очередного воинского звания обер-лейтенанта. 4 ноября Ф. Яновиц скончался от тяжелого ранения в легкие и 5 ноября 1917 года был похоронен на военном кладбище Унтер-Брет (сегодняшня Словения). Посмертно 17 января 1918 года Ф. Яновицу за исключительно мужественные и успешные военные действия был присвоен Железный орден Короны III класса. Когда до К. Крауса дошла весть о его гибели, он написал: «Франц Яновиц, светоч моей жизни, погас» [Hahnl 1984, 176]. В единственном некрологе по поводу 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 незащитность для души моей словно заповедь мести, она обязывает меня, при всех парализующих сердце контрастах, потрудиться над изображением боли и стыда нашего времени» [Franz Janowitz 1992, 191]. Но лучшей эпитафией поэту можно считать его собственное стихотворение из цикла «Ежедневный день»:

О человек, твой лик собой вокруг всех оделяет,
И даже мертвое вновь дышит там, где Ты живешь,

Так много жизни излучаешь Ты!
Ухо, что скованную шею награждает горлом,
Глаз, зреньем наделяющий,
Гортань, что одолжила голос немоте —
О существо, что будит суть во всех:
Будь вечно, вечно бдящим!
С Тобой и Твоим светом
Темнее будет иль светлее,
На нежного огня опорах покоится
Все бремя мира.

В декабре 1919 года по инициативе К. Крауса в издательстве «Kurt Wolff Verlag» вышел сборник поэтического наследия Ф. Яновица «На земле» («Auf der Erde»), через год Л. Фикер начал публиковать в журнале «Бреннер» отдельные фрагменты его творческого наследия: «Ежедневный день» (1919–1921), «Каменный день» (1922), «Дьявольский устав» (1925), «Вера и искусство» (1927), «Судный день» (1928). Заявленное К. Рёком в 1926–1927 годах издание полного творческого наследия поэта не было подготовлено. В 1992 году инсбрукское издательство «Naumon-Verlag» опубликовало все уцелевшие произведения, письма и документы поэта.

Литература

Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst. Leipzig, 1913; *Brod M.* Vorbemerkung // *Ibid*; *Brod M.* Streitbares Leben. Autobiographie. München, 1960; *Hahl H. H.* Vergessene Literaten: Fünfzig österreichische Lebensschicksale. Wien, 1984; *Serke J.* Böhmisches Dörfer: Wanderung durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien; Hamburg, 1987; *Adolf von Hatzfeld.* Franziskus und andere Dichtungen: Lyrik, Prosa, Aufzeichnungen / Hrsg. D. Sudhoff. Paderborn, 1992; *Franz Janowitz:* Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe, Dokumente. Mit einem Anhang / Hrsg. D. Sudhoff. Innsbruck, 1992; *Sudhoff D.* Franz Janowitz und Willi Haas. Fragmente einer Freundschaft // *Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich: Neue Studien.* Tübingen, 1996.

6.4.4. Гейдельберг. Журнал «Ди аргонаутен» («Die Argonauten»)

Гейдельберг, как только в 1912 году в издательстве «Richard Weissbach» вышла скандальная антология экспрессионистской лирики «Кондор» (см. 6.3.1), сразу же вошел в обиход городов-возмутителей

спокойствия дремавшего немецкого филистера. В этом же издательстве с 1914 по 1921 год выходил литературно-философский журнал раннего экспрессионизма «Ди аргонаутен» – «Аргонавты», издававшийся Э. Блассом. Вышли 12 номеров: № 1–6 в январе – июле 1914 года; № 7, 8 – осенью 1915 года; № 9 – в декабре 1916 года; № 10/12 – в декабре 1921 года. Сотрудниками журнала были известнейшие литераторы и литературные критики Р. Борхард, В. Беньямин, Р. Музиль, К. Штернгейм, Ф. Верфель, М. Брод, Ф. Блей, Р. Музиль, П. Эрнст, А. Кронфельд и др. Издание журнала Э. Блассом было бы невозможным без одержимости и идеализма самого издателя, коллекционера книг, энтузиаста молодой литературы Р. Вейсбаха, который не только добывал средства для его выхода, но и оказывал на Э. Бласса мощное редакторское воздействие. Характер публикаций журнала в оценке критики неоднозначен: одни считают его идентификацию с экспрессионизмом «незнанием существа дела» [Picard 1962, 159], заблуждением, базирующимся на том, что в этом же 1912 году и в этом же издательстве вышла антология «Кондор», в которой лирика Э. Бласса была столь широко представлена. Другие без всяких сомнений причисляют журнал «к немногим периодическим изданиям, которые определяли лицо экспрессионизма» [Härtling 1966, 59]. Круга «аргонавтов» как такового не было, но Э. Бласс как умный и дальновидный редактор собрал молодых гейдельбергских авторов и расширил ансамбль за счет именитых единомышленников, известных авторов, которые давно уже не жили в Гейдельберге. Темы публикаций были так же разнообразны, как и сами личности¹, однако все публикации отличались высочайшим интеллектуальным уровнем и утонченным философствованием. Неповторимые, своеобразные Э. Блох и В. Беньямин задавали журналу высоту философской мысли, блестящий стилист и требовательный критик Э. Бласс определял уровень и качество литературы. В 1914–1915 годах Э. Бласс опубликовал в «Ди аргонаутен» наибольшее количество собственных стихотворений, эссе и рецензий, по которым легко проследить, как со временем его стихи все дальше отходят от его ранней городской поэзии и тяготеют к неоклассицизму.

Литература

¹ Нельсон Л. «Введение в метафизику» А. Бергсона (1914); Музиль Р. «Римское лето» (1914); Блох Э. «Мелодия в кино, или Имманентная и трансцендентальная музыка» (1914); Брод М. «Концерт». Гротеск (1914); Блох Э. «Негритянская скульптура» (1915); Блей Ф. «Любящим» (1915) и др.

Picard J. Ernst Blass und seine Umwelt in Heidelberg und Die Argonauten: Biographisches Fragment // *Imprimatur: Jahrbuch für Bücherfreunde*. Bd 3. Frankfurt/Main, 1962; *Härtling P.* Ernst Blass. Die Strassen komme ich entlang geweht // *Vergessene Bücher / Hrsrg. P. Härtling*. Stuttgart, 1966.

6.4.4.1. Эрнст Бласс (Ernst Blass)

Эрнст Бласс (17.10.1890, Берлин – 23.01.1939, Берлин), поэт и прозаик, был также блестящим эссеистом, литературным критиком и кинокритиком, одним из организаторов и активистов «Нового клуба» и кабаре «Гну» (см. 6.1.1; 6.1.2). Берлинец Э. Бласс стал важнейшим связующим звеном между Берлином и Гейдельбергом. Творчество Э. Бласса чрезвычайно существенно и характерно для лирики и малой прозы раннего экспрессионизма. Он явился зачинателем экспрессионистской лирики «Большого города» (см. 2.2.1).

С 1908 по 1913 год Э. Бласс учился на юридических факультетах Берлинского и Фрейбургского университетов. В 1909 году он познакомился с К. Хиллером и погрузился в кипучую атмосферу берлинской литературной жизни. С 1910 года Э. Бласс много печатался с лирикой, эссе и рецензиями практически во всех крупных экспрессионистских журналах: «Штурм», «Аktion», «Ди вейссен блеттер», «Ди дихтунг», «Симплициссимус», «Демократ», «Гердер-беттер», «Пан», «Революцион», «Дас нойе пафос», «Сатурн», «Факел», «Мерц» и др. В кругу его литературно-критических интересов – поэзия и проза А. Дёблина, А. Керра, Г. Манна, Ю. Баба, М. Брода, Г. Э. Якоба, Ф. Юнга, М. Кузмина, Ф. Верфеля, С. Георге, Э. Блоха, Р. Музиля и др. В результате интенсивной литературной деятельности и частых выступлений в клубах и кафе произошло резкое ухудшение и без того с детства слабого здоровья (он страдал эпилепсией), и по просьбе родителей с 1913 года Э. Бласс доучивался в более спокойном Гейдельбергском университете, но и там тесно сотрудничал с издательством «Richard Weissbach». В этом издательстве вышел первый и, по мнению критики, лучший сборник его стихов «По улиц вдоль...» («Die Strassen komme ich entlang geweht», 1912), принесший автору мгновенную славу. Сборник озаглавлен строкой из стихотворения «Глэдис» («An Gladys») (см. приложение). Именно эта строка благодаря необычной образности стала визитной карточкой поэта и часто фигурирует в литературоведении как образец экспрессионистской метафоры: «Так страшен я, который ночь насквозь пройдет, | Цилиндр черный на поэта

голове. | По улиц вдоль меня ветрами приметет». Так же широко известно предисловие Э. Бласса к своему сборнику, прозвучавшее как боевая и провокационная программа высоких духовных целей, пронизанная духом полемики с его берлинскими единомышленниками и точно подметившая главную особенность новой лирики: «Единства в наличии не наблюдается» [Blass 1912]. С 1916 года Э. Бласс – доктор права. В Гейдельберге он издавал журнал «Ди аргонаутен», но война прервала его выход, и поэт в 1915 году возвратился в Берлин, где до 1920 года служил архивариусом Дрезденского банка. В 1921–1924 годах он был литературным, кино- и танцевальным критиком в Берлине; с 1924 года – журналистом и редактором издательства «Paul Cassirer». С 1926 по 1933 год Э. Бласс тесно сотрудничал с журналом «Ди литерарише вельт» («Die literarische Welt» – «Литературный мир»), в котором вышли рецензии о кино, театре, актерах, прекрасные эссе и очень ответственная критика¹.

После публикации сборника «По улиц вдоль...» многочисленные рецензии в ведущих экспрессионистских журналах 1912–1918 годов единодушно отмечали абсолютную новизну и непривычность поэзии Э. Бласса, указывали на ее значимость в становлении новой прогрессивной лирики Германии. Так, Р. Кайзер в одном из хвалебных отзывов не сомневается в том, что «после увенчанных славой Рильке и Георге именно Бласс обеспечит дальнейший прогресс лирики» [Kayser 1913]. К. Хиллер точно подметил сильные стороны поэзии Бласса: «высочайший интеллект, искренность, моральную сторону и виртуозное владение формой, вместе составляющие ту магию, которую нельзя приравнять только к профессиональным навыкам» [Hiller 1912]. И даже А. Керр, который в предисловии Э. Бласса усматривал «сильно засахаренный зефир», не мог не признать, что некоторые строфы поэта достигают просто космической многозначности. С подачи К. Хиллера Э. Бласса стали называть «немецким Верленом» [Schuhmann 1975, 17], черпающим вдохновение в пульсации города. Впервые в литературе Германии, где на тот момент еще не существовало городской поэзии, Э. Бласс «элегантно и дерзко, метафорически смело и точно, поражая современников» [Härtling 1966, 57], художественно осмыслил разрушительное воздействие на личность возросшей психологической нагрузки в модернизированном мире, потерянность и страх человека в

¹ «О кино-революции: звуковое кино» (1930); эссе о П. Эрнсте, Э. Ласкер-Шюлер, А. Дёблине, Г. Гауптмане и др.

большом городе. С первых же стихотворений, таких, как «Слабонервный» («Der Nervenschwache»; см. приложение), лирическое «я» предстает истерзанным, испуганным, чужим, преследуемым демоническими силами. Э. Бласс сформировал в литературе начала века представление о современном типе человека – болезненном, нервном, гротескном и крайне ироничном. Городские реалии Берлина – Крейцберг, Курфюрстендамм, Бранденбургские ворота, Потсдамская площадь – не вызывают у поэта романтических чувств, хотя это места грандиозных увеселений и оживленной ночной жизни. Лирика поэта насыщена всевозможными чувственными восприятиями, его мир источает запах резких назойливых духов и пота танцующих пар, он осязаем в образе мраморных столов кафе и отшлифованного камня лестниц, но луна над ним – словно «слизь», а звезды – «нежно подрагивающие эмбрионы на невидимой пуповине» (Э. Бласс). Город у Бласса предстает живым организмом, дышит, клубится, как, например в сонете «Крейцберг I» («Kreuzberg I»). Чередование картин, следующее внутренней логике сонета, сродни композиции экспрессионистского живописного полотна, в котором изображение дается из какой-то невидимой точки сверху, при этом отчетливо проявляется парадокс психического и физического восприятия: то, что находится вблизи, кажется хаотичным нагромождением, а сверху и издалека все видится иначе. Это один из самых эротичных экспрессионистских сонетов, в котором предметом вождения становится Город, не случайно автор трижды вплетает в ткань сонета свое собственное имя Blass ‘бледный’ («Blassmond» ‘бледная луна’, «blass und heiss» ‘бледный и жаркий’, «die heissen, blassen Träume» ‘жаркие, бледные мечты’). Метрополия как олицетворение женского начала, когда городу приписывались черты *femme fatale*, – типичная поэтическая реалья XIX века. Экспрессионистская амбивалентность восприятия проявляется в ней во всей полноте: с одной стороны, женщина – притягательная искусительница, с другой – развращенная и разврат несущая. Э. Бласс явно знал о такой «бодлеровской перспективе» в восприятии метрополии. Последняя строка – до смешного прозаичная и отрезвляющая от всех эротичных видений («Da unten rollen meine Autobusse» ‘внизу мои автобусы спешат’) – воспринимается именно как игра с традицией XIX века, в которой лирика Большого города всегда несла в себе трагический компонент. Кульминация сонета и эффект неожиданной ироничной концовки типичны для Э. Бласса: они обращают интенсивность переживания в приятное вечернее приключение, которое прерывается сигналами либо пожарных

машин, либо машин скорой помощи («Hörst du die roten Nacht-und Not-Alarme?»). К. Хиллер, помимо того, что написал хвалебные статьи, выразил свое отношение к поэзии этого городского интеллектуала еще и тем, что включил в скандально новаторскую антологию «Кондор» 12 его стихотворений.

В 1913 году Э. Бласс отдалился от экспрессионизма (см. 6.1.1) и сблизился с кругом С. Георге, что не преминуло отразиться на характере лирики в его трех последующих поэтических сборниках: «Стихи о расставании и свете» («Die Gedichte von Trennung und Licht», 1915), «Стихи о лете и смерти» («Die Gedichte von Sommer und Tod», 1918), «Оголенный провод» («Der offene Strom», 1921). От лирики «Большого города» Бласс вернулся к так называемому неоклассицизму и «южнонемецкой пасторальности в чистейших лирических формах» [Picard 1962, 194]. Однако и в этих сборниках нередко прорывается его талант, чувство формы и необычайное умение на полутонах передать нечто невыразимо печальное – конец любви. В 1930 году Э. Бласс полностью ослеп. Результатом нового жизненного опыта стал рассказ «Слепой» («Der Blinde»), который впервые был опубликован К. Оттенем лишь в 1959 году с разрешения сестры поэта [Blass 1959]. Рассказ оставался в наследии Бласса безымянным, первоначальное намерение издателя назвать его «Падение в преисподнюю» («Höllenzurz») не соответствовало сути поэта, избегавшего любой резкости. В свойственной ему тихой манере, намеренно банальными словами Э. Бласс говорит о том, что не политические страсти, не государственная власть, не сознательно управляемое человеческое безумие заставляют разверзнуться бездну, а жестокое равнодушие и холодность каждой отдельной личности. Рассказ прозвучал как завещание и разоблачение сатанинской жестокости и слепоты окружающего мира, который возымел над человеком огромную власть. Перед смертью Э. Бласс ненадолго прозрел. Лучшие стихотворения поэта, названные Г. Э. Якобом «берлинской мозговой лирикой» за то, что в них «вибрирует нервный аппарат», включены в антологии «Человеческие стихи военного времени» (см. 7.2.2), «Стихи живущих» (см. 7.3).

Литература

Blass E. Vor-Worte // Die Strassen komme ich entlang geweht. Heidelberg, 1912; *Blass E.* Der Blinde // Das leere Haus: Prosa jüdischer Dichter / Hrsg. K. Otten. Stuttgart, 1959; *Hiller K.* Ernst Blass // Die Aktion. 1912. Sp. 1229 – 1231; *Kayser R.* Das Gedichtbuch des Ernst Blass: Ein Aufsatz // Die Aktion. 1913. Sp. 205–208;

Picard J. Ernst Blass und seine Umwelt in Heidelberg und Die Argonauten. Biographisches Fragment // *Imprimatur: Jahrbuch für Bücherfreunde*. Bd 3. Frankfurt/Main, 1962; *Härtling P.* Ernst Blass. Die Strassen komme ich entlang geweht // *Vergessene Bücher / Hrsg. P. Härtling*. Stuttgart, 1966; *Schuhmann Th.* Ein deutscher Verlain. Erinnerungen an den expressionistischen Dichter Ernst Blass // *Der Literat* 17. 1975.

6.4.5. Цюрих: «Кабаре Вольтер» («Cabaret Voltaire»)

Военная цензура вынудила многих литературных политиков, издателей, литераторов свернуть свою деятельность на территории воюющих стран; сотни литераторов, художников экспрессионистского поколения были призваны на фронт уже летом 1914 года. Многие из литераторов эмигрировали, скрываясь от всеобщей мобилизации. Таким образом, центр творческой активности переместился в нейтральную Швейцарию. «Кабаре Вольтер» («Cabaret Voltaire») в Цюрихе стало штаб-квартирой антивоенной колонии европейских, в том числе и русских художников, писателей и других деятелей искусства. Среди эмигрантов были Г. Балль, Э. Хеннингс, А. Эренштейн, Л. Рубинер, Р. Шикеле, В. Сернер, Г. Керстен, Г. Арп, Г. Рихтер, К. Шад, танцоры Р. фон Лабан и М. Вигман, несколько позже Р. Хюльзенбек, Ф. Хардеккопф, О. Флакке. К ним присоединились швейцарцы С. Тойбер и Ф. Глаузер, затем художник М. Янко и Т. Цара. Время от времени здесь появлялись Ф. Верфель, Клабунд, Л. Франк и др. «Невероятное количество духа находится в пути. Головы источают эфирное сияние. Возникла партия духовности, политика духа; это немцы, румыны, поляки, русские, голландцы» [*Ball* 1927].

Основатели кабаре Г. Балль и Э. Хеннингс прибыли из Германии в Цюрих без документов и без единого пфеннига в кармане. Все попытки устроиться на работу и прокормиться потерпели неудачу. По воспоминаниям Р. Хюльзенбека, «случай, который в организации дадаизма сыграл столь ошеломляющую роль, взял в руки режиссуру экзистенции этих неординарных людей. Эмми отправилась в старейшую часть города Нидердорф с тем, чтобы в каком-нибудь ресторане продать для официанта или выступающего там артиста случайно сохранившийся у Г. Балля костюм. Ее спросили, не поет ли она. Разговор закончился контрактом. Балля взяли на должность пианиста, и голодное время закончилось» [*Huelsenbeck* 1957]. 5 февраля 1916 года в Цюрихе по адресу Шпигельгассе, 1 состоялось открытие кабаре по образцу «Симплициссимуса», которым Г. Балль руководил в Мюнхене. Идея нового

кабаре родилась у Г. Балля, бывшего драматурга Камерного театра Мюнхена, из всего литературно-художественного и организаторского опыта и из царившей в городе атмосферы кафешантана, балаганных артистов, фокусников, глотателей шпaga и пожирателей огня, развлекавших публику. Г. Балль назвал его «Voltaire» в честь философа, ярого противника католической церкви, личностью которого он был увлечен как просветитель и либерал, ожидавший избавления человечества на путях разума и согласия, а не метафизики. На открытии Г. Балль читал из Вольтера, Ведекинда и других авторов, играл русский оркестр балалаечников. По мнению обозревателя газеты «Нойе цюрихер цайтунг» («Neue Züricher Zeitung»), этот вечер «свидетельствовал о намерении основателей кабаре поддерживать в нем высокий художественный уровень, а город обогатился на одно увеселительное заведение, отличающееся хорошим вкусом».

Э. Хеннингс стала звездой кабаре. Она была единственной профессиональной кабаретисткой, актрисой разговорного жанра и шансона, хорошо известной довоенной берлинской публике. Г. Балль прекрасно играл на фортепьяно и аккомпанировал шансонам Э. Хеннингс, написанным на его стихи. В финансовом отношении кабаре выживало только благодаря ее успеху у публики. Ее шансоны создавали интимную атмосферу, ее охотно слушали и начинали подпевать. В феврале 1916 года в Цюрих после всех злоключений в Германии прибыл студент медицины Р. Хюльзенбек и уже 26 февраля читал в «Кабаре Вольтер» свои скандальные, осмеянные на одном из берлинских экспрессионистских вечеров «Негритянские стихи», заканчивающиеся на «Umba, umba».

«Кабаре Вольтер» стало убежищем и подиумом всех пацифистски настроенных художников Германии и Австро-Венгрии, здесь произошел синтез современных направлений литературы и искусства, на малой территории кабаре собрались основатели экспрессионизма, футуризма и кубизма. В программах кабаре значились доклады Г. Аполлинера, Г. Арпа, Г. Балля, Э. Хеннингс, Я. ван Годдиса, Р. Хюльзенбека, М. Янко, В. Кандинского, Ф. Т. Маринетти, А. Модильяни, М. Опенгеймера, П. Пикассо, Т. Цары, ван Рееса, М. Слодки. В письме от 16 июня 1916 года Г. Балль написал: «Идеалы образования и искусства в качестве программы варьете – это наш своеобразный “Кандид”, направленный против времени. Кое-кто делает вид, что ничего не происходит. Пытаются предательство человечности, разворовывание души и тела народов, эту цивилизованную бойню враньем переименовать в

триумф европейской интеллигенции. Не требуйте от нас, чтобы мы с удовлетворением проглатывали этот гнилой паштет из человеческой плоти, чтобы наши подрагивающие ноздри с восхищением вдыхали трупный чад. Не ждите от нас, что мы перепутаем становящееся с каждым днем все более фатальное оупение и холод сердца с героизмом...» [Ball 1957].

«Кабаре Вольтер» стало местом рождения дадаизма. 31 мая 1916 года по случаю большого собрания «Общества художников Вольтер» вышла антология «Кабаре Вольтер», в которой слово «дада» было впервые официально зафиксировано. 14 июля 1916 года Г. Балль и Т. Цара зачитывали дадаистские манифесты в Доме ремесел «Цур Вааг» («ZunftHaus zur Waag»). Р. Хюльзенбек вспоминал, как необходимо им было дружеское сообщество одинаково мыслящих друзей и как они нашли его в Цюрихе: «Мы не ссорились, все мы вынуждены были покинуть отечество, все ненавидели войну, все хотели добиться успеха на художественном поприще. Дада, полагаю, возник из дружбы, любви и ненависти, направленных на одно и то же. Мы никому ничего не обещали, мы искали нечто неопределимое, суть, смысл, структуру новой жизни. И так мы стали дадаистами» [Huelsenbeck 1957]. Инициаторами «дада» в кабаре стали Г. Балль, Р. Хюльзенбек, М. Янко, Г. Арп и Т. Цара. В письме от 24 мая 1916 года Г. Балль написал: «Нас пятеро друзей, и самое странное, что мы никогда не бываем полностью и одновременно согласны друг с другом. Это непрерывное притяжение и отторжение» [Ball 1957].

Цюрихский дадаизм, безусловно, продукт богемы и так же противоречив, как она сама: высокомерие и сарказм отчаяния, ненависть к официальной культуре и любовь к искусству, политическая радикальность и аскетичная религиозность, спекулирование настроениями публики и установка на скандальный успех определяли лицо дадаизма и кабаре: 12 июня 1916 года Г. Балль написал: «Дадаист любит необычное, даже абсурдное. Он знает, что жизнь утверждается в противоречии и что его время, как никакое другое, нацелено на уничтожение великодушного. Поэтому ему по душе любая маска, любая игра в прятки, которой присуща сила мистификации. Так как банкротство идей распотрошило человеческий облик до основания, то на передний план патологическим образом выдвинулись все подспудные влечения и помыслы. Так как никакое искусство, политика или вероучение не доросли до уровня этого прорыва плотины, то нам остаются только хвастовство, вранье и кровавая поза» [Там же]. Однако Г. Балль пони-

мал, что позиция кабареистов и Дада – дань времени: «Я не знаю, сможем ли мы вопреки всем нашим усилиям превзойти Уайльда и Бодлера; не останемся ли мы вопреки всему всего лишь романтиками. Конечно же, есть другие пути для достижения чуда и другие пути противоречий – аскетичность, например, или церковь. Но не проторены ли и они полностью? Опасаюсь, что новыми всегда будут только наши заблуждения» [Ball 1957]. Г. Балль издал небольшую книгу «Кабаре Вольтер». Она документировала кабаре как идею и являла собой интереснейший экземпляр пропагандистского издания, представляя родившийся в кабаре дадаизм как смех и игру масок, скрывающих синтез романтических, дендистских и демонических теорий XIX века. В письмах 1911–1927 годов и документальной повести «Бегство из времени» [Ball 1927] Г. Балль засвидетельствовал интереснейшие эпизоды из жизни кабаре, его высокие гражданские гуманные идеи и радикальное художественное новаторство. В письме от 14 апреля 1916 года он писал: «Наше кабаре – это жест. Каждое произнесенное и пропетое здесь слово подтверждает, что этому унижительному времени не удалось заставить нас уважать его. Да и что же в нем может импонировать или вызывать уважение? Его пушки? Наш великий барабан перекроет их грохот. Его идеализм? Но он давно стал посмешищем и в его популярной, и в его академической версии. Грандиозные битвы и подвиги каннибалов? Наше добровольное безумство, наше восхищение иллюзорным обратят их в позор» [Ball 1957].

Г. Балль и Г. Арп вспоминают одно странное стечение обстоятельств: «напротив нашего кабаре по адресу Шпигельгассе, 1, если не ошибаюсь, в доме № 6 жил господин Ульянов-Ленин. Каждый вечер ему приходилось выслушивать наши музыкальные тирады, не знаю, правда, с удовольствием ли. А когда мы на Вокзальной улице открывали свою галерею, русские отъезжали в Петербург, чтобы ставить на ноги революцию. Не есть ли наш дадаизм – антипод большевизма? Не противопоставляет ли он его деструктивности и совершенной расчетливости абсолютно донкихотскую, противную всякой цели, непостижимую сторону мира? Интересно было бы понаблюдать, что будет происходить там и здесь» [Ball 1927, 172].

Весной 1917 года деятельность кабаре по старому адресу завершилась. Новая «Галерея Дада», которую Г. Балль и Т. Цара открыли выставкой «Штурма» из собрания супругов Г. и Н. Вальден 29 марта 1917 года на Банхофштрассе, 19 в здании шоколадной фабрики «Spruengli», продолжила идеи и традиции «Кабаре Вольтер». На празд-

ничном открытии были представлены экспрессионистские и абстрактные танцы (С. Тойбер, К. Вальтер), стихи Г. Балля, Э. Хеннингс, Г. Арпа, проза Миноны, музыкальные композиции Г. Хойссера, маски Г. Арпа. В прекрасно оформленных четырех выставочных залах галереи состоялись шесть вечеров выступлений завсегдааев «Кабаре Вольтер», собравшие, несмотря на довольно дорогой входной билет, большое количество публики. На фоне картин кубистов, дадаистов, экспрессионистов свои произведения читали Ф. Хардекофф, А. Эренштейн, Г. Аполлинер, В. Кандинский; Э. Хеннингс читала Я. ван Годдиса, Г. Вальден посвятил выступление погибшим А. Макке, Ф. Марку и А. Штрамму. Для второго вечера была поставлена пьеса О. Кокошки «Сфинкс и соломенное чучело» («Sphinx und Strohmann») с Г. Баллем, Э. Хеннингс, Ф. Глаузером и В. Хартманом в ролях и инсценировкой и масками М. Янко. После вечеров нередко проводились психоаналитические и другие дебаты. «Жизнь в галерее была весьма интересной, часто гротескной, иногда веселой» [Ball 1957]. Галерейщиков стали узнавать на улице и, показывая на них пальцами, говорить: «Вот идут дадаисты». Дадаизм был подхвачен и развивался далее не самими дадаистами. В тот момент, когда его признала пресса и публика, он уже пережил себя и был для самих дадаистов вчерашним днем. Успех, по мнению Э. Хеннингс, был неизбежен, и именно перед этим штампом успеха Г. Балль начал испытывать инстинктивный страх. Он стал противиться, считать дадаизм просто капризом, из которого нельзя было сделать художественное направление. Он считал, что все должно оставаться в стадии парения [Ball-Hennings 1953].

Так, дадаизм стал для Г. Балля исчерпавшим себя явлением. В результате разногласий с Т. Царой и наметившегося неплодотворного расхождения между «эстетиками» (Арп, Балль, Хюльзенбек, Хеннингс и Цара) и сгруппировавшимися вокруг Рубинера «моралистами» (Эренштейн, Франк, Штрассер, Шикеле и т. д.), Г. Балль весной 1917 года оставил неожиданно все дела и, вызвав тем самым грандиозный скандал, покинул Цюрих. В Берне он продолжил свою антивоенную деятельность в «Свободной газете» («Freie Zeitung»). Т. Цара и Г. Арп предприняли дальнейшие попытки сделать из цюрихского дадаизма интернациональное движение, заручившись поддержкой европейских писателей, прежде всего, парижских, но из этой затеи ничего не вышло. В героях романов О. Флакке «Нет и да» («Nein und Ja», 1920) и Л. Франка «Слева где сердце» («Links wo das Herz ist», 1952) нетрудно узнать завсегдааев «Кабаре Вольтер» и «Галереи Дада» Г. Балля и

Э. Хеннингс, Т. Цару, Г. Балля, А. Эренштейна, В. Сернера, Л. Франка и др.

Литература

Ball H. Die Flucht aus der Zeit. München; Leipzig, 1927; *Ball-Hennings E.* Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball. Einsiedeln; Zürich; Köln, 1953; *Ball H.* Briefe 1911–1927. Einsiedeln; Zürich; Köln, 1957; *Huelsenbeck R.* Mit Witz, Licht und Grütze: Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden, 1957; *Dada in Zürich* / Hrsg. H. Bollinger, G. Magnaguagno, R. Meyer. Zürich, 1985; *Dichter lesen.* Bd 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik / Hrsg. R. Tghart // Marbacher Schriften 38/39. Marbach/Neckar, 1995.

6.4.6. Дрезден: журнал «Меншен» («Menschen»)

После окончания войны произошло оживление литературно-политической и издательской деятельности в Дрездене, что нашло свое выражение в выходе журнала по искусству, литературе, графике, музыке и критике «Меншен» – «Люди», издававшегося с 1918 по 1921 год в издательстве «Dresdner Verlag» Ф. Штимером (1918), Х. Шиллингом (1918–1921), В. Хазенклевером (1920–1921) и И. Голлем (1921). Журнал является важнейшим документом позднего экспрессионизма и свидетельством активной позиции художников в революционном процессе Германии. Центральная идея журнала – сплочение всех прогрессивных художественных сил – объединила более двух сотен художников различных жанров искусства. Специфика журнала заключается в том, что его авторы, экспрессионисты так называемого второго поколения, выступили на литературную арену после военных событий и в разгар революционных волнений, когда абстрактные призывы к действию и утопии человеческого и социального обновления ранних экспрессионистов утратили свою актуальность, требовали полной ревизии в конкретной исторической революционной ситуации и практического воплощения теории в конкретных поступках.

Сквозная нумерация журнала осложняется и прерывается параллельно выходящими приложениями, специальными или персональными выпусками, видоизменениями в подзаголовках и профиле журнала, однако их перечисление заслуживает внимания, так как наилучшим образом отражает динамику литературно-политического процесса послевоенной Германии и грандиозный вклад издателей и авторов публикаций в формирование специфики позднего экспрессионизма.

Первый год: с 15 января 1918 года по 15 декабря 1918 года вышли № 1–10. Второй год: с января по март 1919 года вышли № 1–6 (в сквозной нумерации это № 12, 15, 19, 22, 25, 29), среди них № 3 – специальный номер В. Рейнера, № 6 – Х. Шиллинга. Параллельно издавалось с конца декабря 1918 по 31 января 1919 года политическое приложение журнала «Монтагсблатт – Дрезден. Политика, общественная жизнь, искусство, культура» («Montagsblatt – Dresden. Politik, öffentliches Leben, Kunst, Kultur»). С 7 апреля 1919 по 16 июня 1919 года выходят № 15–26, изданные «Социалистической группой интеллектуалов» под названием «Дрезднер монтагсцайтунг, früher Menschen» («Dresdner Montagszeitung, früher Menschen»), не включенные в сквозную нумерацию. С апреля по декабрь 1919 года журнал «Меншен» выходит с подзаголовком «Книжная серия нового искусства» («Buchfolge neuer Kunst»), которую издавал Х. Шиллинг. Первой книгой этой серии считаются вышедшие ранее № 1–6 (январь – март 1919 года), а книгам № 2–14 в сквозной нумерации присвоены № 33–86. Все выпуски данной серии снабжены своими тематическими подзаголовками и содержат большое количество оригинальных гравюр: № 2 – Первый выпуск новой поэзии; № 3 – Скульптуры Г. Форстер; № 4 – Спец. выпуск группы «Крефте» («Kräfte»), Гамбург; № 5 – Эссе и критика; № 6 – Спец. выпуск экспрессионистского рабочего сообщества Килия; № 7 – Спец. выпуск группы «Крефте», Гамбург; № 8 – Спец. выпуск «Группы 1919, Дрезден»; № 9 – Спец. выпуск В. Хазенклевера; № 10 – Спец. выпуск «Статус социализации издательства “Dresdner Verlag 1917”»; № 11 – Гротеск; № 12 – Спец. выпуск группы «Крефте», Гамбург; № 13 – Выпуск новой поэзии; № 14 – Спец. выпуск группы «Новембергруппе», Берлин. С января 1919 по апрель 1921 года журнал издается как «Журнал нового искусства» («Zeitschrift neuer Kunst») В. Хазенклевером и Х. Шиллингом без иллюстраций и также снабжен тематическими подзаголовками: «Современное музыкальное искусство» (два номера), «Хейнар Шиллинг», «Проза», «Поэзия», «Рудольф А. Дитрих» (№ 1–4, или № 87–110 сквозной нумерации). С мая по июль 1921 года (№ 1–3, или № 111–113) журнал издается в Париже И. Голлем.

Манифест журнала был сформулирован одним из ведущих поэтов журнала В. Рейнером в № 1 за 1919 год: «Журнал представляет в литературе, живописи, критике, музыке и политике молодое поколение духовно деятельных людей, которое сознательно противопоставило себя все еще мощным и действенным пережиткам и наследию того поколения, которое тысячами путей привело человечество к пережива-

емому ныне краху. Материализму и его скрытым и открытым вариациям это новое поколение противопоставляет свой окрепший в четырехлетней кровавой бойне принципиальный идеализм. В литературе, живописи, музыке и критике этот идеализм называется “экспрессионизм”. Итак, экспрессионизм – это не чисто техническая или формальная проблема, а, прежде всего, – духовная (научно-познавательная, метафизическая, этическая) позиция, которая появилась не сегодня и не вчера, а свойственна истории человечества уже тысячелетия».

Круг поэтов, писателей и художников, которые составили костяк созданного в декабре 1917 года издательства «Felix Stiemer Verlag» и сотрудников издававшегося в нем с января 1918 года журнала «Меншен», известен под именем «Экспрессионистского рабочего содружества, Дрезден, группа 1917» (орг. 2 октября 1917 года). После распада в 1911 году из-за отсутствия общественного резонанса группы «Мост» («Brücke») новое объединение художников, поэтов, музыкантов и теоретиков стало для Дрездена значительным явлением культурной и общественно-политической жизни. Идея пропаганды нового искусства в журнале «Меншен» связывалась с постулатом обновления мира. В этом сплаве политики и искусства дрезденцы считали себя последователями революционера языка А. Штрамма, который своим исконным звучанием слова выстроил новый мир – мир человека, и леворадикального теоретика и активиста Л. Рубинера, олицетворявшего новый тип политического художника. Дрезденская группа исповедовала синтез художественной радикальности и политической готовности к активному действию. Манифест группы подписали К. Феликсмюллер, Ф. Штимер, В. Рейнер, писательницы Р. Ротшильд и Б. Бренк-Калишер, поэты Х. Шиллинг, Р. Хаусман, М. Брун и Р. А. Дитрих. Несколько позже к ним присоединились Р. Фишер, А. Р. Лейнерт, д-р Е. Х. Мюллер (руководитель музыкального отдела издательства «Felix Stiemer Verlag»); иногородние сотрудники О. М. Граф, Г. Ауслегер, К. Бок и графики Г. Таппер и В. О. Гримм. Это объединение тесно сотрудничало с художниками и графиками Л. Сегаллом, О. Ланге, архитекторами Г. Цедером, П. Ф. Шмидтом и историком искусства В. Громаном. Время от времени с «группой 1917» сотрудничал Т. Дойблер.

Осенью 1920 года Х. Шиллинг подвел итог деятельности журнала за первые годы и отметил, что почти все ведущие художники Германии того времени представлены в оглавлении его журнала. Такая высокая самооценка издателя соответствует реальному положению вещей, так

как журнал стал форумом не только дрезденских литераторов и художников, но и вышел далеко за рамки этого сообщества. За 5 лет его существования он опубликовал работы 50 художников, графиков, скульпторов и около 140 литераторов различной эстетической и политической ориентации. Журнал печатал «штурмовцев» А. Эренштейна, К. Хейнике и А. Шнака; сатиру и гротески философа С. Фридлендера (Миноны), выразительную авангардную графику берлинской группы «Новембер», драмы В. Хазенклевера; музыкальные композиции А. Берга, Ф. Бузони и О. Клемперера, а также тексты и картины дадаистов К. Швиттера, Р. Хаусмана, Й. Баадера и О. Дикса. Наряду с литературными и графическими произведениями стояли программный «Призыв к социализму» Г. Ландауера, речь Ленина, статья К. Маркса, сочинения левого радикала О. Рюле. Программы и призывы перемежались с рецензиями и критикой художественной и культурной жизни Дрездена и Германии, размышления о новых направлениях в искусстве соседствовали с сообщениями о ходе революции. Журнал широко представлял и комментировал литературные, художественные, духовные и политические течения, симптоматичные для художников позднего экспрессионизма, и в соответствии с мировоззрением издателей являлся синтезом искусства с политической волей обновления.

Стратегии журнала видоизменялись вслед за общественно-политическим развитием. В течение первого года издания (январь – декабрь 1919 года) Ф. Штимер полностью сориентировал внешний облик и содержание журнала на «искусство, нацеленное на действие и изменение» (Л. Рубинер). Доминирующими темами этого года стали война с ее антигуманной сущностью и противопоставленная ей идея нового идеального человеческого сообщества. С особой драматичностью извращенность и безумие военных событий предстали в прозе и поэзии В. Рейнера, К. Феликсмюллера, Р. А. Дитриха и Р. Фишера. Для первых двух лет выхода журнала характерен типичный для немецкого экспрессионизма синтез поэтического и изобразительного искусства. Наиболее ярко он представлен в совместном творчестве О. Кокошки и В. Хазенклевера во время войны, а также в объединении в «Дрезденском Сецессиионе, 1919» художников (Феликсмюллер, Хекрот, Сегалл, Дикс) с поэтами и писателями дрезденской группы. В реализации такого синтеза искусств и в формировании неповторимого облика журнала большую роль сыграл график, художник и иллюстратор К. Феликсмюллер, который продолжил и довел до филигранности графические традиции группы «Мост», открывшей вновь технику деревянной гра-

вюры. Гравюры на страницах «Меншен» (№ 8 – Графика «Группы 1919») – вершина выразительности экспрессионистской графики.

Для более адекватного освещения революционных событий журнал подразделился в начале 1919 года на два издания: политическое приложение «Монтагсблатт» («Montagsblatt») и собственно журнал «Меншен» с обычной художественно-критической ориентацией. «Монтагсблатт» стал рупором Совета «Социалистической группы интеллектуалов Дрездена», организованной 21 ноября 1918 года для непосредственного политического участия художников и интеллигенции в ходе революции. К этой группе относились Х. Шиллинг, П. Адлер и Ф. Вольф. Еженедельно с января по июнь 1919 года «Монтагсблатт» освещал революционные события в Дрездене и в Баварской советской республике. В этот период журнал достиг своего максимального тиража в 50 000 экземпляров. Авторы его публикаций Р. Фишер, Ф. Вольф, К. Ремер, О. Рюле выступали с конкретными и практическими предложениями по преобразованию в системе образования и здравоохранения, в экономической и социальной сферах, с критикой антиреволюционной политики СПГ. В то же время призывы и политически окрашенные литературные тексты самого журнала «Меншен», публиковавшиеся В. Рейнером и Х. Шиллингом, несмотря на реальность революционной ситуации и конкретные события, прокламировали, как и прежде, идеально-духовный порыв и нацеливали на некое неопределенное «революционирование человека вообще» (В. Рейнер).

После завершения в декабре 1919 года «Книжной серии нового искусства» художественный и политический уровень журнала снизился. Издатели не предпринимали более попыток программно определить свою позицию, поэтому конец 1920-го и начало 1921 года отчетливо отразили трудности издателей Х. Шиллинга и В. Хазенклевера, а также самих авторов в поиске новых творческих импульсов. На снижении художественного уровня журнала сказалось также и то, что Ф. Штимер, В. Рейнер и К. Феликсмюллер перестали печатать в нем свои произведения (третий и четвертый годы издания). В пятый год выхода журнала Х. Шиллинг предпринял последнюю попытку создать для журнала прочную духовную базу. Три изданных И. Голлем номера (май – июль 1921 года) демонстрируют намерение издателя присоединить Германию к европейскому движению А. Барбюсса «Интернационал мысли», однако из этой акции ничего не получилось из-за типичной для 1921 года ситуации разочарования художественной интеллигенции после крушения революционных надежд и идеалов. По мнению иссле-

дователей, значение журнала «Меншен» не может оцениваться исключительно по качеству его литературной продукции, среди которой и новаторские произведения, и эпигонские перепевания уже отработанного ранним экспрессионизмом материала. Историко-литературная ценность журнала заключается в том, что за пять лет его выхода в нем отразились те литературные, художественные, духовные и политические течения, которые следует считать симптоматичными для сознания художников второго экспрессионистского поколения. Журнал является социальным и историческим документом того времени и на конкретном литературном материале демонстрирует процесс затухания экспрессионистского движения в Германии после поражения революции [Petereit 1991].

Проза и поэзия авторов «Меншен» (В. Рейнер, Б. Бренк-Калишер, Х. Шиллинг, Р. А. Дитрих, К. Бок, О. М. Граф, А. Р. Лейнерт, Г. Ауслегер, Р. Фишер, А. Шнак, И. Голль и др.) отдельными поэтическими сборниками были параллельно выпущены издательством «Dresdner Verlag von 1917» в двух поэтических сериях: «Дихтунг дер юнгстен» («Dichtung der Jüngsten» – «Литература молодых»), № 1–12/13 (1917–1919) и «Дас нойсте гедихт» («Das neueste Gedicht» – «Новейшее стихотворение»), № 1–41 (1918–1920), которые конкурировали с подобной акцией К. Вольфа «Судный день» в Лейпциге (см. 6.2.2).

Литература

Petereit H. Die Zeitschrift «Menschen» im Umfeld des Dresdner Expressionismus: Programme, Konzepte und Positionen im Spannungsfeld von Literatur und Politik: Dis. Karl-Marx-Universität. Leipzig, 1991.

6.4.7. Вена: антология «Ди Ботшафт» («Die Botschaft»)

Значительным вкладом в поэзию экспрессионизма стала антология «Ди ботшафт» – «Послание», составленная, прокомментированная и изданная Э. А. Рейнгардтом в Вене в 1920 году. Ее литературно-историческое значение для Австрии столь же велико, как велико значение антологии «Сумерки человечества» для Германии, но если антология К. Пинтуса на закате экспрессионизма подвела, по мнению издателя, итог направления, то «Ди ботшафт», собрав воедино все разнородные экспрессионистские силы, впервые представила австрийский экспрессионизм широкой публике. По утверждению О. М. Фонтаны, антологии «присуща документальная точность» в фиксации общего миро-

ощущения. Подавляющее большинство из 33 авторов были, как и сам Э. А. Рейнгардт¹, 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), 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.

Широко представлены пражцы: Ф. Верфель (1890), М. Брод (1884), П. Корнфельд (1889), Й. Урцидил (1896); в Зальцбурге родились Г. Тракль (1887) и друживший с ним редактор журнала «Руф» («Ruf») Э. Бушбек (1889); 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 (1895) – в Брюнне, Э. Янштейн (1893)² – 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.

Однако жизнь и литературно-критическая деятельность многих из них тесно связана с Германией. Сам 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» (см. 6.2.2), помимо Верфеля, Тракля и Брода, издал Г. Флеша фон Бруннена (1917), Т. Таггера (1918), Й. Урцидила (1919). «KWV» издавал 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»); П. Корнфельд был уже широко известен как автор экспрессионистской трагедии «Искушение»³ («Die Verführung», премьера состоялась 8 декабря 1917 года во франкфуртском «Шаушпильхауз»). Ф. Браун и М. Мелль печатались в антологии «Мистраль» (см. 6.3.2).

¹ 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.

² В Справочнике П. Раабе указан 1891 год рождения.

³ В другом переводе «Обольщение». См.: *Энциклопедия экспрессионизма*. С. 248.

Э. А. Рейнгардт собрал в одной книге такие стихотворения известных и неизвестных поэтов, которые отвечали его собственной программе, сформулированной в сборнике «Приключение духа» (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 наиболее широко представленными в ней Ф. Верфеля и Г. Тракля четко обозначены два полюса экспрессионизма, свойственные не только Австрии, но и всему направлению вообще. В «Ди ботшафт» поэтическая традиция уживается с либеральным интернационализмом и пафосом порыва; максимализм П. Корнфельда, который считал, что мир изменится, если изменится хотя бы один человек, 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. Урцидил, М. Вид), а революционная поза отступает перед пронзительной ранимостью, которая так отчетливо слышна в стихотворении самого Э. А. Рейнгардта «Тихий возглас» («Der leise Ruf»): «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».

По мнению исследователей, австрийский экспрессионизм предстает в «Ди ботшафт» «более толерантным по сравнению с немецким в “Сумерках человечества”, где неуместны были бы Ф. Браун, М. Мелль или С. Цвейг, но Ф. Верфель с 25 стихотворениями доминирует, как и у К. Пинтуса, так как Э. А. Рейнгардт считал его “первым поэтом нашего времени”» [*Hahnl* 1984, 165]. Так ли это? При тщательном анализе всего спектра австрийской экспрессионистской поэзии следует признать, что это утверждение является частью многочисленных литературно-исторических мифов вокруг экспрессионизма, в создании которых активно принимали участие сами представители художе-

ственного направления. Очевидно, что в составлении антологии «Ди ботшафт» роль субъективной перспективы издателя так же велика, как роль К. Пинтуса в выборе стихотворений и составлении комментария к «Сумеркам человечества» (см. 6.3).

Литература

Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich. Gesammelt und eingeleitet von E. A. Rheinhardt. Wien; Prag; Leipzig, 1920; *Hahn* H. H. E. A. Rheinhardt // *Vergessene Literaten: Fünfzig österreichische Lebensschicksale*. Wien, 1984.

6.4.7.1. Георг Кулька (Georg Kulka)

Одним из интереснейших авторов антологии «Ди ботшафт», сегодня незаслуженно забытым, был Георг Кулька (05.06.1897, Вейдлинген / Нижняя Австрия¹ – 29.04.1929, Вена) – австрийский лирик позднего экспрессионизма, сотрудник «Акция» военного периода, ставший широко известным благодаря публикациям в журнале В. Пшигоде «Ди дихтунг» («Die Dichtung», 1918 – 1923) и антологии «Ди ботшафт» (см. 6.4.7). Г. Кулька – поэт венгерско-еврейского происхождения, в 1908–1916 годах учился в гуманитарной гимназии в Вене, пока не был призван в австрийскую армию. С фронта вернулся офицером запаса, начал изучать в Венском университете философию у ведущих профессоров Штера, Хефлера и Рейнингера. В 1922 году защитил диссертацию об идеях бессмертия у Жан Поля (1763–1825), ставшего для Кульки примером для подражания. Многие стихотворения поэта в той или иной степени связаны с героями Жан Поля («Ausfahrt Giannozzos», «Brief Horions») или почти целиком выстроены из его метафор. Так, его эссе «Божество смеха» («Der Gott des Lachens», 1920) поразительно напоминало «Начальную школу эстетики» («Vorschule der Ästhetik», 1804) Жан Поля. С 1920 года Г. Кулька занимался издательским делом сначала в издательстве «Eduard Strache» в Вене, затем в издательстве «Kierpenheuer» в Потсдаме. После смерти отца он возглавил его фирму по продаже зерна в Вене. С 1923 года был женат на актрисе А. Хеллеринг.

Первый сборник стихов Г. Кульки «Сводный брат» («Der Stiefbruder», 1920), также написанный под влиянием творчества Жан Поля, вышел в Вене в 1920 году и вместе с эссе «Божество смеха» стал

¹ В антологии «Ди ботшафт» указан как Вейдлингау.

причиной обвинения Кульки в плагиате со стороны К. Крауса в журнале «Факел»¹. К Краус воспользовался создавшейся ситуацией для острой критики в адрес Г. Кульки, А. Эренштейна, Ф. Верфеля и других экспрессионистов и развернул широкую кампанию против них. В приложении к журналу «Ди дихтунг» («Beilage zur Dichtung. 2. Folge, 1. Buch», 1920) вышел ответ Г. Кульки, В. Пшигоде, а затем и А. Эренштейна² на этот выпад. Острая журнальная полемика продолжительное время стояла в центре литературной жизни позднего экспрессионизма и в какой-то степени заслонила значимость и своеобразность поэтического голоса поэта.

Творческое наследие Г. Кульки невелико – сборники «Сводный брат» 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 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» [Kasack, Kreuzer 1985, 17]. В центре лирики Г. Кульки – человек как «сводный брат Бога», достойный «бесконечного будущего» в человеческом, толерантном государстве «смеющегося мира» (см. приложение). 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 (см. приложение). Г. Кулька сосредоточен на извлечении из отдельного слова скрытой в нем поэтической силы, которая никак не проявляет 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

¹ Ein neuer Mann // Die Fabel. 1920–1921. № 546–550. S. 45–67; Die Gefährten // Ibid. № 552–553. S. 5–13; Der Gott des Lachens // Ibid. S. 14–22.

² Ehrenstein A. K. Kraus: Mit Anhang «Kulka. Der Götze des Lachens» // Die Gefährten, Jg. 3. Wien, 1920.

комбинаций абсолютную метафору (по принципу «падения вверх», «солнца ночи», «стонущих пыльных лучей» и «коленопреклоненных полей»). Нередко вполне связные 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 Кульки мощным позитивным жестом и конструктивным поэтическим принципом, обращая формальный хаос в некую 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.

Издатель «Ди ботшафт» Э. А. Рейнгардт выбрал из творчества Г. Кульки 9 стихотворений хотя и с типичной экспрессионистской тематикой, но, в соответствии с программными целями антологии (см. 6.4.7), в меньшей степени отражающие вклад поэта в радикальную смену поэтической парадигмы искусства рубежа веков. Общая удручающая атмосфера угасания экспрессионистского энтузиазма и самого движения, личная творческая не востребованность, смерть ближайшего друга В. Пшигоде и политическое разочарование наряду с серьезными материальными проблемами стали причиной самоубийства поэта. Очевидно, что истинное значение его новаторства для современной лирики еще только предстоит открыть.

Литература

Kulka G. Aufzeichnung und Lyrik / Hrsg. H. Kasack, H. Kreuzer. 2. erweit. Aufl. // Vergessene Autoren der Moderne XI. Siegen, 1985; *Kasack H., Kreuzer H.* Nachwort // *Ibid*; *Sauder G.* Anfänge des «neuen» Günter Eich (mit Blick auf Kulka) – Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel. Heidelberg, 1977.

7. Персоналии и поэтические сборники

7.1. Ранний экспрессионизм

Ранний экспрессионизм датируется 1910–1915 годами и характеризуется, прежде всего, небывалым всплеском поэзии. Поразительным образом судьба самых талантливых поэтов раннего экспрессионизма, воплотивших его эстетическое кредо в художественных произведениях и придавших ему неповторимый профиль, одинаково трагична: утонул гениальный Г. Гейм, от передозировки наркотика после ужасающей битвы под Гродеком умер Г. Тракль, на фронте погибли А. Штрамм, Э. Штадлер, А. Лихтенштейн, Э. В. Лоц, Г. Лейбольд, Г. Эренбаум-Дегеле, Г. Зак, П. Баум. Никакого другого творчества, кроме раннего, не было у П. Больдта и Ф. Хардекопфа, печальна участь рано заболевшего Я. ван Годдиса, ослепшего Э. Бласса. Из всей этой «фаланги молодых» остановимся на трех поэтах, творчество которых духовно, эстетически, тематически и формально наиболее полно отражает весь спектр ранней лирики и малой прозы – Пауле Больдте, Эрнсте Вильгельме Лоце и Фердинанде Хардекопфе. Их заслуги в становлении специфической поэтики экспрессионизма так же значительны, как вклад поэтов первого ранга Г. Тракля, Г. Гейма или Г. Бенна, однако они практически неизвестны российскому читателю.

7.1.1. Пауль Больдт (Paul Boldt)

Пауль Больдт (31.12.1885, Кристфельде / Восточная Пруссия – 16.03.1921, Фрейбург в Брейсгау) – «одна из самых загадочных фигур немецкого экспрессионизма» в первом ряду экспрессионистских лириков [Raabe 1961, 38], «легенда», «кентавр среди поэтов» [Härtling 1966, 62], который «создал только совершенное по форме и исчез однажды (кажется, во время Первой мировой войны) так, что никто ничего не слышал о его смерти» [Hiller 1965a, 32]. П. Больдт ворвался в молодую поэзию стихотворением «Юные кони! Юные кони!» («Junge Pferde! Junge Pferde!», 1912) на страницах «Акцион» и реакция на него была восторженной (см. приложение). Стихотворение прозвучало настолько симптоматично, что несколько лет спустя критика воспользовалась образом «юных коней, галопирующих стадами туда и сюда, нос по

ветру, неистово и своенравно, без седока», для характеристики всего раннего экспрессионизма [*Herwig* 1915–1916, 235]. П. Больдт за несколько месяцев сделал себе имя и стал очень моден. По свидетельству современников, «со скоростью кометы» (Э. Ласкер-Шюлер) взлетел он на вершину славы и уже в январе 1914 года К. Вольф по совету редактора его издательства К. Пинтуса напечатал книгу стихотворений П. Больдта «*Junge Pferde! Junge Pferde!*» (Leipzig, 1914) тиражом в 2 000 экз. в серии «Судный день» (№ 11) вслед за уже именитыми Верфелем, Хазенклевером, Кафкой, Хардекопфом, Эйнштейном, Траклем. Литературная критика отреагировала на поэтический сборник П. Больдта многочисленными хвалебными рецензиями: «Если стихи Больдта с их убойной силой стальных пушек Круппа не пробьются через десятидюймовые бронированные плиты глупости, недоверия и неприязни, то поэзии Германии грош цена» [*Plagge* 1914, 16]. Г. Керстен на страницах «Акция» благодарил издательство «Курт Вольф» за публикацию стихов П. Больдта: «Из самых молодых здесь говорит один из лучших. Следует послушать» [*Kersten* 1914, 444].

Большинство стихотворений сборника появилось сначала на страницах «Акция»¹ в 1912 (21 стихотворение) и в 1913 году (30 стихотворений). П. Больдт печатался в этом журнале чаще других поэтов, но с выходом книги этот фейерверк резко пошел на убыль и быстро прогорел: 1914 год – 9 стихотворений и 1 новелла, 1915 год – 9 стихотворений, 1916 год – 2, 1917 год – 1, в 1918 году появляется последнее стихотворение П. Больдта и голос поэта окончательно умолкает. Архива П. Больдта не существует, в Немецком литературном архиве (Марбах) хранятся лишь 7 его открыток и 4 заявления в университеты. Никто не знает, как он выглядел, не сохранилось ни единого фото поэта, так как его сводная сестра Ж. Хорст во время отступления в 1945 году потеряла все его бумаги, место захоронения исчезло в 1974 году. Финал его литературной деятельности и жизненного пути реконструирован В. Минати в основном в опоре на его стихи как единственное аутентичное послание [*Minaty* 1976]. По этой причине в его биографии много неточностей и разночтений. Доподлинно известно лишь, что его родители имели небольшое поместье в Кристфельде, округ Швец.

1 марта 1906 года П. Больдт сдал выпускные экзамены в гимназии, затем два семестра изучал античную культуру, психологию, Шекспира в университете Людвиг-Максимилиана в Мюнхене с намерением

¹ Первое из них «В полдень» («*Mittags*») напечатано 26 июня 1912 года в № 26, Sp. 818.

стать учителем гимназии. По невыясненным причинам Больдт перевелся в Марбургский университет, где проучился один семестр (11.05.1907–05.09.1907) и не мог миновать известнейших тогда профессоров-неокантианцев Г. Когена и П. Наторпа, а также лекций по психологии П. Менцера. Затем он 11 семестров изучал в Берлинском университете Фридриха-Вильгельма германистику, историю искусств, Ницше и философию XIX века у профессора Г. Зиммеля, классическую филологию, этнологию, социологию, астрономию и парапсихологию у лучших профессоров своего времени. Однако 9 января 1913 года без выпускного экзамена и свидетельства об образовании он бросил университет и с головой окунулся в литературную жизнь Берлина.

П. Больдт много выступал перед публикой. Так, 26 февраля 1913 года «Акция» оповестил читателей о предстоящем первом берлинском авторском вечере «Акция», который состоялся 1 марта 1913 года в Художественном салоне Пауля Кассирера на Викторияштрассе, 35. Свои стихи читали Г. Бенн, П. Больдт, А. Лихтенштейн, Р. Эринг, А. Вольфенштейн. 17 мая 1913 года состоялся 4-й авторский вечер, 24 мая 1913 года – 5-й, а 7 марта 1914 года – 6-й вечер «Акция» в концертном зале «Austria», где Больдт выступал вместе с Г. Бенном, Р. Кайзером, А. Дрейем, Э. Хеннингс, Ф. Пфемфертом, К. Хиллером, К. Эйнштейном, М. Оппенгеймером (Моппом), Э. Блассом и др.

Заседания литературного кабаре «Гну» (см. 6.1.2) не удалось реконструировать полностью, но известно, что первое выступление П. Больдта состоялось там 28 января 1913 года. Вместе с ним выступали Э. Бласс, К. Хиллер, К. Эренштейн, Г. Эренбаум-Дегеле, Г. Манн, затем 23 октября 1913 года вместе с К. Хиллером, Э. В. Лоцом, Л. Мейднером, К. Фалентином и А. Вольфенштейном он вновь читал стихи в «Гну». 24 марта 1914 года в берлинском кабаре «Враждебные братья» («Die feindlichen Brüder»), где он выступал вместе с А. Вольфенштейном и Г. Бенном, произошла небольшая стычка с Г. Бенном, никогда не выступавшим в других кабаре, из-за опоздания Больдта, который должен был открывать вечер: разозлившийся автор знаменитого «Mogque» требовал начинать без Больдта и грозил немедленно уйти, но тут появился запыхавшийся Больдт и вечер начался.

К концу 1917 года, после 3-х лет бурной литературной деятельности в Берлине, П. Больдт почти полностью оставил ее и вновь стал студентом, на сей раз медицинского факультета сначала в Берлинском (3 семестра), а затем во Фрейбургском (3 семестра) университетах. Относительно причины, даты и места кончины поэта существует нема-

ло версий. По данным В. Минати, 7 марта 1921 года П. Больдт был доставлен в хирургическую клинику во Фрейбурге, где под местным наркозом ему без всяких осложнений была сделана небольшая операция, однако в день запланированной выписки из больницы 16 марта он внезапно скончался от эмболии [*Minaty* 1976, 81]. Загадкой остался факт, почему Ф. Пфемферт, который до 1918 года так много печатал П. Больдта, ни единым словом не почтил его память на страницах «Акцион», что он делал всегда по поводу кончины любого из своих сотрудников.

Бесследное исчезновение и смерть поэта так долго оставались непроясненными даже для родственников, что еще в 1960 году К. Хиллер в Марбахском докладе на открытии первой послевоенной выставки экспрессионизма высказал предположение, что П. Больдт, возможно, еще жив. В предисловии к переизданию сборника стихотворений «Юные кони! Юные кони!» 1979 года П. Хертлинг задается вопросом, почему П. Больдт не стал в Германии «мифической фигурой, как это давно бы уже произошло во французской литературе с поэтом подобного ранга и такой необычайной судьбы» [*Härtling* 1979, 5]? П. Больдт был забыт, его стихи долгое время можно было найти только в немногих крупнейших библиотеках. Кроме того, господствовавшее предубеждение относительно средних и малых талантов экспрессионизма надолго затормозило исследование. В. Паульсен в рецензии на переиздание П. Больдта высоко оценил заслуги В. Минати, который в своей скрупулезной диссертации 1976 года буквально извлек имя поэта из забвения, но не разделил его точку зрения относительно шизофрении поэта в последние годы его жизни [*Paulsen* 1982, 175]. В. Минати пришел к такому выводу на основе анализа некоторых стихотворений и записей истории болезни в берлинском военном лазарете, где после призыва в Прусскую армию П. Больдт находился на излечении с 21 февраля по 20 апреля 1916 года, хотя и не был на фронте. Заключение было стандартным: не пригоден к военной службе по причине хронических расстройств на фоне неврастенической психопатии. В. Минати прослеживает по стихотворениям П. Больдта в «Акцион» прогрессирующую депрессию и высказывания о самоубийстве, мысли о настоящем или мнимом инфицировании сифилисом, а также навязчиво повторяющийся мотив раздвоения личности, как в стихотворении «В мире» («*In der Welt*»): «Я – прочь унеслось, исчезло в звездной дали, | Это не Я пред вами, лишь его пустое платье. | Дни отмирают прочь, седые старцы. | Без Я рыдают нервы в панике и страхе». На основе

образа «смирительной рубашки» в стихотворении «Оратор» («Sprecher») В. Минати предполагает, что П. Больдт, возможно, некоторое время находился на излечении в психиатрической клинике, а за последним опубликованным в журнале стихотворением П. Больдта «Тело» («Der Leib», 1918) редактор «Акцион» поместил стихотворение Л. Боймера «Сад сумасшедшего дома» («Irrnhausgarten») и выразительную гравюру Э. Гольдбаума, на которой изображен изможденный мужчина на больничной койке с разверзнутым ртом и огромными страдальческими глазами. В. Минати полагает, что такое соседство не случайно, хотя В. Паульсен склонен считать лирику П. Больдта последнего периода самопародией, свойственной большинству поэтов этого поколения в возрасте после 30 лет [Paulsen 1982, 176]. Таким образом, биография поэта отчасти продолжает носить спекулятивный характер.

Поэтическое наследие П. Больдта составляют 84 стихотворения (44 из них вошли в сборник «Юные кони! Юные кони!») и новелла «Попытка любви» («Versuch der Liebe», 1914). Критика отмечала необычайную чувственность, эротичность лирики П. Больдта и ее характерную образность, «афористичную, монументальную, ледяную чувственность» [Hiller 1965b, 25]. Его новаторство и смелость касаются не столько тематического, сколько языкового аспекта поэзии. Всем лицам, предметам и явлениям присваиваются качества, которые можно потрогать, понюхать, попробовать, услышать или увидеть, от чего все образы носят чувственный и абстрактный характер: он хочет «попробовать на вкус звездный аромат» [Boldt 1979, 4], «понюхать мертвое солнце» [Там же, 22], его воспоминания и эротические переживания «кроваво-сладкие» на вкус [Там же, 5], а «взгляды знатоков на Фридрихштрассе ошупывают» прогуливающих женщин, выискивая в них изъяны [Там же, 7]. Чувственные картины создаются во многом за счет цветовых метафор, среди которых преобладает белый цвет: белые у П. Больдта лето, солнце, ветер, вечер, возлюбленная, смех; «белым цветком земли» называет Больдт Берлин. Но его специфичная метафорика не делает его темным, непроницаемым поэтом, напротив, все его метафоры легко поддаются процедуре семантического развертывания, например, в метафоре «Берлин, как белый цветок земли, расцвел стальными мачтами», связь между «расцветать» и «стальные мачты» при всей ее многозначности очень прозрачная. Его образы своей изысканной точностью напоминают «высеченные медальоны» [Soergel, Hohoff 1963, 197], как в стихотворении «Осенний парк» («Herbstpark»):

«Царила желтая болезнь. И, как у пьяниц, | С красных черепов осыпалась листва у кленов, | Подобно шустрым уличным девицам светятся березы | В объятьях ветра на чернеющих полях». Эффект его метафор заключается не в том, что они слишком далеко отклоняются от нашего будничного наблюдения, а, напротив, отклоняются так мало (как в метафоре «черное молоко»), что эта близость полностью разрушает все стандартные коды автоматизма восприятия: «Впиваются в корсажи ваши бедра, | Как утюги вползают в складки юбок» [Boldt 1979, 31]; «Лишенный листьев парк, как верный дог, | лежит и дом хозяйский охраняет» [Там же, 14].

По характеру экспрессионистской метафорики, которой П. Больдт пользуется «для устрашения публики», он ближе всего стоит к Г. Гейму. Образная система П. Больдта также базируется на тех четырех типах метафор, которые К. Л. Шнейдер выделил у Г. Гейма, Г. Тракля и Э. Штадлера: «уменьшительно-уничижительные», «циничные», «демонизирующие» и «динамизирующие» [Schneider 1961, 74–78]: «Смерть роется в увядших, жирных парочках: | Нащупает и пожирает их, как трюфели свинья»; «Лицо как безобразный горб души» (П. Больдт). Его язык называли особым «человеческим диалектом», так как его образность служила ему не для украшения, а для называния денотата. При этом он не пренебрегал, как Г. Бенн, сравнениями с «как» и не считал их затертым приемом. Его окказиональное словосложение (типа «Wortwarenladen» ‘лавка, где продается словесный товар’ для обозначения литературного кафе или «Wortsalat» ‘словесный салат’, который лепечет, «наструживает» человек, обреченный на казнь), как и другие стилистические фигуры, не затемняет смысла и не носит налета манерности. Как и многие экспрессионисты, он активно сталкивает в системе образности различные сферы сознания и действительности: «Вы юношеские солнца! Свет телесный!» – восклицает он в адрес молодых девушек, точно зная при этом, что в европейской традиции «тело», «плоть» ассоциируются с бездуховностью, пороком и похотью, а «свет» – с разумом и чистотой. Поклонение обнаженному телу, почитание разжигающей страсть женской красоты, отсутствие малейшей попытки поэтизировать вожделение и приукрасить сексуальный порыв делали его эротическое переживание вызывающе смелым и крайне шокирующим в обстановке двойной морали бюргеров вильгельмовской империи. П. Больдт не был политическим поэтом в прямом смысле, однако его открытые заявления о своем походе к проститутке и подробное описание эротических ощущений, переданных со

своей ошеломляющей образностью, воспринимались как особая манера борьбы с лживыми моральными воззрениями поколения отцов и являлись важным компонентом всего комплекса отношений экспрессионистов к обществу в целом. П. Больдт называл вещи своими именами: Фридрихштрассе фигурирует в его стихах как основной рынок проституции в Берлине, а сам он – ее частый гость и неистовый любовник. Но в его откровенной эротике совершенно отсутствует циничное превосходство, он наслаждается прелестями столичной жизни как провинциал, вырвавшийся из бессобытийной прусской глубинки, и искренне восхищается женскими прелестями, выставленными на этом рынке.

Известно, как тщательно П. Больдт работал над формой и шлифовал свою поэтическую технику. Эта важная для поэта тема вошла в стихотворение «Лирика» («Die Lyrik», 1913): «Работай и форсируй стиль! Молись на Ницше!». На кропотливую работу над словом обратил внимание в своей рецензии Г. Плагге. Анализируя метафорику сонета «Осеннее чувство» («Herbstgefühl») «Огромный предзакатный солнца шар | В болото соскользнул, этот черный гной реки, лакаемый туманом», критик заметил, что «такой стих как топором разрубает старое и новое поколения» [Plagge 1914]. Более половины стихотворений цикла «Юные кони! Юные кони!» (26 из 44) написаны в форме сонета с соблюдением всех его законов. П. Больдт максимально использовал сущность сонета, которая заключается в диалектической игре и парадоксальных функциях. Сонет со всей строгостью его внутренней и внешней архитектоники явился для П. Больдта, как и для Г. Гейма, Г. Эренбаума-Дегеле, Л. Рубинера, Ф. Верфеля, А. Лихтенштейна, П. Цеха или Й. Р. Бехера, экспериментальным полем. Внутренняя структура сонета располагала к одному из излюбленных приемов экспрессионистов – озадачивающей смене перспективы. Она позволила Больдту разыграть в жестких формальных рамках новые смелые сценарии, заканчивающиеся, как правило, метким ироничным или грустным замечанием. В экспрессионистском сонете П. Больдта, как и у Э. Бласса, следование этому правилу придает стихотворению самого дерзкого и вызывающего содержания эlegantность и весомую законченность, позволяет легко проводить аналогии между человеческим миром и миром природы, переходить из одного в другой и изображать человеческие страсти через картины природы, а те, в свою очередь, через достижения и издержки цивилизации. Как справедливо отметил А. Вольфенштейн, «он лепит не настроения природы, а ее воздействие

на нервы и душу, от чего то и другое в его поэзии неразделимо» [*Wolfenstein* 1915]. Любимая метафора П. Болдта – «ветер», с ним он идентифицирует все новое, смелое и чувственное, а себя видит «северным ветром в жаркий летний полдень», который «галопирует на белом коне впереди солнечного луча, трепещет, развевается, лоскутья солнца вокруг шеи» [*Boldt* 1979, 23].

Литература

Kersten H. // Die Aktion, 4. 1914; *Plagge H.* // Wiecker Bote, Heft 10. 1914; *Wolfenstein A.* Lyrischer Landschaftler. Paul Boldt: Junge Pferde! Junge Pferde! // Die neue Rundschau, 26. 1915; *Herwig F.* Vom literarischen Expressionismus // Hochland, 13. 1915–1916; *Raabe P.* Verzeichnis der Mitarbeiter und der Beiträge in den Jahrgängen 1911 bis 1914 // Die Aktion, 1. 1911. Photomechanischer Nachdruck. Darmstadt, 1961; *Schneider K. L.* Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg, 1961; *Soergel A., Hohoff C.* Dichtung und Dichter der Zeit. Bd 2. Düsseldorf, 1963; *Hiller K.* Begegnungen mit «Expressionisten» // Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. P. Raabe. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965; *Idem.* Zur neuen Lyrik // Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hrsg. P. Raabe. München, 1965; *Härtling P.* Paul Boldt: Junge Pferde! Junge Pferde! // Vergessene Bücher. Hinweis und Beispiele. Stuttgart, 1966; *Minaty W.* Paul Boldt und die «Junge Pferde» des Expressionismus: Erotik, Gesellschaftskritik und Offenbarungseid. Dis. Stuttgart, 1976; *Scheffele E.* «...knappe, statuarische, eisklare Sinnlichkeit»: Zum bildhaften Ausdruck in den Gedichten Paul Boldt's // Germanisch-romanische Monatsschrift. Bd 27. Heidelberg, 1977; *Boldt P.* Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik. Prosa. Dokumente / Hrsg. W. Minaty. Mit einem Vorwort von P. Härtling. Olten; Freiburg im Breisgau, 1979; *Härtling P.* Vorwort // Ibid; *Paulsen W.* (Rez.) Boldt P. Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik. Prosa. Dokumente / Hrsg. W. Minaty // Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd 15, H. 1/2. Bern, 1982.

7.1.2. Эрнст Вильгельм Лоц (Ernst Wilhelm Lotz)

Эрнст Вильгельм Лоц (06.02.1890, Кульм / Висла – 26.09.1914, Франция, департамент Эна) – одаренный и забытый лирик и прозаик раннего экспрессионизма. Одно из самых широко известных стихотворений поэта «Порыв молодежи» («Aufbruch der Jugend», 1913; см. приложение) стало знаковым и наряду с «Концом света» Я. ван Годдиса, «Сумерками» А. Лихтенштейна, «Тибетским ковром» Э. Ласкер-Шюлер, «Элисом» Г. Тракля, «Богом города» Г. Гейма причислено литературо-

ведением к ключевым текстам экспрессионизма. Это характерный поэтический документ раннего экспрессионизма, в котором парадигматически представлены пафос, активизм и утопизм движения, глорификация мотива порыва и прорыва в идеальное будущее, протест против традиций государственного порядка, власти, общества и искусства, несущих печать упадка и заката, желание порвать с этим и вырваться в новый мир. Стихотворение «проговаривает» клишированные представления о революции: свержение тронов, открытие тюрем, восстание на улицах и баррикады, перемежая их с христианскими топосами. В нем Э. В. Лоц выступает как экспрессионист активистского типа, но, как это присуще революционной лирике раннего экспрессионизма, и в нем «революционное намерение движения постоянно сбивается с конкретного на общечеловеческое, утопичное» [Hermann 1969, 302]. После публикации в «Люрише флугблеттер» («Lyrische Flugblätter», 1913) стихотворение перепечатывают многие журналы: «Викер боте» («Wiecker Bote», 1913), «Цайт-эхо» («Zeit-Echo», 1914–1915), «Дер фрайхафен» («Der Freihafen», 1918), «Дер бюхервурм» («Der Bücherwurm», 1919–1920) и др. Э. В. Лоц, призывая в стихотворении «вымести власть и разрушить отжившего троны, | старого мира развалины смыть своим бурным потоком», тем не менее не выступает сторонником политизации искусства и с недоверием относится к формальной революционности. Когда активистски настроенные литераторы упрекнули его поэзию в «белокурости», он ответил им стихотворением «Поймите» («Begreift»): «Серьезные друзья хотят мне дать понять, | Что я бездумно созерцаю мир | И не готов товарищей на битву призывать, | В гондоле голубой я проплываю сквозь эфир». К. Хиллер отметил, что вдохновенная поэзия Э. В. Лоца, не политизированная в прямом смысле, косвенно и ненамеренно оказывала сильнейшее революционное воздействие [Hiller 1966, 14].

Литературоведение ставит Э. В. Лоца как поэта в один ряд с Г. Геймом, Г. Траклем, Э. Штадлером и А. Штраммом, однако в отличие от этих превосходных лириков Э. В. Лоц еще и прозаик такого же ранга. Впервые об этом публично заявил К. Хиллер в траурной речи 12 февраля 1915 года в берлинском Доме архитекторов по поводу гибели Лоца на фронте и сравнил его прозаический фрагмент «Странное пробуждение» («Sonderbares Erwachen») с «Ленцем» Г. Бюхнера [Там же]. Проза Э. В. Лоца долгое время оставалась неизвестной, так как его архив был опубликован лишь в 1955 году. После публикации архива Д. Гофман, 40 лет спустя после К. Хиллера, в одной из дрезденских

газет отметил, что Э. В. Лоц «бесспорно один из величайших не только лириков экспрессионизма, но и эпиков, которых еще меньше, чем лириков, – его язык уходит в область абсолютной прозы, он – “рентгеновский снимок” действительности, где каждое слово имеет свой вес и парящую прозрачность. Он вновь создал почву прозы [Hoffmann 1955; 1959, 752]. К. Хиллер полагал, что «ранняя смерть Э. В. Лоца была самой серьезной и интригующей культурной потерей начала века. Вместе с ним погиб проект гениального утопического романа» [Hiller 1965, 33]. Однако в германистике до сих пор нет исследований Э. В. Лоца как прозаика, чем отчасти объясняется несправедливое суждение о «вторичности» малой прозы поэтов.

Э. В. Лоц – выходец из семьи доктора философии, преподававшего в кадетской школе Кульма. Первые стихотворения Э. В. Лоца появились в письме от 24 февраля 1907 года родителям, которые готовили сына к карьере профессионального военного и отправили учиться в Кадетскую школу сначала в Плен / Гольштейн (1905), затем в Высшую кадетскую школу Гросс Лихтерфельде (1906). Уже в 1907 году Э. В. Лоц задумал трагедию о конфликте поколений в одной семье. В 1908 году он закончил Кадетскую школу и был откомандирован в чине прапорщика в Королевский Прусский четвертый нижнеэльзасский пехотный полк № 143, стационарированный в Страсбурге. До мая 1910 года Э. В. Лоц посещал Высшую военную школу в Касселе и 16 июня 1910 был произведен в лейтенанты: «Затянут в синее сукно и красный ворот, я был кадет и юный офицер» [Lotz 1994, 23]. Однако в 1911 году он внезапно прервал военную карьеру и начал учиться в берлинской Торговой школе. С 1912 года, подражая своему кумиру А. Рембо, он работал в гамбургской фирме импорта и экспорта.

На это время приходится первые прозаические наброски Э. В. Лоца, знакомство с будущей женой Х. Ромейке, а также планы покинуть страну в надежде на встречу с далекой экзотикой, ставшей одним из сквозных мотивов его лирики и прозы: «Сошли с ума по островам в чужих пространствах». Экзотический мир выступает в творчестве Э. В. Лоца как сенсуалистски привлекательный, интенсивность диких и сладких запахов, причудливость диковинных ландшафтов, магические редкостные формы и окраска тропических цветов и деревьев, перенасыщенность душного влажного воздуха крайне обостряют все чувства и воссоздают некий ирреальный сценарий. Переплетение экзотических и эротических мотивов воплощает извечные зов и тягу полов, первозданность страсти и невозможность противостоять ее искусу: «И целая

страна из ароматов, негров, обезьян и попугаев». Поэт «болен» экзотическим югом, где «юг» выступает в качестве генеральной метафоры утопической идеализированной дали и вновь приводит в движение и реанимирует извечную немецкую страсть к югу как пространству внутреннего избавления: «Больны мы югом, далями и ветром, лесами и пустынями, насыщенными солнцем, и белыми морями. | Больны мы женщиной, ее душой и телом | Пантеры опасно-нежным». Эта же страсть по неизведанной дали пронизывает и прозу: «Я – тоска, по себе самому и по всем остальным» [Lotz 1994, 141].

В 1913 году произошло несколько знаменательных событий: знакомство с Р. Демелем, влиянием которого объясняется обилие у Э. В. Лоца элементов югендстиля, затем с К. Хиллером и публикация А. Р. Мейром в «Люрише флугблеттер» (№ 35) цикла стихотворений «И красивые пятна хищного зверя» («Und schöne Raubtierflecken», 1913), названного по заголовку одного из красивейших стихотворений любовной лирики экспрессионизма. Произведения Э. В. Лоца в большой степени автобиографичны, практически все стихотворные впечатления подтверждаются фактами его жизни и написаны от первого лица. Стихотворения лишены какой-либо поэтической дистанции, рефлексии, никогда не затрагивают событий, к которым сам поэт не был причастен. То же можно сказать и о прозе: несмотря на экзотичные имена героев прозаических фрагментов (Бефезил, Кундор, Вольфрам Гаст), задуманных им как части будущего многотомного романа, события разворачиваются вокруг реальных фактов – военного образования, коммерческой школы, фирмы импорта и экспорта, встречи в Гамбурге с будущей женой. Прозаические тексты носят фантастический, утопический характер и по стилистике и мироощущению близки к его поэзии: «Настанут времена серьезные и злые, | Я ж ускользну из жесткой их узды | И в добровольно избранной пустыне | Построю дом, гремющий яростью моей мечты» [Там же, 30].

Герой запланированного им романа намерен бежать из опустылевшей Европы и по другую сторону океана построить «государство человечности», «идеальную республику, впервые за тысячелетия соизмеримую с величием человеческого духа». К. Хиллер вспоминал, как Э. В. Лоц дрожал от возбуждения и нетерпения, излагая ему идеи этого грандиозного политического романа, работа над которым по плану автора была рассчитана на многие годы [Hiller 1965, 1966]. Прозу Э. В. Лоца отличают необычайная глубина и легкость, присущие тексту в той же мере, что и личности Лоца. Друзья и знакомые помнят,

как этот красивый молодой человек с безупречной офицерской выправкой «...фланировал по улицам и паркам города, впитывая в себя окружающий мир, словно видел его впервые, и восторгался чувствами своими и своих современников. Его молодая сила, необузданная витальность, легкий эротический флер захватывают всех. Он уверен в себе. Он требует к себе внимания: “Посмотрите на меня! Посмотрите, что я делаю”. Он любит мир и жизнь для него “веюще-белокурая”» [von Esenwein 1994, 229].

Подвижность, гибкость, парящая легкость вошли в контекст всех произведений Э. В. Лоца. Для друга и художника Л. Мейднера Лоц – «романтик, влюбленный в тучи и ветер. Стройный и высокий, с широким шагом, пламенеющий сквозь сутолоку улиц. Всегда им рад, и руки ввысь, крылатый певец городского моря. Всегда танцор, пловец, под всеми парусами сквозь голубые переулки. Вся печаль мира соскальзывала вниз по его длинным ногам» [Meidner 1965, 146]. Эротичная и чувственная экспрессия пронизывает лирику Э. В. Лоца: «Танцую и скольжу. И тело извивается игриво в сладком чувстве волн под натиском движенья» [Lotz 1994, 26]; «Свет окружает, обтекает и опекает меня. В потоке этом плещется играя мое тело... О как оно в струенье света истекает! Как растворяюсь в нем я, и становлюсь прозрачным, и пою себя» [Там же, 27]. Но чувственность и эротичность, в отличие, например, от воинственной эротичности П. Больдта, крайне деликатны и интегрированы в текст так, что тематизируют эротическое переживание целомудренно и элегантно.

«Языковое становление современной души» совершается в творчестве Лоца в лирике Большого города. Происходит очуждение городского пространства и насыщение его всевозможными «демоническими» качествами, мощно вторгающимися в психику его обитателей. Профессор философии Берлинского университета Г. Зиммель, исследуя психологические основы формирования индивидуума большого города на рубеже веков, обнаружил этот психологический фундамент в «интенсификации деятельности нервной системы» и вообще «жизни нервов» в результате «молниеносной и непрерывной смены внешних и внутренних впечатлений» (см. 1.2; 2.2.1). Обозначенная Г. Зиммелем в 1902 году чисто феноменологически «норма восприятия и опыта» городского жителя оказывается поэтически осмысленной в целом ряде стихотворений Э. В. Лоца. Состояние нервной системы впервые становится объектом пристального внимания поэта: «Взорвались ночи города горячим диким светом, | Он разорвал нас в ключья, растерзал, раз-

нес. | Вибрируют, дрожат безумно нити наших нервов | В асфальтовом ветру, что рвется из колес» («Взорвались ночи» – «Die Nächte explodieren in den Städten»; см. приложение). В стихотворении «Вот улицы» («Da sind die Straßen») поэт еще более конкретно определяет причину такой потревоженной «жизни нервов», подробно описывая средствами звукоживописи источники городского шума, «распиливающего слух». Э. В. Лоц сравнивает свою нервную систему с тончайшим инструментом, на натянутых струнах которого «дрожат жемчужины вечного моря». Этот инструмент в грохоте города – «что ковер, расстеленный в пыли для танца дня ужасного».

Лирика Э. В. Лоца насыщена лексическими единицами из сферы акустики, часто образованными средствами звукоживописи, и окказиональными парными словосочетаниями типа «звуки-сны». Язык Э. В. Лоца отличается оригинальными морфологией и синтаксисом и богат поэтическими окказионализмами. Поэт максимально использует потенциальные средства системы языка, при этом в его языке система и норма вступают в мощную эстетическую игру, создавая специфическую образность словно на грани возможного. Э. В. Лоц виртуозно заполняет пустые клетки дефектных парадигм разных языковых категорий, особенно глагольных, создавая эффектные потенциальные единицы, задевающие самый нерв автоматизма языкового восприятия; сталкивает лексическую и грамматическую семантику языковых единиц, расширяет их нормативную и логическую сочетаемость, нарушает изначально жесткую синтаксическую валентность и этим достигает поразительного приращения смысла и стилистического эффекта. Наиболее частый стилистический прием, порождающий динамику и экспрессию, – транзитивация непереходных глаголов и использование при них нетривиальных объектов действия из других сфер чувственного восприятия. Таким образом, важнейшая философа экспрессионизма «преодоление» формализована в прозе и лирике Э. В. Лоца не только в мотивной структуре, но и в том самом желанном прорыве за тесные и сковывающие рамки языка, парализующая теснота которых в мироощущении начала века вылилась в фундаментальные сомнения и глобальный языковой скепсис. «Преодоление» реализуется у Э. В. Лоца в преодолении самого языка, т. е. в увеличении его гибкости, подвижности, в интенсивности и напоре его прагматического и эстетического воздействия. Стиль Э. В. Лоца, действительно, напоминает танец «бабочек весной» [Hiller 1966, 14], который разворачивает свои фигуры то строго симметрично, то рассыпая всякий порядок. Раско-

ванность и свобода в обращении с языком, смелые метафоры, сигнализирующие жажду порыва и действия, сам выбор необычной лексики, часто сюрреалистического характера, особенно глаголов движения, обеспечивают неповторимость этого художника. Специфичен и графический облик стихотворений: среди всех экспрессионистов только Э. В. Лоц использует парные словосочетания, соединенные двойным дефисом («*Wolken=überflaggt*»), природа которых до конца не прояснена, тем более что от издания к изданию графические варианты колеблются. Однако можно предположить, что этим специфическим способом остранения лирик подчеркивает эффектное столкновение ассоциаций из совершенно разных сфер действительности и дает непривычный взгляд на вещи.

Журналы «Революцион» (1913), «Штурм» (1913–1915), «Ди вейсен блеттер» (1915), «Ди нойе рундшау» (1915) опубликовали многие из стихотворений и прозаических фрагментов Э. В. Лоца, которые позже вошли в его поэтические циклы. Цикл из 40 стихотворений «Во флагах туч» («*Wolken=überflaggt*»), подготовленный автором для печати еще до войны, имел большой успех во многом благодаря К. Вольфу, который издал его в 1916 году тиражом в 20 000 экз. в серии «Судный день» (№ 36). Лоца много публиковали после его гибели в журналах и альманахах, его стихи включены в самые известные антологии экспрессионистской лирики: «Сумерки человечества», «Книгу мертвых» В. Пшигоде («*Das Buch der Toten*», 1919), «Воззвание» Р. Кайзера («*Verkündigung*», 1921), более поздние антологии Г. Бенна (1955), Д. Боде (1966), П. Рюмкорфа (1976). Отмечая высочайший художественный уровень, языковое новаторство и силу чувства стихотворений «Порыв молодежи», «И красивые пятна хищного зверя», «Во флагах туч», автор переиздания «Судного дня» Г. Шёффлер поражается курьезному, на его взгляд, обстоятельству: «Странно, насколько без последствий остались такие стихи для немецкой литературы» [Schöffler 1981, 1693].

Как профессиональный военный, Э. В. Лоц в первые же дни войны был демобилизован в армию и ушел на фронт, полный юношеского энтузиазма и гордости за отечество. «Я должен быть участником становления будущей культуры Объединенных государств Средней Европы. О мой великолепный роман! О моя драгоценная любовь к тебе! О мое отчество, которое я звонко воспою! О Будущее, Европа! И мы, молодые, восторженные!» – писал он в письме 7 августа 1914 года жене. Но уже в середине августа тональность писем сменилась: «Все,

что во мне было от солдата, громко ликует, но эта война и многоборье родственных народов и культур... Я видел пленных французов, плакавших из-за необходимости убивать невинных братьев... Я буду писать чудные вещи, наполненные миром и культурой. Я сыт по горло всеми сенсациями войны». 25 августа он сообщил: «Мы наступаем и победим, чего бы это ни стоило». За дерзкую атаку 7 сентября он, ротный командир, был представлен к Железному кресту. За день до гибели, 25 сентября, Э. В. Лоц отправил последнее письмо жене: «Уже 10 дней мы непрерывно ведем бои, французы в тридцати метрах от меня, я командир укрепленного огневого пункта. Сегодня утром граната угодила в моего подчиненного, и он рухнул на меня; мне же при этом только сломало сигарету, больше ничего. У меня, видимо, действительно есть ангел-хранитель – кто бы это мог быть? Твой Эрнст» [Lotz 1994, 205]. 26 сентября Э. В. Лоц погиб от пулевого ранения в голову и грудь.

Литература

Hoffmann D. Prosa als Röntgenbild der Wirklichkeit. Eine Erinnerung an Ernst Wilhelm Lotz // Tageszeitung Die Union. Dresden, 1955; *Hoffmann D.* Prosa von Ernst Wilhelm Lotz // Deutsche Rundschau. Bd 85. 1959; *Meidner L.* Erinnerungen an Dresden // Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. P. Raabe. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965; *Hiller K.* Begegnungen mit «Expressionisten» // Ibid; *Idem.* Gedenkrede auf Ernst Wilhelm Lotz // Radioaktiv: Reden 1914–1964. Wiesbaden, 1966; *Hermann J.* Expressionismus als Revolution // Von Mainz nach Weimar: 1793–1919. Stuttgart, 1969; *Schöffler H.* (Hrsg.). Der Jüngste Tag: Bücherei einer Epoche. Bd 3. Frankfurt/Main, 1981; *Lotz E. W.* Gedichte, Prosa, Briefe / Hrsg. J. von Esenwein // Frühe Texte der Moderne. München, 1994; *Esenwein J. von.* Nachwort // Ibid.

7.1.3. Фердинанд Хардекопф (Ferdinand Hardekopf)

Фердинанд Хардекопф (15.12.1876, Фарель / Ольденбург – 4.03.1954, Цюрих) – яркий представитель раннего экспрессионизма Германии, лирик, эссеист, блестящий стилист и переводчик с французского – практически неизвестен российскому читателю. Своей безвестностью он отчасти обязан и К. Пинтусу, который, составляя поэтическую антологию «Сумерки человечества» (см. 6.3), руководствовался исключительно личными симпатиями и дружескими отношениями с авторами и не включил в нее этого талантливого поэта.

До 1910 года Ф. Хардекопф публиковался в журнале «Шаубюне» («Schaubühne» – «Сцена») с остроумными критическими эссе о литературе, искусстве, берлинской жизни, путешествиях и знаменитостях. Получив коммерческое образование, он работал стенографистом в берлинском Рейхстаге, однако с 1910 по 1916 год его чаще можно было видеть в богемном «Западном кафе» на Курфюрстендамм, чем при исполнении служебных обязанностей. Несмотря на небольшое количество опубликованных поэтических и критических произведений, Ф. Хардекопф оказал большое влияние на литературу начала века. Известные литературные политики и критики А. Керр и К. Хиллер вообще считали его ключевой фигурой раннего экспрессионизма. А. Керр на страницах своего журнала «Пан»¹ хвалил поэта, К. Хиллер в «Аktion» дал блестящую характеристику его изысканно-экстравагантной и ироничной лирике: «Друзья, учитесь у Хардекопфа. Какой уровень, каково благородство структуры, какова сама личность! Хардекопф пишет кровью. Учитесь у него контрапункту; как он расставляет акценты, как он устанавливает динамические связи между предложениями, как он смешивает аффекты, как он умеет суть многоклеточного мыслительного комплекса швырнуть в горшок одного слова. Учитесь у него la formule, умению сжать туманные психические испарения в кристаллическое тело, фиксации ускользающего, просветлению смутного. <...> Он никогда демагогически не жертвовал своей духовностью в угоду ненависти. Из всех сложных поэтов он был самым пламенным борцом, но среди всех борцов – принцем» [Hiller 1912, 1484]. К. Хиллер включил в первую антологию экспрессионистской лирики «Кондор» (см. 6.3.1) 4 стихотворения Хардекопфа. Ф. Хардекопф, будучи горячим сторонником мира, взаимопонимания и терпения, оставался реалистом, не разделявшим экспрессионистской утопии «человек добр» («Der Mensch ist gut»). На призывы о всеобщем братстве он реагировал скептически и утверждал, что мораль продолжает оставаться «лучшим бизнесом на земле» («Und so bleibt im Erdental | Bestes Business die Moral»). При этом по отношению к себе он был крайне строг, придерживался своей собственной шкалы моральных и эстетических ценностей. Хотя в его богемном кругу было дозволено все, он следовал своему идеалу – дисциплинированному Жюльену Сорелю из «Красное и черное». По воспоминаниям друзей, «от него исходило феноменальное притяжение, он вызвал целый поток подра-

¹ Ф. Хардекопф недолго сотрудничал с ним в Мюнхене в 1911 году.

жателей своей манере держаться, говорить, нервно морщить лоб, своим необычайно ухоженным рукам. Его обаяние и влияние крылись не столько в его отшлифованных стихах, остроумных эссе и поэтических видениях, сколько в его личности. Когда он, с тяжелой красивой головой, втянутой в плечи, впервые появился в 1912 году в берлинском “Западном кафе”, то показался всем неким прообразом Поэта, дистиллированным из “много Бодлера” и “немного Гете”» [Richter 1961, 47].

Ф. Хардекопф был постоянным сотрудником журнала «Акцион». Там с 1911 по 1916 год было опубликовано почти все его поэтическое наследие, часто под псевдонимом Стефан Вронски (Stefan Wronski). Дважды, в 1913 и в 1921 году, К. Вольф издавал сборники его стихов в своей знаменитой поэтической серии «Судный день» (см. 6.2.2). В 1916 году Ф. Пфемферт опубликовал его стихи и «Прозаические миниатюры» («Lesestücke») отдельным изданием в серии «Книги этернистов Акцион» («Aktions-Bücher der Aeternisten», 1916). Почти все стихотворения и прозаические миниатюры, включенные в «Lesestücke», первоначально вышли отдельными журнальными публикациями. Появление всего цикла вызвало широкий читательский резонанс и сопровождалось хвалебными рецензиями в прессе. «Lesestücke» – «...стилистические сублимации. Кажется, что они написаны не пером, а тончайшей, необычайно острой иглой, медленно прорисованы, слово за словом, буква за буквой, осторожно; каждому штриху предшествует драгоценное размышление с эстетически просветленной радостью от всей этой выверенности. Наслаждение в последней эстетической инстанции – того же самого они требуют и от читателя: способности к пронзительному духовно-эстетическому наслаждению. <...> Здесь ничто не исчерпывается своим содержанием. Порой конкретное содержание и вовсе не чувствуется (как, например, в “Манон. Фрагменты конвенционального детективного романа”). “Lesestücke” как Букварь. <...> Для постоянного перечитывания. Букварь стиля и радости стиля. Это действительно радость, хотя и базирующаяся на нигилизме, радость от строгой линейности языка и опасная радость иронии по отношению к другим и самому себе» [Usinger 1965, 74–75]. Но нередко сквозь элегантный сарказм вдруг прорывается тревожное чувство: «Как скуп полдень освещен. Озерная вода, | чернея, погружается в свой склеп. | Мир испускает свой последний свет, | Так слаб и бледен не бывал он прежде никогда. | Колышутся в болоте чахлые кусты, | Березы нервы болью изошли. | Больно пространство, время умирает. | Мертвенно стоит на мертвом озере тростник. | Струится серым воздух в устье мироздания. |

Лес засыпает. Ворона тревожный крик. | Лишь отделяет быстрый слезопад меня | От муки ада и конца» («Поздно» – «Sprät»; см. приложение). Будучи одним из самых ярких представителей и певцов богемы, он считал себя героем «из мира Достоевского и Лотрека» [Hardekopf 1963, 31]. По мнению его друзей и знакомых, это был «Décadence не от скуки пресыщения, а от отчаяния. Ни с чем не спутаешь это чувство, этот призрак наичернейшего пессимизма» [Usinger 1965, 75]. Он же, знаток любви и женщин, вдохновенно и изысканно писал о них и о барах, кафе, варьете, где большей частью и возникали его словесные арабески, эти восхитительные молниеносные прозаические зарисовки. «Ода благословенному утру» («Ode vom seligen Morgen»), посвященная Э. Хеннингс, превозносит деятельное, бодрое ничегонеделание за столиком кафе ранним утром: «Сладчайшее из всех распутств: | устроиться в кафе уже с утра. | Сигарета струится светлым медом. Опиум, как в купол, заключил меня». Хардекопф испытывает непостижимое счастье наслаждения моментом («О, вкус всесильной власти мига!»), в котором для поэта заключена высочайшая свобода мысли. Но полного погружения в это ничегонеделание не происходит никогда. Железный интеллект продолжает работать. В этом декадансе кроется поразительная сила и мы верим, когда поэт этих «лакированных чертовщин, напомаженных страданий и маленьких лиловых неврозоз» [Hardekopf 1916, 50] говорит про себя: «Я бестия солидная. | Убить меня непросто» [Там же].

Столь же изысканным был признан и так же высоко оценен и следующий поэтический сборник Ф. Хардекопфа «Частные стихотворения» («Privatgedichte», 1921). «Этим названием он дал своим стихам очень точное определение: это очень личные впечатления от цивилизованного мира и асфальта больших городов, а если где-то и промелькнет природа, то словно сквозь бокал аперитива. Он любит силой своего интеллекта обращать подмеченные тончайшие детали в нечто абстрактное» [Schöffler 1970, 1629].

После того как Германия объявила войну Франции, Ф. Хардекопф был в отчаянии и в 1916 году уехал вместе с Г. Баллем и Р. Шикеле в Швейцарию, где тесно сотрудничал с дадаистами в «Кабаре Вольтер» (см. 6.4.5). После окончания войны, 23 декабря 1921 года на первом этаже старого «Западного кафе» актриса и инициатор многих культурных начинаний Берлина 1920-х годов Роза Фалетти (1876–1937) совместно с Ф. Хардекопфом открыла кабаре, унаследовавшее второе имя кафе «Манья величия». Литературную поддержку программ кабаре

первых лет существования обеспечивали Клабунд, В. Меринг, Э. Мюзам и Ф. Хардекопф. Затем Ф. Хардекопф на 11 лет исчез с литературного горизонта Берлина и проживал вместе с бывшей актрисой театра М. Рейнгардта, ослепительной красавицей З. Штауб в Берне, Цюрихе и Тургау. В 1933 году поэт был лишен гражданства, во время оккупации Франции попал во французский концентрационный лагерь, откуда его вызволили влиятельные французские друзья-писатели (А. Жид). Во время пребывания в лагере все чемоданы с его манускриптами и набросками к труду всей его творческой жизни «Декаданс немецкого языка» («Die Dekadenz der deutschen Sprache») были уничтожены или потеряны.

С 1916 года, после столь блистательного литературного старта, из собственных сочинений Ф. Хардекопфа до конца его жизни не появилось ни строчки. Он занимался только переводами Бальзака, Мопассана, Золя, Жида, Кокто, Франса, Мериме и др. и достиг на этом поприще поразительного мастерства. Ф. Хардекопф открыл для немцев французскую литературу и был одним из величайших переводчиков, который владел в совершенстве тончайшими нюансами стиля каждого из переводимых писателей. Так, к французской поэтической короне А. Жида он добавил еще и немецкую. А. Жид, владевший немецким, считал эти переводы «поразительно помолодевшим зеркальным отражением оригинала» [Richter 1961, 51]. Ф. Хардекопф стал признанным и недостижимым интерпретатором французской литературы. Эта творческая жизнь в двух языках снискала ему заслуженную славу, за переводы с французского город и кантон Цюрих присудили ему несколько литературных премий. Однако в последние годы его жизни заказы от Швейцарской книжной гильдии на переводы перестали поступать. От отчаяния и нищеты Ф. Хардекопф и З. Штауб пристрастились к наркотикам и впоследствии оба были препровождены в цюрихскую клинику для душевнобольных «Burghoelzli», где Ф. Хардекопф и скончался.

Литература

Hardekopf F. Lesestücke. Berlin-Wilmersdorf, 1916; *Idem.* Privatgedichte. München, 1921; *Hiller K.* Ferdinand Hardekopf: Drei Worte zu Oppenheimer's Portrait. Würdigung // Die Aktion, 2. 1912; *Richter H.* Ferdinand Hardekopf // Dada-Profile. Zürich, 1961; *Hardekopf F.* Gesammelte Dichtungen. Zürich, 1963; *Usinger F.* Ferdinand Hardekopf // Gesichter und Gesichte. Darmstadt, 1965; *Schöffler H.* Ferdinand Hardekopf: Der Abend. Privatgedichte // Der Jüngste Tag: die Bücherei der Epoche. Bd 2: Der Jüngste Tag: Daten, Deutung, Dokumentation. Frankfurt/Main, 1970.

7.1.4. «Дас нойе пафос» («Das neue Pathos»)

«Das neue Pathos» – «Новый пафос» – один из наиболее значительных журналов раннего экспрессионизма, издававшийся в Берлине в 1913–1914 годах Г. Эренбаумом-Дегеле, Р. Р. Шмидтом, П. Цехом и художником Л. Мейднером. В 1913 году вышло шесть изысканно оформленных номеров с прекрасными офортами, гравюрами, литографиями и рисунками (№ 1 – май; № 2 – июнь; № 3/4 – август; № 5/6 – ноябрь). Обложку для первых двух номеров оформил Л. Мейднер. В 1914 году вышло три номера с продолжающейся нумерацией страниц (1–52; 53–88; 89–123), однако № 3 появился лишь в 1920 году. Все номера (тираж 1913 года – по 100 экз.; 1914 года – по 250 экз.) напечатаны в частной типографии на ручном прессе.

«Новый пафос» – одно из центральных мировоззренческих и эстетических понятий художественного направления. Журнал «Дас нойе пафос» и «Неопатетическое кабаре» «Нового клуба» К. Хиллера исходят из метафоры «новый пафос», складывающейся из виталистических образных категорий, ориентированных на «философию жизни» Ницше, и введенной Э. Лёвенсоном в широкий обиход (см. 6.1.1). В названии и духе журнала отражены конструктивная воля экспрессионизма к преодолению косности и застылости отжившего мира, поиск выхода из распадающейся и отчужденной действительности. С. Цвейг написал для первого номера программную статью «Новый пафос», в которой подчеркнул важность «...возвращения к этому исконному, внутреннему контакту между поэтом и слушателем и возникновения нового пафоса. Поэты опять сами читают в залах свои стихи. Вновь, как когда-то, лирический поэт явился если не духовным вождем времени, то, во всяком случае, укротителем и возбудителем его страстей, его певцом, глашатаем, вдохновителем, разжигателем святого огня: энергии» [Zweig 1913]. Так, в соответствии с этой насущной потребностью непосредственного общения с публикой авторы публикаций журнала Г. Эренбаум-Дегеле, К. Хиллер, Э. Бласс, К. Эйнштейн, Ф. Пфемферт, П. Больдт и Г. Манн выступали 28 января 1913 года в кабаре «Гну» со своими произведениями. С. Цвейг напоминает в статье о «прастихе», который «был исконно патетическим, так как возник из страсти и хотел порождать страсть» [Там же]. Экспрессионисты осознавали опасность голого пафоса, который неизбежно был связан с их постулатами и программами. К. Хиллер при открытии «Неопатетического кабаре» предупреждал об этом и напоминал, что «новый пафос» не следует

путать с «досадным пафосом тех, кто пытается перепевать великого Георге или даже со столь хулимым шиллеровским, с нашим он не имеет ничего общего. Наше понимание пафоса совпадает с тем, которое имел ввиду Фридрих Ницше: не размеренность сынов пророков, а универсальная веселость, смех Пана... Это знак жизненной силы... Наполненность нашей излюбленной духовностью, волей к познанию и искусству. Новый пафос есть не что иное, как высокая психическая температура» [Hiller 1993, 529–530].

В журнале публиковались лирика, проза, отрывки из драматических произведений, литературная критика и теоретические статьи (Г. Эренбаум-Дегеле, Р. Р. Шмидт, П. Цех, Г. Гейм, О. Лёрке, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Бенн, Ф. Верфель, Г. Энгельке, А. Эренштейн, Э. Бласс, К. Вессе, Р. Шикеле, П. Майер, Р. Леонгард, К. Пинтус, В. Хазенклевер). Широко представлены предшествующие традиции: Р. Демель, А. Хольц, А. Момберг, Г. Лаутензак, а также переводы П. Цеха из А. Рембо («Пьяный корабль»), Э. Верхарна, А. Вервея. В «Дас нойе пафос» впервые появились многие из графических произведений В. Ресслера, Р. Хаусмана, К. Кребса, Я. Штейнгардта, К. Шмидта-Ротлуфа, Э. Хеккеля. Гравюры Л. Мейднера «Уолт Уитмен», «Аллея Пренцлау» (№ 1) вошли в сокровищницу экспрессионистской графики. Журнал прекратил свое существование после ухода его издателей на фронт летом 1914 года. Во время войны П. Цех издал три ежегодника «Дас нойе пафос» (1914/1915; 1917/1918; 1919).

Литература

Zweig S. Das neue Pathos // Das Neue Pathos. 1913. № 1; Hiller K. Das Cabaret und die Gehirne Salut: Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets // Die Berliner Moderne: 1885–1914. Stuttgart, 1993.

7.1.5. «Люрише флугблеттер» («Lyrische Flugblätter»)

«Люрише флугблеттер» – «Поэтические листовки» – первая из поэтических серий экспрессионизма, издававшаяся А. Р. Мейером в Берлине с 1907 по 1925 год и впервые опубликовавшая многих из ставших впоследствии знаменитыми поэтов-экспрессионистов.

По признанию издателя, после публикации стихотворения «Конец мира» Я. ван Годдиса («Weltende») он, как многие его берлинские коллеги, испытал внутреннее беспокойство, глубокое неудовлетворение от своих издательских программ и переориентировался на новые веяния в

лирике. Его авторами в «Люрише флугблеттер» стали Г. Бенн («Морг», № 21, 1912; «Сыновья», № 36, 1913), В. Хадвигер («Когда есть странник среди нас», № 23, 1912), Ф. Т. Маринетти («Футуристические стихи», № 24, 1912), Э. Ласкер-Шюлер («Еврейские баллады», № 25, 1912), А. Лихтенштейн («Сумерки», № 27, 1913), Э. В. Лоц («И красивые пятна хищного зверя», № 35, 1913), Р. Леонгард («Варвары», № 43, 1914), И. Лассанг (Голль) («Панамский канал», № 46, 1914) и др. Публикация «Морга» Г. Бенна («Morgue», 1912) вызвала в прессе такой взрыв негодования, какого до тех пор не знала Германия.

В составе «Люрише флугблеттер» две значительные для формирования специфического профиля экспрессионизма поэтические антологии: № 22 – «Танцзал», («Das Ballhaus», 1912) и № 50 – «Новый Фрауенлоб» («Der neue Frauenlob», 1919), в которых издателю удалось сконцентрировать элементы новаторства раннего экспрессионизма (см. 7.1.5.1; 7.1.5.2). «Люрише флугблеттер» выходили с разным интервалом, как правило, на 16 страницах разного формата, до 1914 года тиражом в 500 экз. Начальная цена первых скромных тетрадок не превышала 30 пфеннигов, с 1914 года – 50 пф., а с 1919 года – 1 марки. Характер издания в полной мере отражал профессионализм, оригинальность издателя и его личную заинтересованность в том или ином авторе: несмотря на дешевизну «листовок», он придал каждому номеру свое лицо за счет выбора бумаги, формата, переплета, титульного листа, графического оформления. На «Люрише флугблеттер» были апробированы различные способы печати, включая использование ручного скоростного пресса, и фотолитографическое воспроизведение старинных рисунков. Не только успешные литературные дебюты или скандально-новаторские публикации сделали «Люрише флугблеттер» знаменитыми и популярными – серия полна литературными, издательскими и полиграфическими курьезами, мистификациями и шутками, ставшими объектом интереса и гордости библиофилов. В большей степени это касается произведений самого А. Р. Мейера, которые он издавал под псевдонимом Munkerunke. Среди таковых «листочка» с переплетом из старой сахарной обертки или 13 подписанных автором экземпляров «Мета-мор-фозы» («Meta-Mor-Phosen») с обложкой из змеиной кожи. Антология «Блошинный цирк», («Der Flohziirkus», № 40, 1913) вышла в 999 экз., а «Манхэттен» Э. Рикса («Manhatten») в 1001 экз. На сборнике «Гранат» Мункепунке («Granatapfel») указан тираж 1 миллион экз., но каждая тетрабочка имеет № 1. Номер «Как мы одеваемся» («Wie wir uns anziehen») снабжен подзаголовком «Жур-

нал мод господина Мункепунке № 6281» («Des Herrn Munkepunke Mode-Zeitung № 6281»), а на его «Предвкушении» («Die Vorfreude») в качестве подзаголовка написано: «Гастрономическая библиотека господина Мункепунке. Его собственная. Том VIII. Поставка 13» («Des Herrn Munkepunke Gastronomische Bücherei. Von ihm selbst. Band VIII. Lieferung 13»), при этом это был единственный номер.

С «Люрише флугблеттер» А. Р. Мейер начал традицию книжных и журнальных серий, подхваченную затем в различных центрах экспрессионизма в Германии («Der Jüngste Tag», Лейпциг; «Das neueste Gedicht», Дрезден; «Die neue Reihe», Мюнхен; «Die Silbergäule», Ганновер), и сам впервые выступил как издатель и литературный политик, делающий имя автору. Издательская деятельность такого подвижнического характера в значительной мере способствовала становлению экспрессионизма как художественного направления. Э. Ровольт в одном из писем А. Р. Мейеру (1952) выразил восхищение его активностью «первооткрывателя, мецената и искателя литературных кладов»: «Каких великих лириков ты опубликовал в этих “Поэтических листовках”! Они поставили мне материал для антологии экспрессионистской лирики “Сумерки человечества”, опубликованной в моем издательстве». В 1929 году А. Р. Мейер вновь ненадолго возвратился к идее «Люрише флугблеттер» и до 1931 года издал 15 «Поэтических листовок картеля лирических авторов и союза немецких лириков». Среди авторов издания – В. Бергенгрюн, Т. Крамер, Й. Урцидил, Г. Бранденбург и др.

Литература

Meyer A. R. Die Maer von der Musa Expressionistica. Düsseldorf-Kaiserwerth, 1948;
Günter H. Alfred Richard Meyer (Munkepunke): Der Mensch, der Dichter, der Verleger. Mit unveröffentlichten Gedichten und Briefen // Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Bd 6. Frankfurt/Main, 1959.

7.1.5.1. «Танцзал» («Ballhaus»)

«Танцзал» – вторая после «Кондора» К. Хиллера поэтическая антология раннего экспрессионизма, вышедшая под № 22 в составе «Люрише флугблеттер» в издательстве А. Р. Мейера в 1912 году. Критик-современник охарактеризовал ее как «Евангелие чувств» и «космос из причудливости и неприличия, ставших искусством» [*Knatz* 1912, 11]. Каждым из 16 стихотворений антология подтверждает, что именно «экспрессионизм открыл движение» (см. 2.3.1). Однако, несмотря на

столь важную роль в манифестации одной из центральных идей экспрессионизма, появление антологии прошло практически незаметно, без того скандала, каким сопровождалась вся кампания против «Кондора», хотя по характеру эпатирующих новизной публикаций эти антологии сродни друг другу: «Это всегда было чудесной привилегией молодых собирать богатые урожаи там, где старики не осмеливались и лопату воткнуть» [Knatz 1912]. «Молодыми» были Э. Бласс, М. Брод, Ф. М. Каген, Г. В. Эппельсгеймер, С. Фридендер, В. Хадвигер, Ф. Хардекопф, М. Герман-Нейссе, А. Хольц, Э. Ласкер-Шюлер, Р. Леонгард, Р. В. Мартенс, А. Р. Мейер, А. Рюст, Р. Шикеле, Э. Штадлер, в полный голос заявившие о смене эстетического канона в лирике. Рецензия в газете «Кенигсбергер Гартунгше цайтунг» («Königsberger Hartungshe Zeitung») точно сформулировала впечатление читателя 1912 года от стихотворений антологии: «Деловитость озадачивает. Но затем вы приходите в восторг от того, как искусство становится в ней [в антологии] хлыстом наездника. Хлыстом по всей физиономии этих местечковых жизненных устоев. Этот смелый небрежный жест завораживает: искусство – это я. Точка! Дочери должны охранять эту книгу от родителей. Или: дочери должны охранять родителей от этой книги. Они до нее не доросли! Она может лишить их сна». Рисунок тушью В. Ресснера на титульном листе антологии предвосхищает дух и тематику ее стихотворений: вибрирующие силуэты без четких очертаний, среди которых угадываются мужчины в смокингах и едва различимые очертания дамских нарядов в полете танца. А. Р. Мейер много лет спустя размышлял о характере своего детища: «Жизнь как танец, как пляска смерти? Гротеск как юмор висельника?» [Meyer 1948, 33]. Р. Курц, автор эротичного и чувственного вступления, представляет 16 авторов «танцклуба, погружающих читателя в атмосферу запахов кожи, духов, пудры, причесок и корсетов, кровавую от ножей сутенеров» [Kurtz 1912]; в этот «роскошный салон, похожий на каюту корабля», где «куртизанки заманивают вас призывным взором и цепкими руками» (Ф. Хардекопф). Все стихотворения поэтически фиксируют упоение, дурман, запах и шелест танца, парящих и кружащихся танцоров, «порхающих, как заблудившиеся птицы» (А. Р. Мейер). Их авторы «высекают пьянящее чувство свободы из самых незначительных и смехотворных вещей, и где бы этот угар ни просачивался, пусть даже из сухого дерева, под рукой этих истинных магов он превращается в вино» [Knatz 1912, 11]. Вслед за Ницше, поэты декларируют, что самой непосредственной формой движения является танец. Это во-

площение жизни, которая больше не скована цепями морали и общества. Танец есть знак освобождения от «духа тяжести, высочайшего и всеильного демона, про которого говорят, что он князь мира» (см. 2.3.1). Танец олицетворяет жизнь, освободившуюся от давления и примата разума, и является одной из важнейших метафор во всей виталистической образной системе экспрессионизма [Rothe 1979]: «Дрожит дыхание в груди, | и каждый нерв мелодии послушно вторит. | И все, что подавляли мы внутри, | вдруг прорывается...» (М. Брод).

В ряде стихотворений женщина как объект вожделения предстает существом странным, чужеродным, близким по духу и повадкам диким животным: «Лиана в танце, словно зверь и словно королева... Загадочны ее газели взоры» (Ф. Хардекопф). Обитательницы этой бальной залы «лежат до вечера в постели, но лишь стемнеет, как спешат в печали тихой, себя светло и молодо украсив, потанцевать. Там восседают куртизанки, мордочки утонченны, а мех попорчен, как у зверьков неведомых, которые так жутко притаились и ждут» (М. Герман-Нейссе). Общее впечатление от такой поэзии критика сравнила с «демонстрацией диких зверей в атмосфере фантастического благоухания вина и женщин, сигаретного дыма и зажигательных мелодий» [Knatz 1912, 11], когда «скрипач оркестра выбирает | себе одну из самых юных и красивых | и – бесстыдно щемящим душу звуком | задевает в ней самые чувствительные струны» (Э. Штадлер). Противостоять этому соблазну невозможно: «здесь свет – а мы все мотыльки, | проклятое влечение, пагубная страсть | себя испепелять» (Р. В. Мартенс). По мнению П. Раабе, все стихотворения антологии «пронизаны духом чувственной жизни большого города» [Raabe 1964, 134].

Литература

Ballhaus / Hrsg. A. R. Meyer. Berlin-Wilmersdorf, 1912; *Kurtz R.* Die Dichter des Ballhauses // *Ibid*; *Knatz K.* «Ballhaus» und nebenan // *Die Bücherei Maiandros*. Buch 2, Beiblatt 11–12. 1912; *Meyer A. R.* die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf-Kaiserwerth, 1948; *Raabe P.* Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921. Stuttgart, 1964; *Rothe W.* Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt/Main, 1979.

7.1.5.2. «Новый Фрауенлоб» («Der neue Frauenlob»)

«Новый Фрауенлоб» – еще одна заметная поэтическая антология раннего экспрессионизма, вышедшая в составе «Люрише флугблеттер» под № 50 лишь в 1919 году после длительного перерыва в публикации серии в связи с войной. Антология получила название по имени средневекового поэта Генриха Мейсенского (1250/60–1318), прозванного Фрауенлоб (в переводе ‘хвала женщине’, что и объединяет все стихотворения). В предисловии к изданию А. Р. Мейер написал: «Когда я закончил редактирование этой маленькой антологии, был конец июля 1914 года. Теперь, в январе 1919 года, когда я сдаю манускрипт в печать, мне ясно, что эта “листочка” уже при рождении своем есть нечто “историческое”. Многих из поэтов нет более среди нас, они не вернулись с войны. Что касается женщин, которым здесь поют дифирамбы, наверняка и среди них некоторые стали тенью, мечтой, сладким или горьким воспоминанием... Возможно, поколение 1919 года воспеваает своих женщин иначе, не так, как это сделала лирическая фаланга 1914 года. Но в их лирике есть нечто общее: художественная революция. Будем бороться дальше» [*Meyer* 1919, 2].

Антологию составляют 39 стихотворений 39 восхваляющих женщин авторов, практически все из которых быстро обрели известность¹. Антология убедительно демонстрирует, что любовной лирике экспрессионизма свойственна исключительная гетерогенность пересекающихся в ней жизненных пространств (см. 2.2.2). При этом simultанность и многослойность образов, признанные поэтическим каноном экспрессионистской лирики, выражаются в инкорпорировании в любовную лирику далеких от романтических чувств, но типичных для экспрессионизма элементов поэтической революции, о которой и говорит издатель. Наряду с классическими и романтическими образцами любовного переживания (М. Герман-Нейссе), стихами, посвященными супругам, возлюбленным, сестрам, другим конкретным женщинам, названным поименно (стихи Э. В. Лоца, П. Мейера, В. Г. Гартмана, Г. Лейбольда, А. Э. Рутры, С. Фридлендера, он же Минона, Ф. Ведекинда, В. Хазенклевера, К. Кона, он же А. Лихтенштейн, Г. Лаутензака и др.), широко представлены и стихотворения, обращенные к женщинам богемных

¹ Лишь двое из них, Ф. Гретцер и К. Вейхбергер, не упоминаются в Справочнике П. Раабе: *Raabe P.* Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus: Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbess. Aufl. Stuttgart, 1992.

профессий: танцовщицам, актрисам, художницам, писательницам (поэты О. Канель, Р. Берш, К. Эдшмид, О. Кржижановски, Р. Леонгард, Г. Шибельхут). Не оставлены без внимания цветочницы с Потсдамской площади (И. Лассанг, он же И. Голль), проститутки из берлинских гостиниц и с бульвара Клиши (А. Эренштейн, Г. Керстен). Взгляд ироничный, порой саркастичный и даже циничный (Клабунд, Га Гу Балеи, т. е. дуэт Г. Лейбольда и Г. Балля, Г. Бенн) сменяется восхищением и восторгом (О. Канель, Л. Боймер, Э. Ангель, А. Бессмертный). Воспоминания «о полученной от Пеллы Потт затрещине» (Р. Хюльзенбек) и «о чумной ночи в берлинском отеле» (А. Эренштейн), стремление постичь «холодное желание и муки незнакомых женских губ» (Г. Керстен) так же подлинны, важны, полны чувственности, как искренность и нежность ко всем «добропорядочным» реальным или вымышленным женщинам (Г. Шпехт, Р. Шикеле, А. Вольфенштейн, Г. Новак, Г. фон Флеш). Антология опровергает расхожее мнение об «отсутствии любовной лирики в экспрессионизме» (см. 2.2.2) и отражает весь спектр ее специфики в общем поэтическом корпусе экспрессионизма. Не обошлось и без курьезов: Г. Бенн впоследствии отрицал авторство маленького стихотворения «Мария», которое он написал в ответ на просьбу издателя прислать ему что-нибудь, восхваляющее женщину. Он написал его так, словно хотел сказать, что хвалить их вовсе не за что. Написал и забыл.

Формальная палитра стихотворений широка: сонет и верлибр, длиннострочники и короткая рубленая строка, следование строгим метроритмическим законам и их полное игнорирование, традиционная тематика и типично экспрессионистское смакование откровенно натуралистичных образов, пафос, гимновость, экстаз и безмерная печаль «неисполнения любви».

Литература

Der neue Frauenlob / Hrsg. A. R. Meyer. Berlin-Wilmersdorf, 1919; Meyer A. R. Vorwort // Ibid.

7.1.6. «Викер боте» («Wiecker Bote»)

«Викер боте» – «Вестник Вика» (1913/14, Hefte 1–11/12) – литературный журнал группы ранних экспрессионистов на периферии, в Грейфсвальде, во главе с доктором О. Канелем (см. 7.4.1), характеризующий процесс превращения студенческого печатного органа в пол-

ноценный литературно-критический журнал. Вышел в 12 номерах в 1913–1914 годах. Журнал назван по имени курортного и рыболовецкого местечка Вик в 5 км от Грейфсвальда, где О. Канель жил с друзьями в общине с рыбаками. Задуманный как академический ежемесячный журнал университета Грейфсвальда, журнал перерос все себе подобные студенческие издания. «Викер боте» существовал в условиях консервативной узости небольшого города, где университет так же, как и в Марбурге, Тюбингене или Эрлангене, доминировал в жизни общества не только как образовательное учреждение, но и как хозяйственная и духовная власть. «Викер боте» заявил о себе как независимый, не связанный никакими программами боевой печатный орган молодежи и обеспечил прорыв юного интеллектуала из душного бюргерского окружения. Если в первых номерах журнала печатались в основном друзья О. Канеля по Грейфсвальду, а в центре внимания стояли вопросы высшего образования, преподавания и студенчества («Студенты и политика» – тема выпуска № 3), то в последующих в большей мере представлены проблемы литературы и искусства, обсуждение всех новинок, связанных с экспрессионизмом: журналов, выставок, новых публикаций. Журнал тесно контактировал с другими экспрессионистскими органами: «Акцион», «Штурм», «Сатурн», «Ди нойе кунст», «Дер анфанг», «Бюхерай Майандрос», «Революцион» и др. – и из номера в номер рекламировал и пропагандировал их публикации. Так, в № 10 Г. Плагге восторженно отзывался о поэтическом сборнике П. Больдта «Юные кони! Юные кони!» (см. 7.1.1), М. Герман-Нейссе – о Э. Ласкер-Шюлер, а сам Канель посвятил «бронзовой королеве Семирамиде» (Э. Ласкер-Шюлер) одно из своих самых проникновенных лирических стихотворений.

На страницах журнала печатались лирика, проза и критика Э. Ласкер-Шюлер, Э. В. Лоца, Р. Леонгарда, Ф. В. Вагнера, М. Германа-Нейссе, Г. Лейбольда, Г. Плагге, А. Р. Мейера, А. Эренштейна, Ф. М. Хюбнера, Г. фон Флеша. Лирика была представлена не так масштабно, как, например, в «Акцион» (всего 28 стихотворений, из них 7 – О. Канеля), но среди стихотворений – ставшие для экспрессионизма знаковыми «Прорыв молодежи» Э. В. Лоца («Aufbruch der Jugend»), «Устал от жизни и от смерти» А. Эренштейна («Ich bin des Lebens und des Todes müde»), «Последнее» М. Германа-Нейссе («Das Letzte»). В экспрессионистской прессе критика отзывалась о «Викер боте» очень доброжелательно. Даже бескомпромиссный А. Керр, которого все так опасались, говорил, что «Викер боте» ему нравится и напоми-

нает свежий ветер в душном воздухе ученых залов, а его сотрудники – «гордые без сплина, честные в заблуждении и правде, без шор программ» молодые люди [Zunker 1961, 227]. Смелость и мятежность журнала раздражали академически консервативный и реакционный Грейфсвальд, буржуазно-консервативная пресса и многие студенческие организации выступали против него и называли «черным еретическим гнездом Грейфсвальда» [Ritter 1982]. За нападки журнала на ректора и крайне консервативного профессора-теолога сенат лишил типографию, где печатался «Викер боте», заказов университета. В опубликованной в журнале переписке О. Канеля со студентом, вызвавшим его на дуэль (которую Канель отклонил), на сраницы журнала выплеснулся весь сарказм и живой темперамент издателя. Июльский номер 1914 года по уровню публикаций подавал большие надежды на будущее, но начавшаяся война прервала деятельность журнала, О. Канель ушел на фронт, а после войны переехал в Берлин, многие сотрудники погибли на фронте. В «Викер боте» произошло становление Канеля как лирика и публициста, здесь же сформировались его дальнейшие пролетарские взгляды.

Литература

Zunker E. Der Wiecker Bote. Das Organ eines Expressionistenkreises an der Uni Greifswald // Germanisch-romanische Monatsschrift. Bd 11. Heidelberg, 1961; Ritter E. Der «Wiecker Bote»: Zum frühen publizistischen und lyrischen Schaffen O. Kanehls im Spiegel seiner Entwicklungsbedingungen: Dis. der Ernst-Moritz-Arndt-Universität. Greifswald, 1982.

7.2. Военный экспрессионизм

Экспрессионизм находился еще в зените популярности и был живым литературным течением, когда в 1919 году уже появилась «Книга мертвых», изданная В. Пшигоде («Buch der Toten», 1919). В нее вошли стихи, рисунки и гравюры погибших в Первую мировую войну литераторов и художников. По данным Немецкого литературного архива в Марбахе, на полях сражений погибло 27 молодых поэтов, писателей и художников. В первые же дни войны во Фландрии погиб Э. Штадлер, на восточном фронте – Э. В. Лоц, во Франции – А. Лихтенштейн. 1 сентября 1915 года, после участия в 70 битвах, последним в бою погиб в России А. Штрамм. Г. Тракль, призванный в армию санитаром, после битвы под Гродеком остался один на один с сотней тяжело ра-

ненных солдат и, не в силах облегчить их страдания, покончил жизнь самоубийством, приняв чрезмерную дозу наркотика. В боях были убиты П. Баум, Г. Эренбаум-Дегеле, Г. Зак, Г. Энгельке. С горечью сообщил Ф. Пфемферт в лаконичных некрологах без комментариев на страницах своего журнала «Акция» о гибели своих сотрудников Г. Лейбольда, Г. Хехта. Журнал «Штурм» также вел эту печальную статистику (см. 6.4.1).

Абсолютно невосполнимые потери понесла и экспрессионистская живопись: в первые же дни войны, 26 сентября 1914 года, погиб А. Макке. В марте 1916 года во время разведывательной вылазки осколков гранаты оборвал жизнь Ф. Марка. Бессмысленность гибели этих выдающихся художников кажется еще более вопиющей оттого, что они ушли на фронт добровольцами сразу же после объявления 1 августа 1914 года всеобщей мобилизации, движимые искренним военным энтузиазмом. Среди добровольцев были и художники О. Дикс, Э. Л. Кирхнер, Э. Барлах, О. Кокошка, Г. Гросс. Никто из них не усмотрел экономических интересов за объявлением Германией войны России. На войну отправились, как на приключение, и видели в ней долгожданную перемену в серых житейских буднях, освобождение от всех косных структур, с которыми сражалось новое искусство. Типичное настроение августа 1914 года, которое несколько позже в военных сообщениях было стилизовано до некоего национального события, характеризовалось как «бодрое, почти радостное, с легким волнением»¹. Успешное и бескровное продвижение по французской территории в первые недели войны принесло такие впечатления и переживания, которые потом, после поражения, еще очень долго вспоминались как самые главные военные события. Однако жестокая реальность, ничего общего не имевшая с ницшеанской метафорой войны как очищения и предвоенными визионерскими прогнозами и надеждами, довольно быстро освободила всех участников военных событий от идеализации военного похода и состояния «упоения битвой» (см. 2.3.3). Две антологии военной поэзии служат убедительным подтверждением этого прозрения и отрезвления.

¹ *Klemm W. Ich lag in fremder Stube. Gesammelte Gedichte. München, 1981. S. 122.*

7.2.1. «Поэзия Акцион» («Aktions-Lyrik»)

Стихотворения военного периода представлены в антологии военной поэзии «Поэзия Акцион»: 1914–1916 («Die Aktions-Lyrik», 1916), первом томе одноименной лирической серии, издававшейся Ф. Пфемфертом в издательстве «Die Aktion» с 1916 по 1922 год. Издатель опубликовал стихи 21 автора, среди них поэзию погибших поэтов Вальтера Ферля (погиб 4 октября 1915 года, двадцати трех лет), Гуго Хинца (7 декабря 1914 года, двадцати лет), Георга Хехта (14 мая 1915 года, тридцати лет). 16 сентября 1914 года А. Лихтенштейн отправил Ф. Пфемферту военно-полевой почтой свое последнее стихотворение «Битва под Саарбургом» («Die Schlacht bei Saarburg»): «Лежу, забытый богом, в свистящих пулями окопах...», а 25 сентября погиб в возрасте двадцати трех лет. Ф. Пфемферт широко представил лирику погибшего в начале июля 1916 года в возрасте 24 лет Курда Адлера. 12 отобранных для антологии стихотворений поэта свидетельствуют о наличии большого сформировавшегося таланта. Два года спустя Пфемферт издал в серии «Красный петух» («Der rote Hahn». Bd 27/28, 1918) все его поэтическое наследие, сборник «Возвращение» («Wiederkehr») и в посвящении назвал его «верным соратником “Акцион” в битве против времени».

Все стихотворения антологии – непосредственные военные впечатления («Поле битвы» – «Schlachtfeld» О. Канеля, «Обстрел» – «Feuerüberfall» В. Клемма, «Песнь из окопа» – «Lied aus dem Graben» Э. Кёппена, «Ночь в гранатном огне» – «Nacht im Granatfeuer» Г. Плагге, «С открытки военно-полевой почты» – «Auf einer Feldpostkarte» Г. Зонненшейна, «Сумерки в окопе» – «Dämmerung im Graben» Л. Боймера, «Фронт» – «Die Front» Ю. Т. Келлера), отразившие тяготы военного марша и страдания раненых, отвращение к бессмысленному кровопролитию и горькое прозрение относительно характера войны и своей миссии в ней: «Я – солдат | И стану я убийцей» (О. Канель); «Но звук с той стороны напомнил: мы – разрушители» (К. Адлер); «Как долго продлится это?» (О. Пик). В них звучит симпатия к противнику-брату (Й. Фёрсте. «Раненому французу» – «Einem verwundeten Franzosen»); А. Шнак. «Мертвый русский» – «Toter Russe») и нежелание воевать, мечта, чтобы с обеих сторон «оружие окаменело» (Э. Кёппен. «Мечта» – «Träumen») и «не нужно было бы хоть день один стрелять. | Лишь день один послушать тишину, | лоб остудить в цветах | и руки уронить | и помечтать: | о, этот бархатный, поющий сон: | Не убивать

хотя бы день один» (Э. Кёппен. «Лоретто» – «Loretto»). Стихотворения полны зрительных и акустических, обонятельных и осязательных образов (К. Адлер, Г. Кох, Э. Пискатор), внимания и сострадания к искореженной, изрытой и опустошенной «чужой земле» (К. Адлер. «В дозоре» – «In der Beobachtung», «Из лотарингской деревни» – «Aus einem lothringen Dorfe»; В. Штольценбург. «Русский ландшафт» – «Russische Landschaft»; А. Фатс. «Марш в покинутой стране» – «Marsch im verlassenen Land»), горечи «потерянного великолепия» мирной жизни (К. Адлер. «Вид» – «Ausblick»). На войне происходит чудовищное очуждение мира и человека. Остранено время: «Не знаем дня, | и ночь нам чудится враждебной и потерянной» (Л. Боймер); остранено жизненное пространство, сжалось до размеров окопа: «Окопа край, как край могилы» (Г. Давидзон. «На краю» – «Am Rande»); неузнаваем человек: «Как странно плавится в кровавой луже труп» (Г. Плагге. «Ночь в гранатном огне» – «Nacht im Granatfeuer») и собственное израненное тело: «Смотрю на свои ноги, как на чужаков... | Земля чужая впитала мои соки» (Ф. Верфель. «Раненый» – «Der Verwundete»). В стихотворении В. Клемма «Лазарет» («Feldlazarett») происходит полный и буквальный распад личности: плоть рассыпается на части. Отвоевавшее «я» низведено до «ползающих на всех четырех» обрубок, вывалившихся внутренностей, ампутированных конечностей, зияющих в теле отверстий. «Невероятно странным кажется, что были мы людьми когда-то» (К. Адлер. «Лишь темнота» – «Sehr dunkel nur»).

Самое известное из стихотворений антологии – «Битва на Марне» В. Клемма («Schlacht an der Marne»; см. приложение) – Ф. Пфемферт считал одним из первых значительных произведений военной лирики. В первой строфе речь идет о военной тактике, вызванной необходимостью маскироваться и прятаться от противника: всякий камень служит укрытием, а маскирующийся солдат неотличим от камня – так создается образ движущихся и говорящих камней. «Травы, застывшие в зеленый металл» – это заржавевшие пустые гильзы. Лес и кустарник совершенно укрывают прячущихся солдат и технику. И над всем этим белое от разрывов небо, готовое в любую секунду расколоться от следующего снаряда. Стихотворение разворачивается во времени и пространстве, наполнено событиями: палит артиллерия, летят снаряды, завывают гранаты. Пустой горизонт деформируется вспышками, «вспучивается разрывами», где-то вдали клубятся дымки от выстрелов пехоты. «Два колоссальных часа» битвы сгустились и уплотнились в своем непрекращающемся гуле и грохоте до впечатления нескольких минут.

Антологию завершает «Замечание издателя»: «Эту книгу (стихи с поля боя), пристанище бездомной сегодня идеи, я противопоставляю времени» (Ф. Пфемферт).

Литература

Die Aktions-Lyrik: 1914–1918. Eine Anthologie / Hrsg. F. Pfmfert. Berlin, 1916;
Korte H. Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn, 1981.

7.2.2. «Человеческие стихи военного времени» («Menschliche Gedichte im Krieg»)

«Человеческие стихи военного времени» – антология лирики, изданная Р. Шикеле вне воюющей Германии, в цюрихском издательстве «Rascher» в 1918 году. Издатель включил в нее стихотворения 23 поэтов, многие из которых уже печатались с 1914 по 1918 год в журналах «Ди вейсен блеттер» и «Акцион». В отличие от других антологий военной лирики это собрание содержит много стихотворений, не связанных непосредственно с военными впечатлениями («Икар» – «Ikarus» Г. Бенна, «На земле ведь чужеземцы все мы» – «Fremde sind wir auf der Erde alle» Ф. Верфеля, «Гансу Адальберту» – «An Hans Adalbert» Э. Ласкер-Шюлер, «Песнь поэтов» – «Lied der Dichter» Л. Боймера), но передающих общее мироощущение тревожной неуютности и «экзистенциальной бездомности» в обезумевшем мире. Р. Шикеле зафиксировал в поэзии напряженную духовную атмосферу военного времени. Война как таковая и ее восприятие предстают в различных перспективах: с точки зрения ее противников, скрывавшихся от военной службы в Швейцарии (Ф. Хардекопф, Л. Рубинер), освобожденных от военной службы по различным причинам или продолжавших учебу в университете (В. Рейнер, Э. Бласс, Т. Дойблер, М. Гумперт, А. Эренштейн, М. Герман-Нейссе, Й. Р. Бехер), военных врачей (Г. Бенн, Э. Вейс) и корреспондентов (В. Кюстерс), женщин (Э. Ласкер-Шюлер, М. Лихновски). Солдатами на фронте были поэты Л. Боймер, Ф. Верфель, Р. Фукс, А. Вольфенштейн; чех, убежденный противник войны Ф. Срабек, ставший в Германии известным благодаря переводам О. Пика. В переводе Г. Ландауера в антологию включены стихотворения У. Уитмена «Война» («Krieg»), «Будь здоров, солдат» («Leb wohl, Soldat»), «Приветствие миру» («Salut au monde!»), а в переводе Э. Штадлера – «Францисканские псалмы» («Franziskanische Gebete»)

Ф. Жамма с мольбой о пощаде и милости: «О Господи, убереги родителям их нежное дитя, | Как бережешь травинку на ветру студеном». Характерные антивоенные настроения антологии типичны для поэзии этого периода – осознание противоестественности вражды к своим братьям: «И тело вкочья мое разорвано. | И это руки брата стреляли?» (Б. Шейнланк. «Тяжелораненый» – «Schwererwundeter»); «К кресту меня прибейте, тело растерзайте! | Только руки оставьте жить. | Чтобы в порыве сострадания в объятия братьев заключить, | А сердце проколотое пусть кровью вытечет» (В. Кюстерс. «Молитва о смерти» – «Gebbet um Tod») – и бессмысленности кровопролития: «Вот битва началась, и тысячам погибнуть суждено в лесу гранитном» (Й. Р. Бехер. «Битва» – «Die Schlacht»). Но на фоне жестокости не затихает и голос надежды: «Лишь об одном, земля, тебя я умоляю: из тлена тела моего и крови создай звезду, и храм, и праздник | для человека будущего» (В. Кюстерс).

Литература

Menschliche Gedichte im Krieg / Hrsg. R. Schikele. Zürich, 1918; *Korte H. Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas.* Bonn, 1981.

7.2.3. Ганс Эренбаум-Дегеле (Hans Ehrenbaum-Degele)

Одним из интереснейших поэтов-экспрессионистов, в чьем творчестве война предстала как коллективное безумие, был Ганс Эренбаум-Дегеле (24.07.1889, Берлин – 28.07.1915, Нарев, Россия) – лирик раннего экспрессионизма, издававший в сотрудничестве с П. Цехом, Р. Р. Шмидтом и художником Л. Мейднером журнал «Дас нойе пафос» (см. 7.1.4). Он погиб в России в возрасте 26 лет. Биографические данные и образование не установлены. Творчество Г. Эренбаума-Дегеле практически забыто, он более известен как Tristan, воспетый Э. Ласкер-Шюлер. С 1911 года поэт публиковался в журналах «Пан» В. Герцога и П. Кассирера в рубрике «Прогрессивная лирика», в «Штурме» Г. Вальдена, в «Сатурне» Г. Мейстера и Г. Гроссбергера, в журналах «Симплициссимус», «Ди шаубюне», «Дас флугблатт». Проза и лирика Г. Эренбаума-Дегеле представлены также в антологиях «Потоп» («Die Flut», 1912), «Мистраль» («Der Mistral», 1913); 3 стихотворения из цикла «Город» («Die Stadt») опубликованы в «Инзель-Альманах» («Insel-Almanach») в 1914 году и 5 стихотворений – в этом же альманахе

1917 года. В «Новом пафосе» 1913–1914 годов напечатаны драматический фрагмент «Заводской мастер» («Werkmeister», 1913) и стихотворения из циклов «Город» и «Тысячный полк» («Das tausendste Regiment», 1917), вышедшие позже отдельными изданиями в Берлине и Лейпциге. П. Цех, издатель и автор предисловия посмертно вышедшего в 1917 году сборника стихов Г. Эренбаума-Дегеле, патетически отзывался о поэте: «Современники должны понять... что погибло некое источающее счастье начало, которое уже в зародыше своем имело силуэт совершенства» [*Ehrenbaum-Degele* 1917].

Поэтическое становление Г. Эренбаума-Дегеле типично для экспрессионистского поколения: интенсивное изучение предшествующих стилевых направлений в поэзии (в особенности Г. фон Гофманстала и С. Георге) и усвоение конвенционального, традиционного в немецкой литературе как школы мастерства, неизменно присутствующей в собственном творчестве; параллельный поиск индивидуального, свежего и незатертого языкового способа выражения нового мироощущения в прогнившем старом мире. Как и многие сверстники-берлинцы, он начал свой творческий путь с драмы образца позднего натурализма «Графиня фон дер Варт» («Die Gräfin von der Wart», 1912), описывающей события средневекового правления Габсбургов, в которой романтические и неоклассические традиции переплелись с экспрессионистским топосом «преодоления», строгая традиционная форма классической трагедии – с эротической страстью и героическим пафосом новой литературы, а далеко отстоящие исторические события перекликались с напряженной атмосферой перед Первой мировой войной. В следующем драматическом фрагменте «Заводской мастер» Г. Эренбаум-Дегеле, по его собственному признанию в письме А. В. Геймелю от 19.11.1912, «покончил с историческими масками и работает над гимноподобной пьесой о рабочем железодельного завода, по сравнению с которой все предыдущее творчество следует рассматривать как подготовительную работу». Этим фрагментом патетически переданы антигуманные, технизированные и индустриализированные будни, которым отчаянно и безуспешно пытается противостоять индивидуум.

Лирика, особенно первый поэтический цикл «Город», также пронизана традициями неоклассицизма, символизма и югендстиля в сочетании с новым урбанистическим опытом и ощущением неуютности личности в новой технической цивилизации. Формально этот цикл выдержан в поэтической традиции с соблюдением законов эвритмии и эвфонии, строгого деления на строфы. Их спорадическое нарушение

словно выдает тревогу и смятение, которые характерны для новых экзистенциальных состояний диссоциированного «я» и гетерогенного восприятия Большого города. Для раннего экспрессионизма типичен такой контраст формальной дисциплины и необузданной свободы содержания.

Так же, как Й. Р. Бехер, Г. Эренбаум-Дегеле увидел «спасение от хаоса» в сонете. Военный сонет В. Клемма, К. Адлера, В. Ферля и Г. Эренбаума-Дегеле явился конструктивным, созидательным элементом на фоне ужасающего распада действительности, попыткой упорядочить страшный новый опыт. В 37 сонетах поэтического цикла Г. Эренбаума-Дегеле «Тысячный полк» солдатский протест против массового братоубийства и «острая жажда жизни на фронте» [*Kühn* 1918/19] запечатлены с такой поэтической мощью и впечатляющей достоверностью, что цензура отнеслась к этому произведению с опаской и задержала его публикацию на два года.

Внезапно лес разорван пропастью глубокой
И в ней сплясавший солнечный поток свернулся.
Кусты и насыпь, словно в ожиданье,
Застыли пестрой, странною кулисой.

Неспешно заряжаем. Пальцы знают
Секрет движенья скользкого патрона,
Который так уютно притаился в стволе,
А сам изголодался по жертве красного укуса.

Как заколдованные лебеди, пред нами беззвучно
Тянут шеи белые мишени на зеленом фоне.
Наше время отсчитано на этом циферблате.

Как много смерти. Мы к любой бессмысленно готовы.
И стоит лишь проклятиям сержанта умолкнуть,
Как вдоль леса засвищут пули и заушают снаряды.
(Сонет № 8)

Г. Эренбаум-Дегеле ушел на фронт добровольцем на один год, полный надежд на катарсис прогнившего мира и на его обновление: «На известке солдатской уборной написал я: 400 дней, а потом – тишина!» (Сонет № 7). Первые стихотворения и письма с фронта П. Цеху зафиксировали первоначальный энтузиазм и эйфорию военного похода как дальнего странствия, которые быстро сменились другими настрое-

ниями: «Найдется ли поэт, который окажется в состоянии изобразить все это? Самая малая толика всего отражается в коротких записях, которые я вымогаю из себя во время вязкой пустоты службы, в бессонные ночи, в ледяной дрожи и в окружении всевозможных звуков. Замыслы призраками проплывают мимо. Такая усталость, такая вялость и бессилие... Здесь только страдание, ненависть, жажда убивать, а не дорога к свету, сильная воля и избавление» [Vollmer 1986, 46]. Общая тональность цикла близка поэзии, опубликованной Ф. Пфемфертом в антологии «Поэзия Акцион» (см. 7.2.1), где территория войны воспринимается очужденным пространством, а «граница окопа – границей могилы» и противопоставляется «потерянному великолепию мирной жизни». Как К. Адлер (погиб 06.07.1916) или В. Ферль (погиб 04.10.1915), Эренбаум-Дегеле сталкивает в одном стихотворении идиллические мирные картины-воспоминания и восхищение окружающей безобидной, невраждебной природой, мимо которой, пока еще победоносно, маршируют солдаты, с жестокой действительностью военного похода: «Как бархат нежно обволакивает ветер, | Дыханьем сладким веющий с полей пшеницы... | Мы заблудились в сладких грезах и мечтаньях, | И околдованы потоком золотым земли, | Мы чувствуем себя мелодией, в которой | Покоится далекой жизни полновесный звук. И лишь на марше | Тихо бренчит железо роты» (Сонет № 6). В невыразимую усталость, когда «в любое лег дерьмо секунду отдышаться», «врывается команда “Запевай!”», и «на губах взрываются сердца». И вот «страна, которой только любовался», становится «горячей преисподней», и «пузыри истертых в кровь ступней железом загноились» (Сонет № 5). «Свернулись, сжались мы, | сгустилась кровь в свинец, спеклась на потном лбу, | застыла пыльной красной коркой. | И в пекле потонули земля и все существованье. | И горло захлестнуло судорогой... | Малейшее напоминание о человечестве дух испустило. | И тут горячей искрой нас настигает | Резкий окрик хриплого приказа» (Сонет № 3).

Сонеты Г. Эренбаума-Дегеле отличает от прочей военной поэзии необычайно яркая и индивидуальная система образности. Поэт выстраивает специфическую экспрессионистскую космологию, основу которой составляет «абсолютная метафора» (см. 3.2), свойственная лучшим образцам экспрессионистской лирики. Она построена не по принципу объективного сходства объекта и образа, а на основе чувства и отношения поэта к объекту. Особенно это касается цветовых метафор («красный укус» ‘roter Biss’) и синестезии. Значение цвета у Г. Эренбаума-Дегеле радикально субъективируется – цвет насыщается

разнообразными аффектами: «Со всеми бедами земли на “ты” | Жизнь обнаженная моя, | Как море красное, исхлестанное бурей» (Сонет № 7). В метафорике такого рода выражается экстремальное отчуждение между субъектом и предметным миром и происходит глобальное очуждение самого мира. Г. Эренбаум-Дегеле интенсивно сталкивает в сонетах зрительные, обонятельные, акустические и сенсорные образы, переплетая и переставляя сферы их действия. Такие приемы необычайно «динамизируют» и «демонизируют» (К. Л. Шнейдер) его язык и сближают его метафорику с поэзией Э. Ласкер-Шюлер, которую потрясла гибель поэта: «Как ужасно, что наш друг погиб – это неопишимо» [*Lieber* 1969]. В письме Р. Шикеле она посылает стихотворение «Ганс Эренбаум-Дегеле», посвященное «рыцарю в золотых доспехах», опубликованное в журнале «Ди вейссен блеттер», и сопровождает его следующим комментарием: «Я не в состоянии вымолвить о нем ни слова. Он так любил мои стихи, и я выказываю свою последнюю любовь тому, кто был столь изыскан, столь добр и мил ко мне, воспевая его» [*Lasker-Schüler* 1915].

Литература

Ehrenbaum-Degele H. Die Gräfin von der Wart: Ein Trauerspiel in fünf Akten. Karlsruhe; Leipzig, 1912; *Ehrenbaum-Degele H.* Der Werkmeister: Vorspiel zu einem Drama. Berlin-Stieglitz, 1913; *Lasker-Schüler E.* Hans Ehrenbaum-Degele // Die Weissen Blätter. 2. Jg., 1915; *Ehrenbaum-Degele H.* Gedichte / Hrsg. und Geleitwort von P. Zech. Leipzig, 1917; *Kühn J.* Gefallene Dichter // Die Flöte. 1. Jg., 1918/19; *Lieber gestreifter Tiger:* Briefe E. Lasker-Schüler / Hrsg. M. Kupfer. Bd 1. München, 1969; *Hans Ehrenbaum-Degele.* Das tausendste Regiment und andere Dichtungen / Hrsg. H. Vollmer // Vergessene Autoren der Moderne. Bd 2. Siegen, 1986; *Vollmer H.* Nachwort // Ibid.

7.2.4. Вильгельм Рунге (Wilhelm Runge)

Вильгельм Рунге (13.06.1894, Рютцен, Силезия – 22.03.1918, Франция, Аррас) – талантливый поэт второго поколения экспрессионистов, как и многие другие, не представленный К. Пинтусом в «Сумерках человечества» и так же незаслуженно забытый. Биографических данных о его короткой жизни не сохранилось. Известно, что он был студентом медицинского факультета, когда в 1914 году отправился на фронт добровольцем. В ноябре 1914 года Рунге был тяжело ранен под Ипром, после выздоровления с 1915 года по сентябрь 1916 года

находился в Берлине, откуда вновь был призван в армию (Фландрия, затем река Сомма и город Аррас). В середине 1917 года он окончил офицерские курсы в полевом лагере в Тевтобургском Лесу (горы в Германии) и в декабре вернулся на Западный фронт, где погиб в бою весной 1918 года под Аррасом в чине лейтенанта.

В. Рунге относится к поэтам круга журнала «Штурм», так как начиная с первой публикации («Ярмарка» – «Der Jahrmarkt», 1912/13) печатался исключительно у Г. Вальдена. С 1916 по 1918 год в журнале регулярно публиковались его стихотворения, циклы которых часто объединялись под общей рубрикой «Песни» («Lieder»). Во время пребывания в Берлине В. Рунге установил тесный контакт со всеми «штурмовцами», активно посещал выставки галереи и знаменитые литературные вечера «Штурма», однако отчетливо ощущал себя поэтом «послештраммовского» поколения. Сведения о двух последних годах его жизни можно почерпнуть только из немногих уцелевших писем переписки между ним и поэтессой Софи ван Леер, которая в то время была секретарем Г. Вальдена, а также из ее писем жениху Г. Мухе. Г. Мухе преподавал в это время в школе «Штурма» (позже был педагогом в «Баухауз»), и В. Рунге очень сблизился с ним.

Отношение Рунге к Г. Вальдену и его супруге Нелл Вальден, судя по письмам и открыткам с фронта, характеризуется поклонением мэтру и почитанием непререкаемого авторитета Вальдена как литературного политика и издателя. Редактор «Штурма» составил из стихотворений поэта сборник, выбрал на свой вкус в качестве заголовка строку одного из стихотворений – «Мышленье грезит» («Das Denken träumt»; см. приложение) – и послал его автору на фронт для корректуры. Возвращая рукопись издателю, автор приложил к ней открытку, датированную 20 марта 1918 года, ставшую его последней вестью: «Глубокоуважаемый г-н Вальден, сердечно благодарю Вас и Вашу супругу за почтовый привет. Я был бы рад возможности доставки книги (подчеркнуто автором письма. – Н. П.) на фронт. Надеюсь в скором времени написать более подробно. С нижайшим поклоном Вам и Вашей супруге, Ваш Рунге» [Runge 1917]. Однако, несмотря на все старания с обеих сторон ускорить процесс публикации, книга вышла уже после смерти поэта.

Относительно гибели В. Рунге до сегодняшнего дня нет достоверных сведений, так как вполне возможной представляется и версия, что он мог быть расстрелян как дезертир [Ihrig 1990, 27]. Известно, что В. Рунге так же, как и большинство молодых людей, отправившихся на фронт добровольцами, очень скоро освободился от иллюзий по поводу

очистительного характера войны и привлекательности военного похода, воспринимавшегося сначала как долгожданная юношеская авантюра. Перед второй отправкой на фронт осенью 1916 года он вместе с Г. Мухе принял решение уклониться от выполнения воинской обязанности и договорился с ним об условленном сигнале, который они подадут друг другу, чтобы одновременно дезертировать. В феврале 1918 года В. Рунге отправил Г. Мухе открытку военно-полевой почты с сигналом: «Солнце зимеет. ОН ждет!» («Die Sonne wintert. ER wartet!») [Muche 1961, 205]. Однако Г. Мухе понял, что за этим последует «по меньшей мере, арест или помещение в психиатрическую лечебницу, по большей – расстрел по законам военного времени» [Там же, 210], и не дезертировал. Кроме открытки Г. Вальдену, в тот же день 20 марта В. Рунге пишет последнюю открытку и Софи ван Леер, которая была в курсе этого тайного плана: «Сердечный привет! И лишь одно: плоды моей жизни в самом концентрированном виде сохранились только в моих письмах Вам. Солнце зимеет. ОН ждет!» [Там же, 211]. Ответное письмо С. ван Леер, отправленное 2 дня спустя, не застало его в живых. В. Рунге был объявлен погибшим в бою, однако других свидетельств в пользу этого факта нет.

Хотя вся поэзия «Штурма» отмечена знаком Августа Штрамма и, как правило, рассматривается как ее продолжение, у В. Рунге свой путь, что признавали уже его современники. Безусловно, к влиянию Штрамма следует отнести своеобразие синтаксиса и отсутствие пунктуации, своевольное превращение частей речи в другой класс слов и поэтический произвол в словообразовании (*Zeiten wintern* | *Zeiten sommern* | *sonnenspielig*), однако этим структурным новаторством своеобразие поэзии В. Рунге далеко не исчерпывается. В воспоминаниях о поэтах «Штурма», изданных Л. Шрейером и Н. Вальден, все «штурмовцы» подразделены на две группы: в одной из них предводительствует великая поэтесса Э. Ласкер-Шюлер. Ее линии следуют Г. Вальден, К. Хейнике, В. Рунге, П. Баум, А. Кноблаух, А. Момберт, Т. Ринг, С. ван Леер. Поэзия этой группы отмечена «романтикой, проникновенностью, глубоким чувством и мягкой полнотой звучания» [*Ein Erinnerungsbuch* 1954, 168]. Другой лагерь возглавляет А. Штрамм, «великий поэт и создатель новой формы слова» [Там же]. Среди его последователей Л. Шрейер, Ф. Р. Беренс, А. Альвон, К. Либман, О. Небель, К. Швиттерс и другие экспериментаторы-конструктивисты языка.

Причисление В. Рунге скорее к последователям Э. Ласкер-Шюлер, чем А. Штрамма, имеет под собой все основания. Прежде всего, его

поэзия глубоко религиозна и лирична, полна благоговейного поклонения природе. В ней есть «цвет, блеск, пластика, хотя настроение часто нарушается беспокойством, нагромождением картин» [Benzmann 1918/19, 195]. Сборник «Мышленья грезит» – это стихи о любви: к женщине, Богу, природе, к ближнему, к родной земле. Их словно не затронули скепсис и нигилизм истерзанного «я», не коснулись «распад» и «гление». Несмотря на языковое новаторство, своей идилической интенцией они в большей степени следуют поэтической традиции, чем нарушают ее. И только война, как написал В. Рунге Г. Вальдену 13 января 1917 года, по-настоящему «угрожает искусству и душе, которая лежит в дозоре в полном одиночестве среди ночи, а путь пера к бумаге от окопа гранатами растоптан» [Runge 1917].

Завораживающая музыка стихотворений В. Рунге, нередко стилизованных под гекзаметр («Urwald brausen wuchig deine Lippen»; «Flehen flüstert in das Ohr der Nacht | tuschelt Himmel in die Tagestrümer | und des Auges später Abend friert»), обилие окказиональных обстоятельств образа действия (*pulsauf, pulsab; himmelfern, strandhin, erdhin, überwelthin, schläfenaufundab, schattenauf, wunderfort, windhinüber, durstentlang*), задающих направление «плача ветра», «молчания мира», «странствия души», «каравана мыслей», «танца солнца» или «звездного жасмина», действительно, напоминают внутреннюю динамику и способ перемещения в пространстве в поэзии Э. Ласкер-Шюлер: «herzauf, seelenhin, herzab»; «wandelhin – taumelher»; «fernab»; «die Zeit rundauf, kugelab» [Lasker-Schüler 1990; 131, 174, 112]. Исключительно высокая частотность первого причастия с его мощным семантическим потенциалом сиюминутности и длительности, повторяемости и незаконченности действия, будто вслед за Ф. Ницше и Г. фон Гофмансталем, создает изысканные кружева-цепочки из этой грамматической формы¹. Так же, как Г. Эренбаум-Дегеле или П. Баум в военной лирике, В. Рунге отличается поразительной способностью создания предметного образа в соответствии с пониманием этого качества поэзии «новым словесным искусством» («gegenständliche Lyrik») [Rittich 1933, 69]. Так, на общем фоне формального остранения зримо возникают совершенно конкретные картинки, выдающие почти детское восхищение миром: «луч, застывший в тысяче серебряных брючек», «зайчонок, стряхивающий с ушей печаль», «нежная, как шелк, грудь листочка, отмеряющая и взвешивающая дыханье лета»:

¹ Подробно об этом см.: Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма. С. 358.

Wiese blinzelt
Sonne regnet
steif steht Strahl in tausend Silberhöschen
Blumen rafften ihren Schiller auf
Häschen streicht den Kummer von den Ohren
Nesseln summen
Frosche klatschen Quack
und des Blättchens seidenzarte Brust
wiegt des Sommers Atem
ab und auf [*Runge* 1918, 60]

Софи ван Леер в стихотворении, посвященном В. Рунге, точно подметила природу образности поэта: «Слово твое – кровь | Его смысл расцветает в твоей руке | Строки обрамлены сияющими садами | Они ликующе приветствуют день | Из каждого лесного ручья бормочет сказка | В каждом дереве блестит созвездие | Ночь покоится на столпе | Святилище сердца твоего звучит | Песни хмельные наполнены солнцем | и пьют из источника твоих грез» [*van Leer* 1916/17, 28].

Ведущими стилистическими приемами в поэзии В. Рунге следует признать тотальное олицетворение, при котором перестановка и рассогласование обязательных компонентов сферы чувственного восприятия сплетают зрительные и сенсорные образы, акустику и ароматы стихов в неразрывное целое («*Blumenzwitscher / Vogelschein*»), и расширение семантической и синтаксической валентности всех частей речи без исключения («*Blumen flattern Sommer*»; «*Blätter flattern Staub*»), что раздвигает границы системы языка до бесконечности и обеспечивает приращение смыслов. Подавляющее большинство лексических и грамматических единиц поэтического текста В. Рунге носит потенциальный характер, но сделано по продуктивным словообразовательным и синтаксическим моделям, без труда поддающимся процедуре семантического развертывания. Поэтому организованные по принципу диафоры семантически сложные на первый взгляд строки неизменно складываются в пронзительные поэтические образы, несущие сильнейший эстетический заряд:

О хребет души расколется печаль
надвое разломит танец счастья
и уныло зашатается тревога
звезды шепчутся
тихонько веет кровь

и дыхания ковер спадает
вверх и вниз по пульсу
задыхаясь
тебе
к ногам [*Runge* 1918, 38]

Благодаря стараниям и вкусу Г. Вальдена «визитной карточкой» поэта остается стихотворение «Мышление грезит»:

Мышление грезит
Смех рифмует улицы
В единый танец крови
вверх и вниз виска
артерии сквозь почки весной мерцают
и вдыхают тяжесть неба глубоко
играет ветер парусом раздутым счастливых глаз
и узел лба отряхивает смерть
и белым загопочут деревни вдоль лугов
шипением ответят города
и пульсы рвут бранясь поводья в клокья
и лишь душа твоя в жасмине звездном
играет в «милый братец и безмерно милую сестрицу» [Там же, 23]

Кроме единственного поэтического сборника 1918 года и публикаций в «Штурме» (1916–1918), стихотворения В. Рунге опубликованы в четырех антологиях¹. Почти десятилетие спустя после гибели В. Рунге Г. Вальден в память о поэте вновь напечатал в «Штурме» одно из его красивейших стихотворений «Июньским днем качаются от ветра розы» («*Rosen nicken aus den Junistunden*»; см. приложение), в котором в едином контексте слиты важнейшие составляющие жизни и творчества поэта: родина, мирная жизнь, «счастье вечного детства и тоски по миру».

Литература

Runge W. Brief an H. Walden vom 13.01.1917 // Sturm-Archiv. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Berlin; *Runge W.* Das Denken träumt. Gedichte. Verlag Der Sturm. Berlin, 1918; *Leer S. van.* Für Wilhelm Runge // Der Sturm. 7. H. 3.

¹ Sturm-Abende: Ausgewählte Gedichte. Berlin, 1918 (4 стихотворения); Expressionistische Dichtung. Vom Weltkrieg bis zur Gegenwart / Hrsg. H. Walden, P. A. Silbermann. Berlin, 1932 (2 стихотворения); Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts: Von den Wegbereitern bis zum Dada / Hrsg. G. Benn. Wiesbaden, 1955 (4 стихотворения); Gedichte des Expressionismus / Hrsg. D. Bode. Stuttgart, 1966 (1 стихотворение).

1916/17; *Benzmann H.* Die Dichter des «Sturm» // Die Flöte. 1918/19. 1.; *Rittisch W.* Kunsttheorie, Wortkunsttheorie und lyrische Wortkunst im «Sturm». Greifswald, 1933; *Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis* / Hrsg. N. Walden, L. Schreyer. Baden-Baden, 1954; *Muche G.* Blickpunkt. München, 1961; *Ihrig W.* Nachwort // Wilhelm Runge. Die Sonne wintert. Ausgewählte Gedichte. Vergessene Autoren der Moderne. Bd 43. Siegen, 1990; *Lasker-Schüler E.* Gedichte 1902–1943. Bd 1. München, 1990.

7.3. Поздний экспрессионизм: «Стихи живущих» («Verse der Lebenden»)

Последняя антология лирики с широким охватом поэтов раннего и позднего экспрессионизма – «Стихи живущих. Немецкая лирика с 1910 года» («Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910»). Она была задумана и составлена в 1924 году Г. Э. Якобом¹ как доказательство смены художественной парадигмы в поэзии на рубеже веков. Антология переиздавалась еще два раза в переработанном и дополненном виде (1927, 1932). Наряду с «канонизированными» и широко известными лириками-экспрессионистами Й. Р. Бехером, Г. Бенном, Э. Блассом, П. Больдтом, М. Бродом, Ф. Верфелем, А. Вольфенштейном, А. Т. Вегнером, Г. Геймом, И. Голлем, Клабундом, В. Клеммом, Р. Леонгардом, О. Лёрке, Р. Шикеле, Э. Штадлером, Г. Траклем, В. Хазенклевером, П. Цехом в антологию включены поэты «второго плана», поздние экспрессионисты и их окружение Ф. В. Бишофф, Г. Бриттинг, К. Вессе, Э. Вейс, Г. Казак, П. Людвиг, П. Мейер, А. Нейман, Э. А. Рейнгардт, Р. Фукс, А. Шнак, О. Цофф, К. Цукмейер, Г. Э. Якоб. Из 39 поэтов в издании 1927 года 5 авторов не числятся в Справочнике П. Раабе² как экспрессионисты: М. Кессель, Т. Крамер, Л. Ландау, М. Заальфельд, Ф. Шнак. В издании 1932 года Г. Э. Якоб счел нужным добавить 8 поэтов-австрийцев: Р. Биллингера, Ф. Брауна, А. Эренштейна, Ф. Шрейфогля, В. Витнера, Г. Цернатто, Й. Линднера, а также М. Германа-Нейссе и уроженку Праги Г. Фишер. Из 2-го издания исключен К. Хиллер.

Итоговый характер антологии на исходе «живого экспрессионизма» позволил составителю представить многих авторов несколькими

¹ Г. Э. Якоб (1889, Берлин – 1967, Зальцбург) – лирик, литературный критик и политик, издатель журнала «Огненный всадник» – «Feuertreiter».

² *Raabe P.* Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus...

стихотворениями с указанием в оглавлении даты выхода соответствующего поэтического сборника и издательства, что делает антологию весьма удобной для читателя и дает широкое представление о масштабах явления. Неотъемлемой частью антологии и важным вкладом в уяснение сути и значения экспрессионизма следует считать широко известную вступительную статью Г. Э. Якоба, которая и сегодня звучит необычайно актуально: составитель оперирует в ней категориями современного литературоведения, прежде всего, понятиями «космос» и «хаос» в сопоставлении классических и неклассических эпох. Г. Э. Якоб оригинально анализирует путь, пройденный немецкой лирикой до и после 1910 года, размышляет о причинах отсутствия «внутренней одновременности» среди поэтов после 1910 года: «Обратить взор на лирику с 1910 года означает обратить его на хаос... Невозможно создать лживый космос там, где действительно царит хаос» [Jacob 1924]. Теоретические рассуждения по всем ключевым моментам он талантливо подтвердил обдуманном выбором определенных стихотворений, большинство из которых уже печаталось, в том числе и в «Сумерках человечества». Г. Э. Якоб продолжил традицию антологий «Мистраль», «Аркадия» (см. 6.3.2; 6.3.3), в которых даны широкий фон экспрессионизма и параллельное развитие разных тенденций, но почти десятилетняя разница в дате выхода антологий позволила ему глубже проанализировать этот момент и убедительно продемонстрировать многоплановость и неоднородность внутри самого движения. Причина внутреннего хаоса экспрессионизма, по мнению Якоба, кроется в том, что столь короткий экспрессионистский период с 1910 по 1923 год разделился на четыре эпохи: довоенную, отмеченную болью за мир отдельной личности (1910–1913), военную с почти наивным переживанием коллективного приключения и дальнего странствия (1914–1915), предреволюционную с гимнами сложившегося, верующего пацифиста (1916–1918) и эпоху немецких гражданских войн с ее хриплой и монотонной динамикой (1919–1923). Все четыре периода «...безнадежно и неразрывно переплелись в поэзии экспрессионизма, и поэтическому зародышу этого времени явно не хватило инкубационного периода: одни все еще изъясняются бодлеровскими образами Большого города, у других превалируют пацифистские надежды 1916 года... У этих живущих сейчас поэтов ни единства впечатлений и переживаний, ни стилистического единства» [Там же]. Но все же их объединяло нечто общее, что во всех своих составляющих было одинаково далеко от лирики прежней эпохи. «Абсолютно неоднородное внутри оказывается все

же однородным во внешнем проявлении – в резком противопоставлении к эпохе, которая закончилась 1910-м годом. Эпохе правильности и порядка, эпохе Космоса. Ибо только там, где Космос разрушен, может возникнуть Хаос» [*Jacob* 1924].

Г. Э. Якоб подробно анализирует эстетические, философские, мировоззренческие и литературные корни нового течения, начиная с Гете, Шиллера и романтиков, и сосредоточивает внимание непосредственно на немецких предтечах экспрессионистов: «Кто эти поэты 1900–1910 годов? В чьих руках эстетическое воспитание молодежи? Это Георге, Гофмансталь и Рильке. Это триада наследников, и каких!!! Творчество этих троих столпов охватывает область чувств и событий, способ мышления и говорения молодого поколения» [Там же]. Но этими тремя именами не исчерпываются источники вдохновения, к ним присоединяется еще и «дальняя периферия»: Г. Манн, Шредер, С. Цвейг. «Откуда вдруг такое плодородие обычно скудной немецкой почвы?» – спрашивает Якоб. И отвечает: «Новое мощное солнце напитало ее: Фридрих Ницше. Годы 1900–1907 означали для Германии его окончательную духовную победу. Он начинает неограниченно царить через 25 лет после своего собственного расцвета» [Там же].

Вся лирика антологии, как и всего поколения в целом, по утверждению Г. Бенна в пору его поэтической зрелости, – это «толкование Ницше» («*Alles weitere war Exegese*»), потому что «все, что их волновало, о чем они размышляли и дискутировали, все, о чем они страдали, о чем до хрипоты спорили, – все это уже было высказано и исчерпано у Ницше, все обрело у него свои окончательные и дефинитивные формулировки» [*Benn* 1977, 482]. Преемственность и новаторство, как и в более ранних антологиях, определяют лицо и характер и этой поздней антологии. Разнообразно представлен весь спектр типичной экспрессионистской тематики: урбанистическая лирика (Г. Гейм, А. Вегнер, Э. Бласс, Р. Шикеле, Э. Штадлер), война (Г. Гейм, Й. Р. Бехер, А. Эренштейн, Ф. Верфель, В. Клемм), отец и сын (Ф. Верфель, П. Цех), «человек добр» и родство с миром (М. Брод, Й. Р. Бехер, Ф. Верфель, А. Вольфенштейн), любовь, эротика, чувственный экстаз (Г. Бенн, П. Больдт, К. Вессе, Л. Ландау, В. Хазенклевер, О. Цофф), Бог (Э. Вейс, П. Мейер, А. Нейман), исторические личности (Г. Гейм), странствие, дом, экзотика (М. Брод, Р. Фукс, В. Хазенклевер, Ф. Шнак, А. Шнак, А. Эренштейн), природа (О. Лёрке, Р. Фукс, О. Цофф), социальные чужаки и «безобразное» (И. Голль, Г. Бенн, Р. Биллингер), диссоциация «я» и отчуждение личности в мире (М. Брод, Р. Фукс,

В. Клемм). Г. Э. Якоб выносит любопытные оценки в отношении признанных поэтов, которые он затем иллюстрирует их текстами. Например, заслугу М. Брода он видит в том, что именно по его поэзии проходит граница поэтических эпох, так как именно он инициировал смену эстетического канона, установив, что некоторые душевные и мировоззренческие впечатления не могут быть выражены с помощью классических категорий достоинства и привлекательности и, следуя Ф. Ницше, доказывал право на существование и «красоту безобразного». Еще более непримиримыми врагами привлекательного выступили Г. Гейм, Г. Бенн (поэзию последнего во многом определила его профессия врача) и радикальный пессимист А. Эренштейн. В этом же русле «восхваления – отторжения» и «неочевидности ценности» развивалась вся «берлинская мозговая лирика» [Jacob 1924], сконцентрированная на жизни «нервного аппарата» (Э. Бласс, П. Больдт, А. Вольфенштейн). В этой лирике сложился новый иронический тип городского жителя, который был бы немыслим в «классическую эпоху». Лицо военной лирики определил Й. Р. Бехер, «открывший настоящую грамматику войны с ее синтаксисом катастрофы и логикой взрыва» [Там же]. Но «первым серьезным бойцом со времен Ницше» Якоб считает Ф. Верфеля, этого «всеохватывающего и глубочайшего поэта, причиной поэтической удачи которого следует считать тайну гения» [Там же].

Г. Э. Якоб представил читателям антологии и несколько собственных поэтических открытий, поэтов 1890-х годов рождения, которых он впервые напечатал в своем журнале «Огненный всадник»: Ф. В. Бишоффа, Л. Ландау, начинающего Б. Брехта. Выбором текстов для антологии он подчеркивает, что лирика экспрессионистского десятилетия не исчерпывается хрестоматийными стихотворениями, отражающими его традиционную топику, и являет собой тематически и стилистически негомогенную литературу. Новаторство такой поэзии не обязательно должно проявляться только в мотивах и метафорах, свойственных кризисному сознанию «конца света» и диссоциации «я», или в мессианских патетических призывах к обновлению человека и единению человечества. Языковой скепсис начала века как часть общего проявления нигилизма так же не обязательно манифестируется в разрушении языка в духе Ф. Т. Маринетти и его последователей. Гибкость и подвижность языка в понимании Ницше как «преодоление» его застылости может достигаться и в условиях строгой формальной дисциплины, за которой, как правило, стоит смысловая бездонность. Таковы

стихотворения малоизвестной поэтессы Лолы (Элеоноры) Ландау¹. Ее «Неиссякаемый источник» («Der unversiegbare Brunnen»), «Ночной тростник» («Nachtschilf»; см. приложение) – среди самых поэтичных высказываний любовной лирики, в которых слышны отголоски излюбленных образов Рильке, Тракля, Бенна и Ласкер-Шюлер. Стихотворение «Ночной тростник» целомудренно и эротично, «Leib и Liebe» – ‘тело’ и ‘любовь’ – связаны в нем неразрывно, и фонетически это единство усилено ассонансным и аллитерационным напором. Во всех пяти стихотворениях антологии поэтесса так интенсивно переплетает антропонимичную сферу и природу, словно непременно хочет следовать принципу Ницше о «чувственном качестве даже абстрактной правды» [*Nietzsche* 1966, 634] и его поэтичному совету: «Мышление должно остро пахнуть, как пшеничное поле летним вечером». Она будто реализует требование Ф. Т. Маринетти ввести в литературу три обязательных элемента: шум, вес, запах, которые динамизируют язык и манифестируют способность предметов к полету и парению.

Антология завершает процесс осмысления значимости экспрессионизма перед приходом к власти национал-социализма. За ней в 1932 году последовала только антология лирики «штурмовцев»², но она была целиком выдержана в русле доктрины Г. Вальдена о «новом словесном искусстве» и отражала только одну из поэтических реализаций экспрессионизма: «Материал поэзии – слово. Форма поэзии – ритм» (Г. Вальден).

Характерным документом позднего экспрессионизма стал также дрезденский журнал «Меншен» (см. 6.4.6). Этот журнал интересен и с историко-литературной точки зрения: он свидетельствует о постепенном затухании экспрессионизма как художественного направления и о его политизации.

Литература

Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910 / Hrsg. H. E. Jacob. 1. Auflage. Berlin, 1924; *Nietzsche F. Werke: In 3 Bd* / Hrsg. K. Schlechta. Bd 2. München, 1966; *Benn G. Nietzsche – nach 50 Jahren // Gesammelte Werke: In 4 Bd.* 4. Aufl. Wiesbaden, 1977. Bd 1: Essays. Reden. Vorträge.

¹ Л. Ландау (1892–1990) – супруга поэта А. Вегнера, в 1933 году эмигрировала в Лондон, а затем в Палестину, умерла в Иерусалиме.

² *Expressionistische Dichtung. Vom Weltkrieg bis zur Gegenwart* / Hrsg. H. Walden, P. A. Silbermann. Berlin: Carl Heymanns Verlag. 1932. 82 S.

7.4. Политическое крыло экспрессионизма

Картина экспрессионистской поэзии будет неполной, если не представить ее политическое, активистское крыло, пронизанное пафосом революционного обновления и идеями рождения нового человека будущего, братства и непримиримости с любыми проявлениями косности насквозь прогнившего старого мира. Литература этого крыла не отличается особой экзистенциальной глубиной и не разрабатывает принципиально новых приемов поэтики. Именно поэтому она навлекла на себя претензии биографов и исследователей к малой эстетической значимости «рифмованных паролей» и идеологизации литературы в угоду политическим катаклизмам. «Революция духа» раннего экспрессионизма достигла гораздо больших глубин постижения сущности всякого революционного преобразования, чем собственно революционная топология, сопровождавшая непосредственные политические события. Так, тема Смерти в военной лирике по глубине разработанности значительно уступала пониманию этой же темы ранним экспрессионизмом, а тема Революции в эпоху политических революций уступала ее значимости в довоенном экспрессионизме, когда революцией в метафорическом и метафизическом смыслах молодые литераторы еще только бредили на страницах гимназических дневников. Очень часто эта поэзия скатывалась до уровня весьма поверхностной и ангажированной, ей были абсолютно чужды ее же прежние бытийственные глубины, до которых докапывался «визионерский дар» молодых экспрессионистов. Критики отмечают, что поздняя политическая поэзия нередко обедняла качество открытий и разоблачений экспрессионизма. Однако и среди политических лириков стоит выделить двух поэтов, чье творчество стало существенным вкладом в эту общую негомогенную картину.

7.4.1. Оскар Канель (Oskar Kanehl)

Одним из наиболее ярких представителей политического, или активистского, крыла экспрессионизма был Оскар Канель (05.10.1888, Берлин – 28.05.1929, Берлин) – политический лирик, публицист и активист круга «Аktion», издатель журнала «Викер боте» («Wiecker Bote») в Грейфсвальде, запрещенного за пацифистскую направленность (см. 7.1.6). Сын учителя, с 1908 года О. Канель был студентом факультета германистики Берлинского университета, где изучал философию, ан-

глийский и французский языки. В 1911 году университет Вюрцбурга отклонил его докторскую диссертацию, и О. Канель переехал в Грейфсвальд, затем в небольшую рыбацкую деревню Вик (Wieck), где была организована коммуна молодых литераторов. В 1912 году О. Канель защитил диссертацию «Молодой Гете в оценке молодой Германии» в университете Грейфсвальда.

Творчество О. Канеля рассматривается как уникальный для литературоведения случай, так как 15 лет творческой деятельности поэта (1913–1928) парадигматически вместили в себя время коренного перелома в Германии в политическом, социальном и культурно-историческом аспектах. Первые публикации О. Канеля состоялись в «Аktion» в июне 1913 года («Фестиваль Герхарта Гауптмана» – «Gerhart Hauptmann-Festspiel», глосса; «Палящая жара» – «Gluthitze», стихотворение). Их сопоставление с послевоенной революционной и агитационной лирикой позволяет судить об одном из возможных путей развития поэта от лирика современного Большого города довоенного экспрессионизма до леворадикального политического деятеля его поздней стадии. Типичное для раннего экспрессиониста мировидение, которое прочитывается в стихотворении «Палящая жара» (1913), – «На улицах расплавился асфальт | И прилипал к подковам и колесам, | ...У проституток мертвый наступил сезон: | Все господа отправились в купальни» – сменила агитационная поэзия, выполняющая политическую функцию, как например в стихотворении «Кто спросит об этом?» («Wer fragt danach?», 1921): «Пролетарии разбиты. Кто об этом спросит? | Пролетарские вдовы. | Пролетарские дети осиротели. Кто спросит об этом? | Они голодают, и мерзнут, и дохнут... | Убийцы потирают руки. | Имеют паспорт заграничный и очень добродушных судей. | Пролетарии разбиты». В лирике и публицистике О. Канеля нашли отражение критика общественных и политических вопросов внутри экспрессионистских кругов, некоторые формы антивоенной поэзии Первой мировой войны, развитие экспрессионистского и активистского движения после Ноябрьской революции, роль писателя и интеллигенции в рабочем движении, начало пролетарско-революционной лирики и теории в Германии, некоторые формы оппозиционной леворадикальной лирики вне КПП.

Из всех поэтов, которые сотрудничали с журналом «Аktion», О. Канель, М. Герман-Нейссе, Э. Мюзам и А. Эренштейн наиболее последовательно отстаивали требование коренной трансформации лирического стихотворения и выведение на первый план его политиче-

ской целесообразности. Это требование было частью манифеста «Искусство в опасности»: «Экспрессионистский анархизм должен прекратиться, наступит время, когда художник перестанет быть богемным мягкотелым анархистом и превратится в просветленного здорового рабочего в коллективистском обществе. <...> Возня вокруг своего “я” совершенно бессмысленна» [Grosz 1925]. Сам О. Канель в 1924 году в своей речи перед судом, обвинявшим его в подстрекательстве к насилию в связи с публикацией в сатирическом журнале В. Херцфельде «Ди пляйте» («Die Pleite» – «Крах») стихотворения «Освободить улицу!» («Straße frei»), сказал: «Если вы меня спросите, чего хотят мои стихи, то я вам отвечу: они хотят быть политическими. Они хотят помочь развитию самосознания рабочего класса». После ухода из редакции «Акцион» по политическим мотивам практически всех сотрудников О. Канель до конца существования журнала оставался вместе с М. Германом-Нейссе и Э. Мюзамом ближайшим личным другом и политическим единомышленником Ф. Пфемферта. Однако некролог Ф. Пфемферта в № 3/4 «Акцион» 1929 года по поводу смерти О. Канеля столь нейтрален, что трудно судить, имел ли место несчастный случай или речь шла все же о самоубийстве поэта: «Падение из окна квартиры на 4-м этаже положило конец жизни пролетарского поэта».

В 1913–1914 годах О. Канель издавал журнала «Викер боте», в первом номере которого была напечатана его диссертация. Это самый продуктивный период О. Канеля как лирика (24 стихотворения), но большую часть своей городской лирики этого периода с характерными для раннего экспрессионизма настроениями любви-ненависти к городу-Молоху он опубликовал не в своем журнале, а в «Акцион». Это типичные городские зарисовки с элементами гимновости и демонизации города, его притягательного безобразия и враждебности человеку. В «Викер боте» О. Канель печатал главным образом свою публицистику, так как лирика занимала в нем стабильное, но по сравнению с «Акцион» весьма скромное место.

С 1914 по 1918 год О. Канель – солдат на фронте, автор военной лирики, вошедшей позже в сборник стихов «Позор. Стихи военнообязанного солдата сезона смерти 1914–1918» («Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914–1918», 1922). Это радикальные поэтические высказывания о характере империалистической войны, которая узаконила массовые убийства, обман, подлость и предательство. Поражение военное оказалось для многих экспрессионистов не таким катастрофическим, как крушение надежд на

избавление в военном походе от мирного прозябания. Именно такой скорбный вывод об ужасе и мерзости войны сделан О. Канелем в этом сборнике: «Группы, похоронное карканье воронья, Бог изгнан окончательно, искусство и наука превращены в жалкую насмешку» [*Kanehl* 1922, 6].

После войны О. Канель – активный политический и революционный деятель, член Исполнительного комитета рабочих и солдат в Берлине, член КППГ. В 1919 году он был исключен из партии Гейдельбергским съездом, а в 1920 году вступил в КРППГ. В этом же году вышел его сборник «Восстань, пролетарий!» («*Steh auf, Prolet!*», 1920), который считается одним из важнейших поэтических документов пролетарской литературы позднего экспрессионизма. Стихи О. Канеля имели решающее значение для развития политической поэзии, набравшей силу к концу Веймарской Республики. К 1920 году Канель разработал те элементы революционной поэтики, которые стали конституирующими для агитационной лирики, сменившей к 1921 году гражданскую лирику. В отличие от элегического, эмфатического революционного стихотворения раннего экспрессионизма, отдалившегося от социальной реальности и превратившего категорию пролетарской революции в мессианскую идею, метафору, лирический код, политическая агитационная лирика О. Канеля посвящена классовому противостоянию буржуазии и пролетариата и структурно выстроена на контрасте бедности и богатства, произвола и страдания с целью довести до сознания угнетенных их реальное положение в обществе. Впоследствии Й. Р. Бехер критиковал О. Канеля за опасное упрощение этого антагонизма, чрезмерное обобщение буржуазии и ее примитивно-карикатурное изображение как ленивого толстяка.

С 1921 по 1929 год О. Канель – член сначала пролетарских, а затем левокоммунистических организаций и группировок, за деятельность в которых он подвергался судебному преследованию и обвинялся в измене родине (1921), в подстрекательстве к насилию (1924) и в разжигании классовой ненависти (1928). Деятельность «Союза Спартака» и «Всеобщего союза рабочих» носила леворадикальный характер, их члены, и в том числе О. Канель, исповедовали принципы спонтанности, уклонялись от всяческой партийной дисциплины и пропагандировали проанархистские настроения. Все стихи О. Канеля 1920-х годов и публикации в «Акцион» свидетельствуют об этом анархо-синдикалистском крене как в творчестве самого поэта, так и в направленности журнала в целом (см. 6.4.1). В 1920-х годах О. Канель активно печатал

тался в других газетах и журналах коммунистического, леворадикального и анархистского толка. С 1923 года с упрочением ЦК КПГ под руководством Э. Тельмана и большевизацией партии нападки О. Канеля на коммунистов и Коминтерн становились все острее, а его агитационная лирика, сложившаяся поначалу как инструмент классовой борьбы, под влиянием левокоммунистической направленности «Акцион» превратилась в поэтический памфлет, нацеленный прежде всего на саму КПГ. Книга «Освободить улицу!» («Die Straße frei», 1928) содержит в основном стихи такого антипартийного и антисоветского содержания: «Стабилизация — надувательство | Покой и порядок — побрякушка» [*Kanehl* 1928, 57]. В ней отчетливо прочитываются политические взгляды О. Канеля относительно периода некоторой стабилизации капитализма в Германии, в которой он усматривал идеологический маневр правящего класса для парализации революционного сознания масс. Исходя из леворадикальных доктрин, О. Канель так же неадекватно оценил и проводимую в СССР НЭП как завуалированную попытку реставрации капитализма компартией. Книга, пропагандистский эффект которой был усилен еще и 15 рисунками Г. Гросса, была изъята Веймарской юстицией, а автору предъявлено обвинение в измене родине. Такая позиция уводила поэта все дальше от реального положения пролетария в стране, а его леворадикальная агитационная поэзия в призывах к единому пролетарскому фронту все более дистанцировалась от реальных революционных процессов. Во 2-е издание сборника «Восстань, пролетарий!» (1922) вошли несколько стихотворений, не вошедших в 1-е издание, и среди них «Молодая гвардия» («Junge Garde»), которая повсеместно распевалась, как народная песня и которой впоследствии ловко манипулировали национал-социалисты. Архив и все манускрипты О. Канеля были уничтожены его супругой в 1933 году из страха перед фашизмом.

Литература

Kanehl O. «Steh auf, Prolet!»: Gedichte. Erfurt, 1920; *Kanehl O.* Die Schande: Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914–1918. Berlin, 1922; *Kanehl O.* Strasse frei: Gedichte. Berlin, 1928; *Grosz G.* Die Kunst ist in Gefahr: Manifest. Berlin, 1925; *Lothar P.* Literarische Intelligenz und Klassenkampf. «Die Aktion», 1911–1932. Köln, 1972; *Druvins U.* Oskahr Kanehl: Ein politischer Lyriker der expressionistischen Generation. Bonn, 1977.

7.4.2. Людвиг Боймер (Ludwig Bäumer)

Людвиг Боймер (01.09.1888, Меле / провинц. Ганновер – 29.08.1928, Берлин) – видный поэт активистского крыла экспрессионизма, сотрудник «Акцион» и соратник Ф. Пфемферта, высоко ценившего Л. Боймера как «представителя нового, сильного поколения поэтов». Юность Л. Боймер провел в Ганновере, начал изучать юриспруденцию в Геттингенском университете, но большую часть времени с 1912 по 1924 год провел в колонии художников Ворпсведе (Worpswede). С 1914 по 1918 год Л. Боймер воевал на фронте. Он был активным участником революционных событий 1918–1919 годов в Бремене в качестве народного парламентария Бременской Республики Советов, но 21 января 1919 года сложил с себя эти обязанности. Несмотря на свою принадлежность к КППГ, Л. Боймер был сторонником синдикалистской стратегии пролетарской революции, которую он изложил в работе «Сущность коммунизма» («Das Wesen des Kommunismus», 1919). Противоречивость спонтанных политических взглядов и практической революционной деятельности Л. Боймера симптоматична для всего круга «Акцион» послевоенного экспрессионизма (см. 6.4.1). До 1923 года во время открытых классовых боев он безоговорочно выступал на стороне пролетариата, но затем более склонялся к тем тенденциям в рабочем движении, которые соответствовали его антиавторитарным, антицентристским, враждебным всякой организации наклонностям, сложившимся в годы раннего экспрессионизма в Ворпсведе и за время деятельности в «Акцион», где осваивался опыт божемного и антигражданского противостояния официальной культуре и политике. В 1928 году, подобно В. Рейнеру (1925), Г. Кульке и О. Канелю (1929), Л. Боймер покончил с собой. С 1913 года Л. Боймер много печатался со стихами, небольшими прозаическими заметками и полемическими зарисовками в «Акцион», особенно плодотворными стали 1916 и 1917 годы. Поэзии Л. Боймера на протяжении всего творческого периода присуща типичная экспрессионистская образность, синтетичность метафоры, сгущенность и динамичность поэтических формулировок, экспериментирование с морфологией, словообразованием и семантико-синтаксическим согласованием в стремлении «сделать форму содержанием» (П. Хатвани), что ярко проявилось с самых первых публикаций¹. 2 января 1915 года «Ак-

¹ «Искатели» – «Die Sucher» // Die Aktion. 1913. Sp. 646; «Вечерняя песнь» – «Abendlied» // Die Aktion. 1915. Sp. 445–446.

цион» напечатал его стихотворение, посвященное погибшим сотрудникам журнала Г. Лейбольду, Э. Штадлеру («Den Gefallenen der Aktion»), полное скорби по «всадникам, погибшим под чужим небом» и чувства невосполнимости потери. Самое известное стихотворение Л. Боймера «Песнь поэтов» («Lied der Dichter»), пронизанное пафосом надежды и веры в новое поколение и высокую миссию поэта, ожиданием нового начала и «смерти зимы», было перепечатано журналом «Ди вейссен блеттер» (1916) и включено в антологию Р. Шикеле «Человеческие стихи военного времени» («Menschliche Gedichte im Krieg», 1918) (см. 7.2.2). Стихотворения и малая проза Л. Боймера вошли также в антологию Ф. Пфемферта («Die Aktions-Lyrik. 1914–1916»), А. Р. Мейера («Der neue Frauenlob», 1919) (см. 7.2.1; 7.1.5.2). Л. Рубинер избрал для своей антивоенной антологии «Товарищи человечества» («Kameraden der Menschheit», 1919), разоблачавшей фальшивую героику и истинное лицо войны, два текста Л. Боймера, наполненные идеями гуманизма и братства, – «Вы, мои братья!» («Ihr, meine Brüder!») и «Заход – Восход» («Untergang – Aufgang»). В книжной серии «Красный петух» («Der rote Hahn», № 16) издательства «Акция» вышел сборник стихов Л. Боймера «Страшный суд» («Das jüngste Gericht», 1918), состоящий из 3 частей: «Конец» («Ende»), «Закат» («Untergang») и «Мир иной» («Jenseits») и высоко оцененный критикой. Последние стихотворения сборника сделаны по законам «словесного искусства» «Штурма» и напоминают скелетированные строки А. Штрамма, построенные из цепочек абстрактных существительных и субстантивированных глаголов.

Литература

Loerke O. Eine Zufallsbibliothek. Über Ludwig Bäumer: Das jüngste Gericht // Die neue Rundschau. 3, 1919. S. 610–620; *Ich schneide die Zeit aus.* Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» / Hrsg. P. Raabe München, 1964; *Peter L.* Literarische Intelligenz und Klassenkampf: «Die Aktion» 1911–1932. Köln, 1972.

8. Заключение

Закат экспрессионистского движения. Влияние экспрессионизма на последующее развитие литературы и искусства

Экспрессионизм в Германии был недолгим явлением, без побед. Это был прорыв в утопию, который история очень быстро ликвидировала. Существует немало версий по поводу кончины немецкого экспрессионизма как художественного движения. Историки литературы и искусствоведы склонны усматривать ее причины во внешних факторах: его сила и значимость будто бы питались страстью протеста против насквозь империалистических отношений в кайзеровской Германии; он иссяк сам по себе, как только парламентская республика конституцией своей дала гарантии свобод литературе, искусству и вообще творческой личности; он перестал быть актуален с окончанием инфляции, после чего наступила некоторая консолидация в обществе, снявшая былую социальную напряженность; он исчез вместе с идеалистическими воззрениями, что дух способен обновить лицо мира, а осколки этого идеализма были окончательно растеряны на фронтах Первой мировой войны. Первоначальное повальное милитаристское воодушевление, мифологизация бюрократического аппарата (как в «Процессе» Ф. Кафки) закончились массовыми психозами, которые толкнули человечество в мрачную бездну коллективного безумия. После опыта войны, которая для большинства экспрессионистов была явлением скорее духовного, чем политического свойства, они будут по-разному видеть пути избавления от царящего в мире зла – одни в социальных утопиях, в насильственном преобразовании изначально неразумного мира на началах разума и справедливости, другие – в возвращении к устоям христианства, к вере в царство света, существующее за пределами земной жизни. Однако после краха революции молодой экспрессионистский порыв и так и не востребованная энергия были вытеснены апатией, усталостью, сарказмом, самопародией.

Национал-социализм расправился с экспрессионизмом окончательно, уничтожив физически этого идеологического и социального чужака. Антимодернистская выставка «Дегенеративное искусство» («Entartete Kunst»), открытая по приказу рейхсминистра просвещения и пропаганды Геббельса в июле 1937 года в Мюнхене, завершила поиск

тине грандиозную кампанию по «очистке храма искусства», начавшуюся еще с 1929 года на местах с диффамации современного искусства как «преступления против немецкой культуры». Накануне выставки из музеев были произведены два изъятия произведений «упаднического немецкого искусства с 1910 года». В общей сложности было конфисковано 16000 работ 1400 художников в 101 музее. Выставка «Дегенеративное искусство» была инсценирована как грандиозный спектакль, направленный против искусства, которое «оскорбляет немецкое чувство и искажает и разрушает естественные формы». Из всего авангардного искусства экспрессионизм особенно задевал нерв расистского мышления. Определение «дегенеративный» соседствовало со штампом «еврейско-большевистский», а это уже была прямая угроза жизни, многие экспрессионисты тут же покинули страну. Как ни удивительно, но и в довольно благополучные годы кайзеровской Германии, и в кровавой бойне Первой мировой войны, и во время Веймарской республики, и после прихода Гитлера к власти экспрессионизм у себя дома не пришелся ко двору, а все творчество этого поколения оказалось «жизнью против времени» (К. Хиллер). Немецкий философ А. Гелен подводит печальный итог этого бурного периода: «Сегодня весь этот запас эмоций и субъективности использован и переработан. Художественный экстремизм нашел путь в регламентированные формы, все улеглось»¹.

Экспрессионизм как живое течение действительно не вышел за рамки одного поколения, но экспрессионизм как художественная модель мира оказался для Германии началом нового этапа ее развития и наиболее мощно проявил себя в своем влиянии на развитие мировой культуры XX века. Поразительная актуальность экспрессионизма и неиссякаемый интерес к явлению объясняются современностью его философского и эстетического фундамента, его сверхчувствительностью по отношению к изменившемуся положению личности в мире².

Эти факторы обеспечили ему продуктивное долголетие, несмотря на столь короткую творческую судьбу самих носителей нового мятежного мироощущения и скорый закат движения. Значение и заслуги литературы экспрессионизма во всей полноте проступили в последую-

¹ Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/Main, 1960. S. 136.

² О поразительной современности экспрессионизма см.: Die Modernität des Expressionismus / Hrsg. Th Anz., M. Stark. Stuttgart, 1994.

щих литературно-художественных направлениях. Из литературы сегодняшнего дня невозможно исключить те важнейшие категории, экзистенциальные состояния и элементы картины мира, которые были разработаны в экспрессионизме: специфические арены событий и новые типы личности; катастрофичность противостояния и отчуждения человека, мира, природы и Бога; вторжение иррационального в жизнь индивидуума; тотальную демонизацию объектного мира и его вгрызание в мозг субъекта; проникновение в литературу, прежде всего в поэзию, мощной волны абстрактного и его преобразующей всю поэтическую материю силы; изображение изолированности личности путем воспроизведения цепи бессвязных ассоциаций, а также важнейшие импульсы, исходящие из экспрессионистской языковой революции – из разрушения привычной метафоры как сферы сравнения, из сопряжения разнородных элементов и автономии составляющих фрагментов, освободивших литературу от примата целостности и единства и обеспечивших выход в открытые структуры. Искусство XX века в дальнейшем широко обращалось к арсеналу художественных средств, введенных экспрессионизмом и доказывающих свою жизнеспособность вплоть до наших дней. Г. Бенн в эссе 1933 года поэтически сформулировал эту мысль: «Экспрессионизм – это экспрессивная параллель неевклидовой математике, которая покинула классический мир пространства двух последних тысячелетий в пользу нереальных пространств»¹. Поэт полагал, что экспрессионизм – это «полное соответствие в области эстетического современной физике с ее абстрактными интерпретациями миров»², а понимание глубинной сущности экспрессионизма, возможно, есть ключ к пониманию искусства XX века.

Очевидно, что экспрессионизм – больше чем стиль или направление в традиционных измерениях литературоведения. Он напоминает лавину, которая накрыла не только немецкую или австрийскую, но и всю мировую литературу и искусство и растворилась в них, качественно их изменив. Понимание истинного значения экспрессионизма, его уникальной роли в прорыве нового искусства, впитавшего в себя все лучшее из мирового искусства и одновременно противопоставившего себя всем и вся на рубеже веков, освобождение от клишированных и

¹ *Benn G. Expressionismus // Gesammelte Werke: In 4 Bd. Wiesbaden, 1965. Bd 1: Essays. Reden. Vorträge. S. 250, 251.*

² *Ibid.*

усеченных представлений о нем – дело будущего. Представленный такими громкими именами, как Кафка, Тракль, Бенн, Кайзер, Дёблин, Гейм, Ласкер-Шюлер и др., он кажется нам хорошо знакомым и понятным, однако продолжает оставаться практически неизвестным и не оцененным по достоинству. Вне круга интересов остаются десятки интереснейших авторов, без знания произведений которых невозможно осмыслить глубину и грандиозный масштаб явления. Существенным недостатком написанного о литературе экспрессионизма является и невнимание к художественным деталям и подробностям произведений, которые, как говорил В. Набоков, «нужно ласкать». Суждения о литературе экспрессионизма по большей части вытекают из теоретических обобщений, нередко отягощенных конъюнктурными оценками, субъективным вкусом или сложившимися историко-литературными стереотипами. За ними совершенно не просматривается неповторимое своеобразие художественного текста. Уместно напомнить в этой связи совет В. Набокова из его рассуждений «О хороших читателях и хороших писателях»: «Хорош стильный свет обобщения, но лишь после того, как при солнечном свете заботливо собраны все мелочи. Начинать с готового обобщения – значит приступить к делу не с того конца, удалиться от книги, даже не начав ее понимать. Что может быть скучнее и несправедливее по отношению к автору, чем, скажем, братья за “Госпожу Бовари”, наперед зная, что в этой книге обличается буржуазия. Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, и наша главная задача – как можно подробнее узнать этот мир, впервые открывшийся нам и никак впрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде. Этот мир нужно подробно изучить – тогда и только тогда начинайте думать о его связях с другими мирами, другими областями знания»¹.

¹ *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях // Лекции по зарубежной литературе: Пер. с англ. / Под ред. В. А. Харитонова. М., 2000. С. 23.

9. Предлагаемые направления научных исследований и рекомендуемая литература

I. Русско-немецкие связи в области художественного авангарда:

1. «Русский экспрессионизм»: миф или реальность? (И. Соколов, Б. Земенков, Г. Сидоров, С. Спасский, Б. Лапин, Е. Габрилович и др.).
2. «Экспрессионизм открыл движение» (П. Хатвани): топос «движение» в русском футуризме и немецком экспрессионизме. Философский, эстетический и лингвистический аспекты.
3. Экспрессионизм раннего творчества В. Маяковского.
4. «Эстетика безобразного» в русской и немецкой литературе первой четверти XX века. «Красота безобразных картин»: сопоставительный и типологический аспекты.
5. «Революция духа» и «семантический ремонт языка»: типологические параллели в русской и немецкой поэзии первой четверти XX века.
6. «Отчуждение» и «очуждение» как доминирующие мыслительные и формальные категории в литературе первой четверти XX века.
7. Русская и немецкая поэзия начала XX века в дискурсе «между чуждым и своим». Сопоставительный и типологический аспекты.
8. Экспрессионистский дискурс чуждого: «странствующее “странно”» С. Кржижановского. Типологические параллели.

II. Неделимая литературная современность:

1. Романтизм и экспрессионизм в едином пространстве литературы. Непрерывность литературного дискурса:
 - а) экзотизм и эскапизм;
 - б) безумие и безумцы;
 - в) концепты Жизни и Смерти в эстетических системах романтизма и экспрессионизма;
 - г) концепт реального и экзистенциального Странствия в немецком романтизме и экспрессионизме;
 - д) «двоемирие» романтизма и экспрессионизма.

2. Экспрессионизм в аспекте интертекстуальности.
3. Миф и экспрессионизм.
4. «Отчуждение» и «очуждение» как доминирующие мыслительные и формальные категории в мировой литературе XX века. Непрерывность дискурса.
5. Лирика австрийского экспрессионизма: «толерантный экспрессионизм»? Сопоставительный и типологический аспекты.
6. Проза австрийского экспрессионизма. Сопоставительный и типологический аспекты.

III. Забытые экспрессионисты:

1. Поэтика малой прозы Э. В. Лоца.
2. Значение Ф. Хардекофа в становлении поэтики раннего экспрессионизма.
3. Значение П. Больдта в становлении поэтики раннего экспрессионизма.
4. «Poetae minores» экспрессионизма, их вклад в становление и развитие поэтики (В. Рунге, Г. Кулька, К. Адлер, Г. Эренбаум-Дегеле, Б. Фиртель, Р. Фукс, К. Штамм, Х. Шиллинг, П. Баум, Ф. Яновиц, А. фон Хатцфельд и др.).

IV. Поэтика:

1. К теории когнитивной метафоры: «текстура» и «абсолютная метафора» в поэзии и малой прозе экспрессионизма.
2. «Реализованная метафора» раннего В. Маяковского и «абсолютная метафора» экспрессионизма.
3. Трансформация метафор отчуждения от романтизма к экспрессионизму. «Метафоры эпохи» (С. Виетта).
4. Пространственное моделирование мира в поэтике экспрессионизма: трансформация модели «тело – храм». «Телесность» как источник экспрессионистского образа.
5. Антропоморфизм в поэзии П. Больдта, Ф. Яновица, А. фон Хатцфельда.
6. От романтической иронии к экспрессионистскому гротеску.
7. Значение ранней новеллистики экспрессионизма в становлении и эволюции жанра малой прозы.
8. Остранение глобальных категорий текста в экспрессионистской новелле.

**V. Литература экспрессионизма
в свете «классических»
и «неклассических» философских систем:**

1. «Творческая гениальность, индивидуализм и субъективизм» Ф. Ницше в литературе экспрессионизма.
2. «Трансцендентальный субъект» И. Канта и И.-Г. Фихте в аспекте механизмов порождения «абсолютной метафоры»: «отражение» действительности или «выражение» деятельности разума, активности субъекта?
3. Классическая диалектика как логика преодоления и разрешения противоречий и экспрессионистский «порыв».
4. Трансформация «поиска истины» немецкой романтической философии в философии и литературе экспрессионизма.
5. Психологические теории З. Фрейда и текстообразующие категории в экспрессионистской новелле.

Литература¹:

- Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
- Адашкина Н.* Художественная теория русского авангарда // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 1. С. 322–330.
- Арнольд Шенберг – Василий Кандинский: Диалог живописи и музыки. К 50-летию со дня смерти Арнольда Шенберга: Каталог выставки.* М.: Пинакотека, 2001. 175 с.
- Балашова Т.* Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 22–33.
- Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Прогресс; Универс, 1993. 368 с.
- Батай Ж.* Литература и зло. М.: Изд-во МГУ, 1994. 167 с.
- Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 608 с.

¹ В данном разделе библиографии использованы материалы Н. С. Сироткина.

- Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 568 с.
- Бирюков С.* Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов, 1998. 232 с.
- Бобринская Е.* Футуризм и кубофутуризм. 1910–1930: История живописи. XX век. М.: Галарт, 2000. 174 с. (Итальянский футуризм. Футуризм вне Италии. Русский футуризм и кубофутуризм).
- Бобринская Е.* Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. 1995. № 1/2. С. 476–495.
- Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение. 1996. 317 с.
- Васильев И. Е.* Русский литературный авангард начала XX века (Группа 41°). Екатеринбург, 1995. 147 с.
- Вейдле В.* Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 268–292.
- Воспоминания о Серебряном веке.* М.: Республика, 1993. 559 с.
- Гофман М.* Романтизм, символизм и декаденство: Книга о русских поэтах последнего 10-летия. М., 1909. 189 с.
- Деринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. № 8. С. 401–468.
- Ермилова Е. В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. 203 с.
- Забывтый авангард.* Россия. Первая треть XX столетия / Сост. К. Кузьминский, Дж. Янчек, А. Очеретянский. Wien, 1988 (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd 21).
- Канчэфф Э.* Заметки о понимании декадентской и символистской литературы // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Вып. 4. Иваново, 1999. С. 204–213.
- Катанян В. А.* Маяковский за границей // Маяковский: Материалы и исследования / Под ред. В. О. Перцова и М. И. Серебрянского. М.: Худож. лит., 1940. С. 269–336.
- Кихней Л. Г.* Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. М.: Диалог-МГУ, 1997. 232 с.
- Клинг О. А.* Футуризм и «старый символистский хмель» // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 56–62.
- Клинг О. А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики): Автореф. дис. ...

- д-ра филол. наук. М., 1996. 49 с.
- Клинг О. А.* Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: Притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 70–91.
- Клуге Р.-Д.* Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 53–69.
- Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания. СПб.: Академический проект, 1999. 240 с.
- Ковтун Е. Ф.* Русская футуристическая книга. М.: Искусство, 1990. 357 с.
- Крусанов А. В.* Русский литературный авангард: 1907–1932: В 3 т. Т. 1: Новое литературное обозрение. СПб., 1996. 320 с.
- Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. 80 с.
- Ланн Ж. К.* Русский футуризм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995.
- Лейдерман Н. Л.* Логика бунта: К характеристике художественной системы раннего Маяковского // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990. С. 3–17.
- Лосев А. Ф.* Модернистская модель // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1996. № 1. С. 14–17.
- Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 376 с.
- Лапшин В. П.* Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Редкол. У. Кухирт, Г. А. Недошивин, З. С. Пышновская, Б. И. Ростоцкий. М.: Наука, 1980. С. 193–235.
- Либинзон З.* Великая Октябрьская социалистическая революция и немецкая литература 1917–1920 гг. // Уч. зап. Горьк. гос. пед. ин-та им. М. Горького. Вып. 36. 1961. С. 3–41.
- Маркадэ Ж.-К.* Подсознательное и алогизм в русском искусстве 1910-х и 1920-х годов // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 73–82.
- Марков В.* Манифесты и программы русского футуризма. Мюнхен,

1967. 378 с.

- Минералова И.* Русская литература серебряного века (поэтика символизма). М.: Изд-во ИМЛИ им. Горького, 1999. 226 с.
- Михайловский Б.* Предшественники современного абстракционизма // О литературно-художественных течениях XX века: Сб. ст. / Под ред. Л. Г. Андреева, А. Г. Соколова. М.: Изд-во МГУ, 1966. С. 61–98.
- Модернизм* в зарубежной литературе: Учеб. пособие / Л. В. Дудов, Н. П. Михальская, В. П. Трыков. М.: Флинта; Наука, 2001. 237 с.
- Небольсин С. А.* Литературно-эстетические концепции русского модернизма в оценках современного буржуазного литературоведения Запада // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 1975. С. 373–406 (Первые отклики на выступления русских футуристов в 1910-х годах в Италии, Франции).
- Ольбрих Х.* Советская выставка 1922 года в Германии. Ее предыстория и уроки // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Редкол. У. Кухирт, Г. А. Недошивин, З. С. Пышновская, Б. И. Ростоцкий. М.: Наука, 1980. С. 162–175.
- Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 230–263.
- Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 1998. 415 с.
- Павлова Н. С.* Поиски метода в немецкой революционной литературе 20-х – начала 30-х годов: (Из литературных споров десятилетия) // Национальные традиции и генезис социалистического реализма: (В литературах стран народной демократии). М.: Наука, 1965. С. 131–151.
- Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1999. 463 с.
- Поляков В.* Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998. 300 с. (Футуристы и экспрессионизм).
- Поспелов Г.* «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с. (Экспрессионисты на выставках «Бубнового валета»).
- Р. Е.* Выставка немецкого экспрессионизма в Дармштадте // художе-

- ственная жизнь: Бюллетени художественной секции Народн. комис-та по просвещению. 1920. Май – октябрь. № 4/5. С. 41–42.
- Русский авангард в кругу европейской культуры*. М.: Радикс, 1994. 447 с.
- Русский литературный авангард*. Тренто, 1990. 289 с.
- Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания* / Сост. В. Н. Терехина. А. П. Зименков. М.: Наследие, 1999. 480 с.
- Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века: Учеб. пособие. М.: Издательство МГУ, 1993. 320 с. («Экспрессионистическая» и «кубистическая» линии в русской живописи).
- Сарабьянов Д. В.* Русский авангард перед лицом религиозной философской мысли // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 7–19.
- Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма: Проблемы «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. 317 с.
- Секе К.* Дихотомия культуры и «субкультуры» в русском модернизме // Studia Slavica Hungarie. 1997. 42. С. 417–423.
- Серебряный век в России. Избранные страницы*. М.: Радикс, 1993. 340 с.
- Серебряный век русской литературы. Проблемы, документы*. М.: Изд-во МГУ, 1996. 172 с.
- Сиднева Т.* Исчерпание великого опыта (о судьбе русского символизма) // Искусство XX века: Уходящая ли эпоха: Сб. ст. Т. 1. Нижний Новгород, 1997. С. 452–470.
- Смирнов В.* Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. 1997. № 2. С. 55–63.
- Сироткин Н. С.* Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. 1999. № 2. С. 119–128.
- Сироткин Н. С.* Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса: Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2003. 171 с. (Библиография по русскому и немецкому авангарду).
- Сухопаров С.* Отец русского авангарда: История «эксперимента, заведомо обреченного на неудачу» // Донбасс. 1991. № 3. С. 135–136.
- Тимралиева Ю. Г.* Сравнение в лирике немецкого экспрессионизма // Проблемы филологии и методики преподавания ино-

- странного языка. Вып. 4. М., 2000. С. 88–92.
- Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: Культура, 1995.
- Тырышкина Е. В.* Принципы мимесиса в русском авангарде 1910–1920-х гг. // Текст: Проблемы и методы исследования. Барнаул, 2000. С. 106–116.
- Тырышкина Е. В.* Эстетика русского литературного авангарда (1910–1920-е гг.): Учеб. пособие по спецкурсу. Новосибирск: ИДМИ, 2000. 84 с.
- Тырышкина Е. В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: От декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2002. 151 с. (Библиография по русскому авангарду).
- Усов Д.* Русская новейшая литература в Германии // Искусство. 1927. Кн. 1. С. 83–94.
- Фрадкин И.* Немецкие писатели – свидетели и пропагандисты русской революции // Великий Октябрь и мировая литература: Сб. ст. М.: Худож. лит., 1967. С. 292–332.
- Фрезинский Б.* Эрэнбург. «Вещь». Маяковский // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 299–311.
- Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 507 с.
- Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. М.: Гилея, 1997.
- Цуканов А.* Авангард есть авангард // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 286–292.
- Чагин А.* Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 133–148.
- Чистова Б.* «Всё, что я сделал, всё это ваше...»: (К истории взаимоотношений В. Маяковского с немецкими литераторами) // Вопросы литературы. 1960. № 6. С. 146–163.
- Чистякова М. Г.* Утопия «чистого сознания» в искусстве авангарда: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 1999. 18 с.
- Шатир М. И.* Что такое авангард // Русская альтернативная поэтика. М., 1990. С. 3–6.
- Шатирштейн-Левс Я.* Общественный смысл русского литературного футуризма. М., 1922. 122 с.
- Швецова Л. К.* Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России

- конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 1975. С. 252–283.
- Шедлук Х.* Баухауз и ВХУТЕМАС // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Редкол. У. Кухирт, Г. А. Недошивин, З. С. Пышновская, Б. И. Ростоцкий. М.: Наука, 1980. С. 133–156.
- Aufruf* der russischen fortschrittlichen bildenden Künstler an die deutschen Kollegen! // Menschen. Zeitschrift für neue Kunst. 1919. № 5 (25). Nendeln/Lichtenstein: Kraus Reprint, 1978.
- Belentschikow V.* Вл. Соловьёв и немецкие экспрессионисты // Zeitschrift für Slawistik. 35. Heft 6. 1990. S. 857–864.
- Belentschikow V.* Dostojewskij im Kreis um Pfemfert // Zeitschrift für Slawistik. 32. 1987. S. 251–267.
- Belentschikow V.* Russland und die deutschen Expressionisten 1910–1925: Zur Geschichte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen: Erster Teil. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1990. 284 S.
- Belentschikow V.* Russland und die deutschen Expressionisten 1910–1925: Zur Geschichte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen: Zweiter Teil: Lyrik. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. 230 S.
- Belentschikow V.* Träume und Enttäuschungen: Expressionistische Rußlandbilder in der «Aktion» // Russen und Rußland aus deutscher Sicht: 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. M. Keller unter Mitarbeit von K.-H. Korn. München: Fink, o. J. S. 986–1011.
- Drews P.* Die slawische Avantgarde und der Westen: Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext. München: Fink Verlag, 1983. 320 S.
- Flaker A.* Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur // «Expressionismus» im europäischen Zwischenfeld / Hrsg. Z. Konstantinović. Innsbruck: AME, 1978. S. 101–108 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft 43).
- Kurella A.* Wirkungen der Oktoberrevolution auf die sozialistische deutsche Literatur // Begegnung und Bündnis: Sowjetische und deutsche Literatur: Historische und theoretische Aspekte ihrer Beziehungen / Hrsg. G. Ziegengeist. B.: Akademie-Verlag,

1972. S. 39–46.

Ladendorf H. Deutsche Künstler in Russland im 19./20. Jahrhundert // Beiträge zu den europäischen Bezügen der Kunst in Russland / Hrsg. H. Rothe. Gießen: Wilhelm Schmitz, 1979. S. 76–77.

Konstantinović Z. Im Spannungsfeld von Futurismus, Expressionismus und Surrealismus // «Expressionismus» im europäischen Zwischenfeld / Hrsg. Z. Konstantinović. Innsbruck: AMČE, 1978. S. 17–25 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft 43).

Matthias L. Genie und Wahnsinn in Russland // Majakowski in Deutschland: Texte zur Rezeption 1919–1930: Mit e. Studie von B. Tschistowa / Hrsg. R. Loew u. B. Tschistowa. Berlin: Akademie-Verlag, 1986. S. 1820 (Футуризм – экспрессионизм – дада).

Peters J.- U. Poesie und Revolution: Majakovskijs Lyrik und Versepiik als Paradigma der russisch-sowjetischen Avantgarde. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz GmbH, 1979. 48 S. (Футуризм – дада и др.)

Russen in Berlin: Eine kulturelle Begegnung: 1918–1933 / Hrsg. F. Mierau. Weinheim; Berlin: Quadriga-Verlag, 1988. 611 S.

Sarabjanow D. Die modernen Strömungen in der russischen Malerei des vorrevolutionären Jahrzehnts. Russland und der Westen // Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, und der Berliner Festwochen vom 1. September bis 9. Oktober 1983 / Hrsg. Ch. Bauermeister et. al. Berlin: Frölich & Kaufmann, 1983. S. 143–167 (М. Ларионов, Н. Гончарова и немецкие экспрессионисты).

Schaumann G. Majakovskij und der deutsche Expressionismus // Zeitschrift für Slawistik. 1970. B. XV. S. 517–520.

Schädlich Ch. Das deutsche Echo auf die russisch-sowjetische Avantgarde der Kunst und Architektur // Avantgarde I 1900–1923: Russisch-sowjetische Architektur. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1991. S. 128–143.

Sterenberg D. Text aus dem Katalog zur Ersten Russischen Kunstausstellung // Russen in Berlin: Eine kulturelle Begegnung: 1918–1933 / Hrsg. F. Mierau. Weinheim; B.: Quadriga-Verlag, 1988. S. 224–225.

Schaumann G. Majakovskij und der deutsche Expressionismus // Zeitschrift

für Slawistik. 1970. B. XV. S. 517–520.

Schmidt D. W. Expressionsmus versus Klassizismus // Avantgarde I 1900–1923: Russisch-sowjetische Architektur. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1991. S. 68–85.

Ziegler R. Die Manifeste, Programme und theoretischen Schriften der Kubofuturisten: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien: o. V., 1971. 303 S. (Экспрессионистические черты в кубофутуризме).

10. Список важнейшей научной и справочной литературы по экспрессионизму¹

- Автономова Н. Б.* Вступительная статья // Кандинский / Вступ. ст. и сост. Н. Б. Автономовой. М.: Изобразительное искусство, 1993. С. 3–7.
- Бехер И.* Открыватель мира // Правда. 1940. 14 апреля (О В. Маяковском).
- Базилевский А.* Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 33–46.
- Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920) / Авторизованный перевод с немецкого изд. 1920 г. О. М. Котельниковой под ред. В. М. Жирмунского. Пг.: Academia, 1922. 96 с.
- Васильева О.* Восприятие французского сюрреализма в России // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 46–54.
- Выставки советского изобразительного искусства: Справочник. Т. 1: 1917–1932 гг.* М.: Советский художник, Б. г. 557 с.
- Габор А.* О влиянии советской литературы в Германии // На литературном посту. 1927. № 20. С. 91–95.
- Генин Л.* Эхо Октября: Начало распространения советской литературы в Германии // Нева. 1967. № 10. С. 186–192.
- Дранов А. В.* Немецкий экспрессионизм и проблема метода: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1980. 27 с.
- К(андинский?).* Шаги отдела изобразительных искусств в международной художественной политике // Художественная жизнь: Бюллетени художественной секции Народн. комиссариата по просвещению. 1920. Март – апрель. № 3. С. 16–18.
- Копелев Л.* Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст. / Под ред. Г. Недошивина. М.: Наука, 1966. С. 37–83.

¹ Более полный алфавитный и тематический списки немецкоязычной литературы по экспрессионизму см. в: *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

- Кубанова Л.* Журналы Русская книга и Новая русская книга в диалоге литератур метрополии и эмиграции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Институт мировой литературы М., 1996. 21 с.
- Кусков С. И.* Экспрессионизм – дух и почерк // От конструктивизма до сюрреализма. М.: Наука, 1996. С. 117–192.
- Летучий В.* Георг Трагль: Жизнь и поэзия // Георг Трагль. Полное собрание стихотворений. М.: Фазис, 2000. С. 7–15.
- Луначарский А.* Несколько слов о германском экспрессионизме // Экспрессионизм: Сборник / Сост. Н. С. Павлова. М.: Радуга, 1986. С. 28–30.
- Маркин А. В.* О книге «Вечный день» // Георг Гейм. Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия. М.: Наука, 2002. С. 355–378.
- Нейштадт В.* Чужая лира. М.; Пг.: Круг, 1923. 164 с. (Переводы стихотворений немецких экспрессионистов: И. Р. Бехера, Ф. Верфеля, В. Газенклевера, Г. Гейма, Я. Ван-Годдиса, И. Голля, Клабунда, Э. Ласкер-Шюлер, А. Лихтенштейна, А. Эренштейна; статьи: «Повтор в лирике Ф. Верфеля» (с. 139–149), «Тенденции экспрессионизма» (с. 121–133).
- Недошивин Г.* Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. статей / Под ред. Г. Недошивина. М.: Наука, 1966. С. 8–15.
- Павлова Н. С.* Предисловие // Экспрессионизм: Сборник / Сост. Н. С. Павлова. М.: Радуга, 1986. С. 3–27.
- Павлова Н. С.* Творчество Эриха Мюзама. М.: Наука, 1965. 136 с.
- Павлова Н. С.* Экспрессионизм // История немецкой литературы: В 5 т. Т. 4: 1848–1918. М.: Наука, 1968. С. 536–564.
- Павлова Н. С.* Экспрессионизм // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. Т. 8: Флобер – Яшпал. М.: Советская энциклопедия, 1975. Стб 859–862.
- Павлова Н. С.* Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе // Реализм и его соотношение с другими творческими методами. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 271–302.
- Павлова Н. С.* Экспрессионизм // Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов. 2-е изд., испр. и доп. / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др. М.: Высшая школа, 2001. С. 182–194.

- Павлова Н. С.* Поэтика Гейма // Георг Гейм. Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия. М.: Наука, 2002. С. 293–354.
- Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999. 463 с. (библиография).
- Пиотровский А.* Эрнст Толлер и германский экспрессионизм // Толлер Э. Человек-масса: Драма на тему социальной революции XX столетия / Пер. и предисл. А. Пиотровского. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 5–10.
- Поэзия немецкого экспрессионизма // Модернизм в зарубежной литературе: Учеб. пособие / Л. В. Дудов, Н. П. Михальская, В. П. Трыков. М.: Флинта; Наука, 2001. С. 210–228.*
- Ратгауз Г. И.* Поэзия Георга Гейма в России // Георг Гейм. Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия. М.: Наука, 2002. С. 379–391.
- Римские-Корсаковы А. и Ю.* Предисловие переводчиков // Эдшмид К. Шесть притоков. Пг.; М.: Гос. изд-во, 1922. С. 9–11.
- Семенова Т. В.* Экспрессионизм и современное искусство авангардизма. М.: Знание, 1983. 64 с.
- Сироткин Н. С.* Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. 1999. № 2. С. 119–128.
- Толмачев В. М.* Экспрессионизм: Конец фаустовского человека. Послесловие // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Сост. Л. Ришар; Пер. с фр. М.: Республика, 2003. С. 389–410.
- Топоров В. Л.* Поэзия эпохи перемен // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма / Сост. В. Л. Топоров, А. К. Славинская; Вступ. ст. В. Л. Топорова. М.: Московский рабочий, 1990. С. 5–16.
- Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
- Швецова Л. К.* Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 1975. С. 252–283.
- Эдшмид К.* Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 300–316.

- Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Сост. Л. Ришар; Пер. с фр. М.: Республика, 2003. 430 с.*
- Экспрессионизм: Сборник / Сост. Н. С. Павлова. М.: Радуга, 1986. 464 с.*
- Экспрессионизм: Сб. ст. / Под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. Пг.; М.: Гос. изд-во Всемирная литература, 1923. 236 с.*
- Якобсон Р. Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля) // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Прогресс, 1987. С. 423–426.*
- Anz Th. Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart: Metzler, 1977. 223 S.*
- Anz Th. Der Sturm ist da. Die Modernität des literarischen Expressionismus // Europäische Literatur im 19. und 20. Jh. / Hrsg. R. Grimmlinger, J. Murasov, J. Stuckrath. Hamburg: Rowohlt, 1995. S. 257–283.*
- Anz Th. Literatur des Expressionismus. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002. 258 S.*
- Arnold A. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart: Kohlhammer, 1966. 200 S.*
- Arnold A. Prosa des Expressionismus: Herkunft, Analyse, Inventar. Stuttgart: Kohlhammer, 1972. 210 S.*
- Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Stil, Gedankenwelt / Hrsg. W. Paulsen. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1968. 175 S.*
- Ball H. Kandinsky // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920 / Hrsg. Th. Anz, M. Stark. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 124–127.*
- Ball H. Die Kunst unserer Tage // Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. P. Pörtner. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1960–1961. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. S. 136–140.*
- Barron S. «Entartete Kunst». Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München: Hirmer Verlag, 1991. 423 S.*
- Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse / Hrsg. Neumann E. Köln: DuMont Buchverlag, 1995. 393 S.*
- Becker S. Urbanität und moderne Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930. Saarbrücker Beiträge zur Li-*

- teraturwissenschaft. St. Ingbert: Werner J. Röhrig Verlag, 1993. Bd 39. 470 S.
- Benn G.* Probleme der Lyrik // Gesammelte Werke: In 4 Bd. 3. Aufl. Wiesbaden: Limes Verlag, 1965. Bd 1. S. 494–532.
- Benn G.* Expressionismus // *Ibid.* Bd 1. S. 240–256.
- Benn G.* Fanatismus zur Transzendenz // *Ibid.* Bd 4. S. 235–236.
- Blass E.* Das alte Café des Westens // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen / Hrsg. P. Raabe. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. S. 36–42.
- Bode I.* Die Autobiographien zur deutschen Literatur, Kunst und Musik 1900–1965. Bibliographie und Nachweise der persönlichen Begegnungen und Charakteristiken. Stuttgart: Metzler, 1966. 308 S.
- Borch A.* von der. Die nationalsozialistischen Aktionen «Entartete Kunst» in Köln und anderen Orten Deutschlands // Die Expressionisten. Vom Ausbruch bis zur Verfemung. Köln: Verlag Gerd Hatje, 1996. S. 292–381.
- Briefwechsel* zwischen A. Macke und F. Marc / Hrsg. W. Macke Köln: Verlag DuMont Schauberg, 1964. 223 S.
- Brinkmann R.* «Abstrakte» Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1970. S. 88–114.
- Brinkmann R.* Expressionismus. Forschungsprobleme 1952–1960. Stuttgart: Metzler, 1961. 98 S.
- Brinkmann R.* Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart: Metzler, 1980. 360 S.
- Brockhaus Ch.* Die ambivalente Faszination der Großstadterfahrung in der Kunst des Expressionismus // Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung / Hrsg. H. Meixner, S. Vietta. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. S. 89–106.
- Bruggen M. F. E. van.* Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands. Amsterdam, Dissertation. 1946. 235 S.
- Denkler H.* Drama des Expressionismus. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979. 260 S.
- Der deutsche Expressionismus.* Formen und Gestalten / Hrsg. H. Steffen. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1970. 268 S.

- Der Expressionismus*. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / Hrsg. W. Rothe. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1977. 486 S.
- Der «Kondor-Krieg»*. Ein deutscher Literaturstreit. Fußnoten zur Literatur / Hrsg. M. Stark. Bamberg, 1996. Heft 36. 123 S.
- Deutsches Theater* des Expressionismus. Wedekind, Lasker-Schüler, Barlach, Kaiser, Goering, Jahn. Mit Vorwort von P. Pörtner. München: Albert Langen&Georg Müller, 1967. 440 S.
- Die Aktion*. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst 1911–1918 / Hrsg. Pfemfert F. Eine Auswahl von Th. Rietzschel. Berlin; Weimar: Aufbau, 1986.
- Die Berliner* Moderne 1888–1914 / Hrsg. J. Schutte, P. Spengel. Stuttgart: Philipp Reclam, 1993. 722 S.
- Die deutsche* Literatur in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus / Hrsg. O. F. Best, H.-J. Schmitt. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974. Bd 14. 336 S.
- Die Dichter* und der Krieg: deutsche Lyrik 1914–1918 / Hrsg. Th. Anz. München: Hanser, 1982. 271 S.
- Die Entfaltung*. Novellen an die Zeit / Hrsg. M. Krell Berlin: Ernst Rowohlt, 1921. 288 S.
- Die Expressionismusdebatte*. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption / Hrsg. H.-J. Schmitt. 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1973. 338 S.
- Die Modernität* des Expressionismus / Hrsg. Th Anz., M. Stark. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994. 170 S.
- Die Schriften* des Neuen Clubs 1908–1914: In 2 Bd. / Hrsg. R. Scheppard. Hildesheim: Gerstenberg, 1980. 1983.
- Die Unwirklichkeit* der Städte: Großstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne / Hrsg. K. Scherpe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1988. 332 S.
- Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus // Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Darmstadt; Neuwied; Berlin-Spandau: Hermann Luchterhand Verlag, 1960. S. 26–43.
- Edschmid K.* Expressionismus in der Dichtung // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920 / Hrsg. Th. Anz, M. Stark. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 42–55.
- Eibl K.* Expressionismus // Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. W. Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam jung, 1983. S. 420–438.

- Esselborn H.* Die expressionistische Lyrik // Die Literarische Moderne in Europa. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH, 1994. Bd 2: Formationen der literarischen Avantgarde. 458 S.
- Expressionismus* // Der Deutschunterricht. Jg. 42. Heft 2. 1990.
- Expressionismus.* Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920 / Hrsg. Th. Anz, M. Stark. Mit Einleitung und Kommentaren. Stuttgart: Metzler, 1982. 741 S.
- Expressionismus.* Die Kunstwende / Hrsg. H. Walden. Berlin: Verlag der Sturm, 1918. 143 S.
- Expressionismus* 1915–1925: Die zweite Generation. München: Prestel, 1989. 198 S.
- Expressionismus* als Literatur: Gesammelte Studien / Hrsg. W. Rothe. Bern; München: Francke, 1969. 797 S.
- Expressionismus* – Gestalten einer literarischen Bewegung / Hrsg. H. Friedmann, O. Mann. Heidelberg: W. Rothe-Verlag, 1956. 375 S.
- Expressionismus* und Kulturkrise / Hrsg. B. Huppauf. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983. 299 S.
- Expressionismus.* Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hrsg. P. Raabe. Zürich: Arche, 1987. 319 S.
- Expressionismus.* Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. P. Raabe. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. 422 S.
- Expressionismus.* Literatur und Kunst 1910–1923: Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. / Hrsg. P. Raabe, H. L. Greve. München: Albert Langen Georg Müller, 1960. 349 S.
- Expressionismus* – Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung. Mannheimer Kolloquium / Hrsg. H. Meixner, S. Vietta. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. 106 S.
- 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. 300 S.
- Eykman Ch.* Zur Sozialphilosophie des Expressionismus // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1972. Bd 91. 4. Heft. S. 481–497.
- Eykman Ch.* Denk- und Stilformen des Expressionismus. München: Francke, 1974. 192 S.

- Falk W.* Impressionismus und Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München: Francke, 1969. S. 69–86.
- Falk W.* Der erste moderne deutsche Roman: «Die drei Sprünge des Wang-Lun» von Alfred Döblin // *ZfdPh.* 1970. Bd 89. S. 510–531.
- Falk W.* Der kollektive Traum vom Krieg. Epochale Strukturen der deutschen Literatur zwischen «Naturalismus» und «Expressionismus». Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1977. 294 S.
- Froelich J.* Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften Die Aktion und Der Sturm vom 1910–1914. New York; Bern; Frankfurt/Main; Paris: Peter Lang, 1990. 204 S.
- Fußmann K.* Malen gegen die Zeit // Die Maler der «Brücke». Sammlung Hermann Gerlinger. Stuttgart: DACO-Verlag Günter Blase, 1995. S. 78–81.
- Gedichte* der «Menschheitsdämmerung». Interpretation expressionistischer Lyrik. Mit einer Einleitung von K. Pinthus / Hrsg. H. Denkler. München: Fink, 1971. 292 S.
- Gehrke M.* Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen. Frankfurt/Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1990. 437 S.
- Giese P. Ch.* Interpretationshilfen. Lyrik des Expressionismus. Stuttgart, Dresden: Ernst Klett Verlag, 1993. 235 S.
- Goll I.* Vorwort // Films. Verse von Tristan Tzara. Berlin-Scharlottenburg: Verlag der expressionistischen Hefte, 1914. 16 S.
- Goll I.* Der Expressionismus stirbt // Theorie des Expressionismus / Hrsg. O. Best. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 225–228.
- Goll I.* Expressionismus // Literaturrevolution 1910–1925 Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. P. Pörtlner. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1961. Bd 2: Zur Begriffsbestimmung der «Ismen». S. 177.
- Grosse W.* Expressionistische Lyrik: Kommentare, Diskussionsaspekte und Anregungen für produktionsorientiertes Lesen. Hollfeld: Beyer, 1996. 123 S.
- Habereder J.* Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main; Bern: Verlag Peter D. Lang, 1981. 321 S.
- Haftmann W.* Maß und Form in der modernen Malerei // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht, 1970. S. 226–249.

- Hahnl H. H.* Vergessene Literaten. Fünfzig österreichische Lebensschicksale. Wien: Österreichischer Bächerverlag, 1984. 215 S.
- Hatvani P.* Versuch über den Expressionismus // Theorie des Expressionismus / Hrsg. O. Best. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 68–73.
- Hatvani P.* Zeitbild // *Ibid.* S. 228–234.
- Heselhaus C.* Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf: Bagel, 1961. 480 S.
- Hillebrand B.* Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1977. Bd 96. Heft 1. S. 234–269.
- Hiller K.* Begegnungen mit «Expressionisten» // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. P. Raabe. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. 24–35.
- Hiller K.* Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit- und Streitschrift: In 2 Bd. Leipzig: K. Wolff Verlag, 1913. Bd 1. 250 S.; Bd 2. 199 S.
- Hiller K.* Leben gegen die Zeit. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1969–1973. Bd 1: Logos. 421 S.; Bd 2: Eros. 190 S.
- Hiller K.* Der Aufbruch zum Paradies. Sätze. Bibliothek des Expressionismus. Nachdruck der Ausgabe: München: Kurt Wolff Verlag, 1922. Nendeln: Kraus Reprint, 1973. 163 S.
- Hohendahl P. U.* Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg: Winter, 1967. 303 S.
- Hucke K.- H.* Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1980. 298 S.
- Huebner F. M.* Krieg und Expressionismus // Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. P. Pörtner. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Herrmann Luchterhand Verlag, 1960. S. 178–181.
- Huebner F. M.* Der Expressionismus in Deutschland // Theorie des Expressionismus / Hrsg. O. Best. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 37–51.
- Huelsenbeck R.* Was wollte Expressionismus // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920 / Hrsg. Th. Anz, M. Stark. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 123–130.
- Ich schneide* die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» 1911–1918 / Hrsg. P. Raabe. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1964. 386 S.

- Index* Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910–1925: In 18 Bd. / Hrsg. P. Raabe. Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Thomson Organisation Limited, 1972.
- Jacob H. E.* Berlin – Vorkriegsdichtung und Lebensgefühl // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. P. Raabe. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. S. 15–19.
- Jens I.* Expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1997. 200 S.
- Joost J.* Korrespondenzbeziehungen zwischen bildender Kunst und Literatur im Expressionismus // Germanistentag 1989. Vortragsmanuskripte und Materialien / Hrsg. A. Hoppe, J. Wolff. Stuttgart, 1989. S. 312–329.
- Kaes A.* Expressionismus in Amerika. Rezeption und Innovation. Tübingen: Niemeyer, 1975. 162 S.
- Kaes A.* Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. Tübingen, Niemeyer, 1978. 200 S.
- Kahler E. von.* Die Prosa des Expressionismus // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 157–178.
- Kemper H.-G.* Vom Expressionismus zum Dadaismus. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag GmbH, 1974. 242 S.
- Killy W.* Der sogenannte Expressionismus. Programme, Manifeste, Lyrik, Drama, Prosa, Abstraktion und Absurdität // 20. Jahrhundert: Texte und Zeugnisse / Hrsg. W. Killy München, 1967. S. 547–764.
- Killy W.* Elemente der Lyrik. München, 1972. 190 S.
- Knapp G. P.* Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik. München: Beck, 1979. 230 S.
- Knobloch H.- J.* Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern; Frankfurt/Main: Lang, 1975. 337 S.
- Kohtes M.* Literarische Abenteuer. Dreizehn Portraits von Michael Kohtes. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1996. 161 S.
- Kolinsky E.* Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik: Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften (1910–1920). Stuttgart: Metzler, 1970. 232 S.
- Korte H.* Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1981. 248 S.

- Korte H.* Heilige Scharen. Das Prozessionsmotiv im literarischen Expressionismus // Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jahrgang 15. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984. S. 31–49
- Krahmer C.* Barlach. Hamburg: Rowohlt, 1993. 158 S.
- Lammert E.* Das expressionistische Verkündigungsdrama // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 138–156.
- Langer J.* Der blaue Reiter // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1970. S. 200–125.
- Leonhard R.* Marinetti in Berlin // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. P. Raabe. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. S. 121–124.
- Literatur-Revolution 1910–1925.* Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. P. Pörtner. Neuwied; Berlin: Herrmann Luchterhand Verlag, 1960–1961. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. 503 S.; Bd 2: Zur Begriffsbestimmung der «Ismen». 613 S.
- Loewenson E.* Die Décadence der Zeit und der Aufruf des neuen Club // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920 / Hrsg. Th. Anz, M. Stark. Mit Einleitung und Kommentaren. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 198–203.
- Lohner E.* Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien / Hrsg. W. Rothe. Bern; München: Francke Verlag, 1969. S. 107–126.
- Lohner E.* Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung / Hrsg. H. Friedmann, O. Mann. Heidelberg: W. Rothe-Verlag, 1956. S. 57–83.
- Loquai F.* Geschwindigkeitsphantasien im Futurismus und Expressionismus // Die Modernität des Expressionismus / Hrsg. Th. Anz, M. Stark. Stuttgart. Weimar: Metzler, 1994. S. 76–94.
- Lukacs G.* Größe und Verfall des Expressionismus // Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hrsg. P. Raabe. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1965. S. 254–273.
- Maier-Metz H.* Expressionismus-Dada-Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912–1924. Frankfurt/Main; Bern; New York; Nancy: Peter Lang, 1984. 532 S.
- Marc F.* Die «Wilden» Deutschlands // Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. Pörtner P. Bd 1:

- Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Herrmann Luchterhand Verlag, 1960. S. 242–244.
- Marcuse L.* Ein bisschen Sintflut // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. S. 300–305.
- Marinetti F. T.* Gründung und Manifest des Futurismus // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938) / Hrsg. W. Asholt, W. Fanders. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 1995. S. 3–7.
- Marinetti F. T.* Technisches Manifest der futuristischen Literatur // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938) / Hrsg. W. Asholt, W. Fanders. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 1995. S. 24–27.
- Martens G.* Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Berlin; Köln; Mainz; Stuttgart: Kolhammer, 1971. 307 S.
- Martini F.* Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. 2. Aufl. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1956. 529 S.
- Martini F.* Der Expressionismus als dichterische Bewegung // Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus / Hrsg. H. G. Rötzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S. 139–179.
- Matsche F.* Großstadt in der Malerei des Expressionismus. Am Beispiel E. L. Kirchner // Die Modernität des Expressionismus / Hrsg. Th. Anz, M. Stark Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994. S. 95–141.
- Mautz K.* Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik // Dvjs. 31. 1957. S. 198–240.
- Meseure A.* August Macke. 1887–1914. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993. 96 S.
- Metzner J.* Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination. Tübingen: Niemeyer, 1976. 286 S.
- Meurer R.* Gedichte des Expressionismus: Interpretationen von R. Meurer. 1. Aufl. München: Oldenburg, 1988. 119 S.
- Mühsam E.* Revolution // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Mit Einleitung und Kommentaren / Hrsg. Th. Anz, M. Stark Stuttgart: Metzler, 1982. S. 130.

- Muschg W.* Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München: Piper, 1969. 379 S.
- Oehm H.* Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. 294 S.
- Partsch S.* Franz Marc. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993. 96 S.
- Paulsen W.* Deutsche Literatur des Expressionismus / Hrsg. H. G. Roloff Bonn; Frankfurt/Main; New York: Langs Germanistische Lehrbuchsammlung, Bd 40. 1983. 234 S.
- Paulsen W.* Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Mit einem Anhang: Das dichterische und das essayistische Werk Georg Kaisers. Eine historisch-kritische Bibliographie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960. 184 S.
- Perkins G. C.* Einleitung // Expressionismus. Eine Bibliographie zeitgenössischer Dokumente 1910–1925. Zürich: Arche, 1971. S. 10.
- Pfemfert F.* Die Deutschsprechung Nietzsches. Ein Protest von F. Pfemfert // Das Aktionsbuch / Hrsg. F. Pfemfert. Berlin Wilmersdorf, 1917. S. 185–189.
- Phantasien* über den Wahnsinn: expressionistische Texte / Hrsg. Th. Anz. München, Wien: Hanser, 1980. 175 S.
- Picard M.* Expressionismus // Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 73–79.
- Pinthus K.* Rede für die Zukunft // Der Aktivismus 1915–1920 / Hrsg. W. Rothe. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1969. S. 116–133.
- Prosa* des Expressionismus / Hrsg. F. Martini. Stuttgart: Philipp Reclam, 1993. 319 S.
- Raabe P.* Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbess. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1992. 1049 S.
- Raabe P.* Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921. Stuttgart: Metzler, 1964. 263.
- Raabe P.* Der Expressionismus als historisches Phänomen // Der Deutschunterricht. Jg. 17. 1965. Heft 2. S. 5–20.
- Rietzschel Th.* Ein sensationeller Fund. Der Koffer aus dem Keller // Nachrichten und Berichte aus der Bundesrepublik Deutschland. Bonn: Inter Nationes, 1995. № 5 S. 18–19.
- Rölleke H.* Die Stadt bei Stadler, Heim und Trakl. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988. 290 S.

- Rothel H. K.* Die Brücke // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten / Hrsg. H. Steffen. Göttingen: Vanderhoeck&Ruprecht, 1970. S. 179–199.
- Rubiner L.* Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste 1908–1919 / Hrsg. W. Haug. Darmstadt: Luchterhand-Literaturverlag, 1988. 240 S.
- Rubiner L.* Der Dichter greift in die Politik. Leipzig: Philipp Reclam, 1976. 382 S.
- Schecker M.* Textsorten in der Literatur. Eine Studie zu Gedichten des Kondor. Europäische Hochschulschriften Reihe A. Frankfurt/Main; Bern; Las Vegas: Peter Lang, 1977. Bd 158. 97 S.
- Scheuer H.* Expressionismus und die Moderne // Der Deutschunterricht. Jg. 42. 1990. Heft 2. S. 3–7.
- Schneider K. L.* Probleme der Edition expressionistischer Dichtung // ZdPh. Sonderheft 1965. № 84. S. 41–47.
- 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. 184 S.
- Schneider K. L.* Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1967.
- Schreyer L.* Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild? München: Langen-Müller, 1956. 295 S.
- Schubert D.* Die Kunst Lehmbrucks. Dresden: Verlag der Kunst, 1990. 336 S.
- Sekunde* durch Hirn: 21 expressionistische Erzähler. Leipzig: Philipp Reclam, 1982. 379 S.
- Serke J.* Die verbrannten Dichter. Lebensgeschichten und Dokumente. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1992. 409 S.
- Simmel G.* Die Großstadt und das Geistesleben // Lyrik des Expressionismus / Hrsg. S. Vietta. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. S. 10–16.
- Sokel W.* Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Langen, Müller, 1960. 306 S.
- Sokel W.* Probleme der Moderne: Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Tübingen: Niemeyer, 1983. 498 S.
- Stadler E.* Neuland // Nietzsche und die deutsche Literatur / Hrsg. B. Hillebrand. Tübingen: Max Niemeyer, 1978. Bd 1: Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873–1963. S. 140.

- Stark M.* «Uns ist die Klassik ein Muster ohne Wert»: Zur expressionistischen Provokation der autoritären Aneignung von Tradition // *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß* / Hrsg. K. Richter, J. Schönert. Stuttgart: Metzler, 1983. S. 356–378.
- Stark M.* Für und wider Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler, 1982. 338 S.
- Stuckenschmidt H. H.* Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus // *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1970. S. 250–268.
- Sydow E. von.* Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus // *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 1. Januarheft 1919. S. 193–199.
- Sydow E. von.* Der doppelte Ursprung des deutschen Expressionismus // *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 1. Februarheft 1919. S. 227–229.
- Syitty E.* Das Kuriositäten-Kabinett. Konstanz: Verlag Clemens Zerling, 1923. 303 S.
- Theorie* des Expressionismus / Hrsg. O. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. 296 S.
- Thomke H.* Hymnische Dichtungen im Expressionismus. Bern; München: Francke Verlag, 1972. 319 S.
- Verboten* und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt. Neuauflage / Hrsg. R. Drews, A. Kantorowicz. Berlin, München: Verlegt bei Kindler, 1983. 300 S.
- Vietta S.* Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage // *DVjs für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 48 Jg. Stuttgart: Metzler. 1974. Bd 48. Heft 2. S. 354–373.
- Vietta S.* Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1992. 361 S.
- Vietta S.* Zweideutigkeit der Moderne. Nietzsches Kulturkritik. Expressionismus und literarische Moderne // Hrsg. Th. Anz, M. Stark *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart; Weimar: Metzler. 1994. S. 9–20.
- Vietta S.* Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Verlag Gehlen. 1970. 211 S.

- Vietta S.* Erster Weltkrieg und Militärgroteske // Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1981. S. 189–202.
- Vietta S., Kemper, H.-G.* Expressionismus. 5. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. 464 S.
- Viviani A.* Der expressionistische Raum als verfremdete Welt // *ZfdPh.* Bd 91. 1972. 4. Heft. S. 498–527.
- Viviani A.* Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. 2. Aufl. München: Winkler Verlag, 1981. 187 S.
- Vogt P.* Expressionismus. Deutsche Malerei 1905 bis 1920. Köln: Du Mont Buchverlag, 1990. 131 S.
- Walden H.* Das Begriffliche in der Kunst // *Theorie des Expressionismus* / Hrsg. O. Best. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 149–156.
- Walden N., Schreyer L.* Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Baden-Baden: bei Woldemar Klein, 1954. 276 S.
- 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.
- Wandrey U.* Das Motiv des Krieges in der expressionistischen Lyrik. Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag, 1972. 299 S.
- Wassily Kandinsky* / Hrsg. H. Müller. Hamburg: Rowohlt, 1983. 470 S.
- Waszerka I.* Expressionismus – Kunst oder Weltanschauung? // *Forum X.* 1963. Heft 119. S. 546–548.
- Ziegler J.* Form und Subjektivität. Zur Gedichtsstruktur im frühen Expressionismus. Bonn: Bouvier, 1972. 243 S.

Экспрессионизм в историях немецкой литературы:

- Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts* / Hrsg. H. Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994. 909 S.
- Die deutsche Lyrik.* Form und Geschichte. Interpretationen. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart / Hrsg. B. von Wiese. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1962. 512 S.
- Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart* / Hrsg. V. Žmegač. 2., unveränderte Aufl. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985. Bd 2. 532 S.

- Geschichte* der deutschen Literatur. Vom Naturalismus zum Expressionismus / Hrsg. J. Bark, D. Steinbach. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1984. Bd 4: Literatur des Kaiserreiches. 189 S.
- Glaser H.* Literatur des 20. Jhs. in Motiven. München: Verlag C. H. Beck, 1979. Bd 2: 1918 bis 1933. 392 S.
- Glaser H., Lehmann J., Lubos A.* Der Expressionismus // Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. 3. Aufl. Frankfurt/Main: Verlag Ullstein, 1963. 414 S.
- Glaser H. A.* Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hamburg: Rowohlt, 1982. Bd 8: Jahrhundertwende. Vom Naturalismus zum Expressionismus: 1889–1918. 410 S.
- Habicht W., Lange, W.-D.* Der Literatur Brockhaus: In 8 Bd. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Taschenbuchverlag. Bd 1. 1987.
- Hamann R., Hermand, J.* Epochen der deutschen Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Bd 5: Expressionismus. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- Hinderer W.* Expressionismus // Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam, 1983. S. 420–438.
- Hoffmann F. G., Rösch, H.* Im Strahlenbündel des Expressionismus (1910–1920) // Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. 5. Aufl. Frankfurt/Main: Hirschgraben-Verlag, 1980. 424 S.
- Just K. G.* Das expressionistische Jahrzehnt // Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. Bern, München: Francke, 1973. Bd 4. S. 273–372.
- Klein J.* Geschichte der deutschen Lyrik. Von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1957. 867 S.
- Lexikon der Autoren und Werke* / Hrsg. Ch. Wetzel. Stuttgart; Düsseldorf; Berlin; Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag, 1986. 321 S.
- Leiß I., Stadler H.* Durchbruch der Moderne: Expressionismus // Deutsche Literaturgeschichte: In 10 Bd. Bd 8: Wege in die Moderne. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmBH & Co. KG, 1999. S. 309–427.
- Mönch W.* Deutsche Kultur von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Ereignisse – Gestalten – Strömungen. München: Max Hueber Verlag, 1962. 537 S.
- Rasch W.* Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967. 326 S.

- Rötzer H. G.* Das expressionistische Jahrzehnt // Geschichte der deutschen Literatur. Epochen. Autoren. Werke. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 1992. S. 301–328.
- Schwarzenau D.* Rhythmus ist Leben – Leben ist Gott // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Frankfurt/Main; Leipzig: Insel Verlag, 1994. Bd 6: Von Georg Trakl bis Gottfried Benn. S. 422–423.
- Soergel A., Hohoff C.* Dichtung und Dichter der Zeit: In 2 Bd. Vom Naturalismus zur Gegenwart. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1963. Bd 1. 893 S.; Bd 2. 893 S.
- Wiese B. von.* Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Berlin: E. Schmidt, 1965. 524 S.
- Witkop Ph.* Die neue deutsche Lyrik. Leipzig; Berlin: Verlag von B. G. Tuebner, 1913. Bd 2: Novalis bis Liliencron. 380 S.

Приложение

August Stramm

Aus: Der Sturm 5 (1914/15)

Abendgang

Durch schmiege Nacht
Schweigt unser Schritt dahin
Die Hände bangen blaß um krampfes Grauen
Der Schein sticht scharf in Schatten unser Haupt
In Schatten
Uns!
Hoch flimmt der Stern
Die Pappel hängt herauf
Und
Hebt die Erde nach
Die schlafe Erde armt den nackten Himmel
Du schaust und schauerst
Deine Lippen dünsten
Der Himmel küßt
Und
Uns gebärt der Kuß!

Aus: Stramm A. Das Werk. Wiesbaden: Limes Verlag, 1963.

Freudenhaus

Lichte dirnen aus den Fenstern
Die Seuche
Spreitet an der Tür
Und bietet Weiberstöhnen aus!
Frauenseelen schämen grelle Lache!
Mutterschöße gähnen Kindestod!
Ungeborenes
Geistet
Dünstelnd
Durch die Räume!
Scheu
Im Winkel
Schamzerpört
Verkriecht sich
Das Geschlecht!

Wacht

Die Nacht wiegt auf den Lidern
Müdigkeit flackt und neckt
Der Feind verschmiegt

Die Pfeife schmurgt
Verloren
Und
Alle Räume
Frösteln
Schrumpfig
Klein.

Aus: Der Sturm 6 (1915/16)

Patrouille

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen
Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod.

Krieggrab

Stäbe flehen kreuze Arme
Schrift zagt blasses Unbekannt
Blumen frechen
Staube schüchtern.
Flimmer
Tränet
Glast
Vergessen.

Georg Trakl

Aus: Der Brenner 5 (1915)

Grodek

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.

Gustav Sack

Aus: Sack G. Gedichte 1913–1914. Die drei Reiter. Hamburg, München: Elermann, 1958.

Die Welt

Aus eins ward zwei, dann strichen wir die zwei
und schrieben: wahrlich! es ist eine Welt,
die in sich Stoff und Geist zusammenhält,
und auch kein Pfaffe bricht sie mehr entzwei.
Dann aber: es ist alles Bilderei,
was sich so bunt vor unsre Sinne stellt,
ein X, von dem niemals der Schleier fällt,
ja unsre Sinne selbst sind Malerei,
die Welt, das Ding, die Folge, Zeit und Raum
alles ein schwerer, rätselwirrer Traum.
Und heute schreit man laut auf allen Gassen:
nein, sie ist da, ist harte Wirklichkeit –
fortrollt die Welt im wilden Strom der Zeit,
wir rollen mit und können sie nicht fassen.

Wilhelm Klemm

Aus: Die Aktion 4 (1914)

Schlacht an der Marne

Langsam beginnen die Steine sich zu bewegen und zu reden.
Die Gräser erstarren zu grünem Metall.
Die Wälder, Niedrige, dichte Verstecke, fressen ferne Kolonnen.
Der Himmel, das kalkweiße Geheimnis, droht zu bersten.
Zwei kolossale Stunden rollen sich auf zu Minuten.
Der leere Horizont bläht sich empor.
Mein Herz ist so groß
wie Deutschland und Frankreich zusammen,
Durchbohrt von allen Geschossen der Welt.
Die Batterie erhebt ihre Löwenstimme
Sechsmal hinaus in das Land.
Die Granaten heulen. Stille.
In der Ferne brodeln das Feuer der Infanterie,

Tagelang, wochenlang.

Aus: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. K. Pinthus. Berlin: Rowohlt, 1920.

Meine Zeit

Gesang und Riesenstädte, Traumlawinen,
Verblaßte Länder, Pole ohne Ruhm,
Die sündigen Weiber, Not und Heldentum,
Gespensterbrauen, Sturm auf Eisenschienen.
In Wolkenfernen trommeln die Propeller.
Völker zerfließen. Bücher werden Hexen.
Die Seele schrumpft zu winzigen Komplexen.
Tot ist die Kunst. Die Stunden kreisen schneller.
O meine Zeit! So namenlos zerrissen,
So ohne Stern, so daseinsarm im Wissen
Wie du, will keine, keine mir erscheinen.
Noch hob ihr Haupt so hoch niemals die Sphinx!
Du aber siehst am Wege rechts und links
Furchtlos vor Qual des Wahnsinns Abgrund weinen!

Philosophie

Wir wissen nicht was das Licht ist
Noch was der Äther und seine Schwingungen –
Wir verstehen das Wachstum nicht
Und die Wahlverwandschaften der Stoffe.
Fremd ist uns, was die Sterne bedeuten
Und der Feiergang der Zeit.
Die Untiefen der Seele begreifen wir nicht
Noch die Fratzen, unter denen sich die Völker vernichten.
Unbekannt bleibt uns das Gehen und Kommen.
Wir wissen nicht, was Gott ist!
O Pflanzenwesen im Dickicht der Rätsel
Deiner Wunder größtes ist die Hoffnung!

Ernst Wilhelm Lotz

Aus: Lotz E. W. Und schöne Raubtierflecken... Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer, 1913.

Aus: Lotz E. W. Wolkenüberflagt. Leipzig: KWV, 1916 (1917).

Aufbruch der Jugend

Die flammenden Gärten des Sommers,
Winde, tief und voll Samen, Wolken, dunkel gebogen,
und Häuser, zerschnitten vom Licht.
Müdigkeiten, die aus verwüsteten Nächten über uns kamen,

Köstlich gepflegte, verwelkten wie Blumen, die man sich bricht.
Also zu neuen Tagen erstarkt wir spannen die Arme,
Unbegreiflichen Lachens erschüttert, wie Kraft, die sich staut,
Wie Truppenkolonnen, unruhig nach Ruf der Alarme,
Wenn hoch und erwartet der Tag überm Osten blaut.

Grell wehen die Fahnen, wir haben uns heftig entschlossen
Ein Stoß ging durch uns, Not schrie, wir rollen geschwellt,
Wie Sturmflut haben wir uns in die Straßen der Städte ergossen
Und spülen vorüber die Trümmer zerborstener Welt.

Wir fegen die Macht und stürzen die Throne der Alten,
Vermoderte Kronen bieten wir lachend zu Kauf,
Wir haben die Türen zu wimmernden Kasematten zerspalten
Und stoßen die Tore verruchter Gefängnisse auf.

Nun kommen die Scharen Verbannter, sie strammen die Rücken,
Wir pflanzen Waffen in ihre Hand, die sich fürchterlich krampft,
Von roten Tribünen lodert erzürntes Entzücken,
Und türmt Barrikaden, von glühenden Rufen umdampft.

Beglänzt von Morgen, wir sind die verheißen Erhellten,
Von jungen Messiaskronen das Haupthaar umzackt,
Aus unsern Stirnen springen leuchtende, neue Welten,
Erfüllung und Künftiges, Tage, Sturmüberflagt!

Hart stoßen sich die Wände in den Straßen

Hart stoßen sich die Wände in den Straßen,
Vom Licht gezerrt, das auf das Pflaster keucht,
Und Kaffeehäuser schweben im Geleucht
Der Scheiben, hoch gefüllt mit wiehemden Grimassen.
Wir sind nach Süden krank, nach Fernen, Wind,
Nach Wäldern, fremd von ungekühlten Lüsten,
Und Wüstengürteln, die voll Sommer sind,
Nach weißen Meeren, brodelnd an besonnte Küsten.

Wir sind nach Frauen krank, nach Fleisch und Poren,
Es müßten Pantherinnen sein, gefährlich zart,
In einem wild gekochten Fieberland geboren.
Wir sind versehnt nach Reizen unbekannter Art.

Wir sind nach Dingen krank, die wir nicht kennen.
Wir sind sehr jung. Und fiebern noch nach Welt.

Wir leuchten leise.- Doch wir könnten brennen.
Wir suchen immer Wind, der uns zu Flammen schwellt.

Die Nächte explodieren in den Städten ...

Die Nächte explodieren in den Städten,
Wir sind zerfetzt vom wilden, heißen Licht,
Und unsre Nerven flattern, irre Fäden,
Im Pflasterwind, der aus den Rädern bricht.

In Kaffeehäusern brannten jähe Stimmen
Auf unsre Stirn und heizten jung das Blut,
Wir flammten schon. Und suchen leise zu verglimmen,
Weil wir noch furchtsam sind vor eigner Glut.

Wir schweben müßig durch die Tageszeiten,
An hellen Ecken sprechen wir die Mädchen an.
Wir fühlen noch zu viel die greisen Köstlichkeiten
Der Liebe, die man leicht bezahlen kann.

Wir haben uns dem Tage übergeben
Und treiben arglos spielend vor dem Wind,
Wir sind sehr sicher, dorthin zu entschweben,
Wo man uns braucht, wenn wir geworden sind.

Alfred Wolfenstein

Aus: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. K. Pinthus. Berlin: Rowohlt, 1920.

Städter

Nah wie Löcher eines Siebes
stehn Fenster beieinander,
drängend fassen Häuser sich so dicht an,
daß die Straßen
Grau geschwollen wie Gewürgte sehn.
Ineinander dicht hineingehakt
Sitzen in den Trams die zwei Fassaden
Leute, wo die Blicke eng ausladen
Und Begierde ineinander ragt.
Unsre Wände sind so dünn wie Haut,
Daß ein jeder teilnimmt, wenn ich weine,
Flüstern dringt hinüber wie Gegröhle:
Und wie stumm in abgeschloßner Höhle
Unberührt und ungeschaut
Steht doch jeder fern und fühlt: alleine.

Ferdinand Hardekopf

Aus: Die Weissen Blätter 3, I (1916)

Spät

Der Mittag ist so karg erhellt.
Ein dunkler See sinkt in sein Grab.
Dies ist das letzte Licht der Welt,
Das bleichste Glimmen, das es gab.
Aus Sümpfen schwankt Gestrüpp und Baum.
Die Birken-Nerven ästeln weh.
Die Zeit erblaßt, es krankt der Raum.
Es gilbt das Schilf im toten See.
Die Luft strömt grau ins Mündungs-All.
Der Rabe schreit. Der Wald schläft ein.
Mich trennt ein rascher Tränenfall
Vom Ende und der Flammenpein.

Alfred Lichtenstein

Aus: Die Aktion 4 (1914)

Punkt

Die wüsten Straßen fließen lichterloh
Durch den erloschnen Kopf. Und tun mir weh.
Ich fühle deutlich, daß ich bald vergeh –
Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so.
Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein
Hat, kriechend, sie mit grünem Dreck beschmiert.
Das Herz ist wie ein Sack. Das Blut erfriert.
Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein.

Paul Boldt

Aus: Boldt P. Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk: Lyrik. Prosa. Dokumente. Hrsg. W. Minaty. Olten: Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1979.

Herbstgefühl

Der große, abendrote Sonnenball
Rutscht in den Sumpf, des Stromes schwarze Eiter,
Den Nebel leckt. Schon fließt die Schwäre breiter,
Und trübe Wasser schwimmen in das Tal.
Ins finstre Laub der Eichen sinken Vögel,
Aasvögel mit den Scharlachflügeldecken,

Die ihre Fänge durch die Kronen strecken,
Und Schreien, Geierpfeiff, fällt von der Höhe.
Ach, alle Wolken brocken Dämmerung!
Man kann den Schrei des kranken Sees hören
Unter der Vögel Schlag und gelbem Sprung
Wie Schuß, wie Hussa in den schwarzen Föhren
Ist alle Farbe! Von dem Fiebertrunk
Glänzen die Augen, die dem Tod gehören.

Ernst Blass

Aus: Der Sturm I (1910/11)

Der Nervenschwache

Mit einer Stirn, die Traum und Angst zerfraßen,
Mit einem Körper, der verzweifelt hängt
An einem Seile, das ein Teufel schwenkt,
So läuft er durch die langen Großstadtstraßen.
Verschweinte Kerle, die die Straße kehren,
Verkohlen ihn; schon gröhlt er arienhaft:
«Ja, ja – ja, ja! Die Leute haben Kraft!
Mir wird ja nie, ja nie ein Weib gebären
Mir je ein Kind!» Der Mond liegt wie ein Schleim
Auf ungeheuer nachtendem Velours.
Die Sterne zucken zart wie Embryos
An einer unsichtbaren Nabelschnur.
Die Dirnen züngeln im geschlossnen Munde,
Die Dirnen, die ihn welkend weich umwerben.
Ihn ängsten Darmverschlingung, Schmerzen,
Sterben, Zuhältermesser und die großen Hunde.

Aus: Blass E. Die Straßen komme ich entlang geweht. Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach, 1912.

An Gladys

O du, mein holder Abendstern ... Richard Wagner
So seltsam bin ich, der die Nacht durchgeht,
Den schwarzen Hut auf meinem Dichterhaupt.
Die Straßen komme ich entlang geweht.
Mit weichem Glücke bin ich ganz belaubt.
Es ist halb eins, das ist ja noch nicht spät...
Laternen schlummern süß und schneebestaubt.
Ach, wenn jetzt nur kein Weib an mich gerät
Mit Worten, schnöde, roh und unerlaubt!

Die Straßen komme ich entlang geweht,
Die Lichter scheinen sanft aus mir zu saugen,
Was mich vorhin noch von den Menschen trennte;
So seltsam bin ich, der die Nacht durchgeht...
Freundin, wenn ich jetzt dir begegnen könnte,
Ich bin so sanft, mit meinen blauen Augen!

Georg Heym

Aus: G. Heym. Umbra vitae. Nachgelassene Gedichte. Leipzig: Rowohlt, 1912.

Der Gott der Stadt

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirren
Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
Die großen Städte knieen um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.
Wie Korymbanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Straßen laut.
Der Schlotte Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.
Das Wetter schwält in seinen Augenbrauen.
Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.
Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt.

Die Dämonen der Städte

Sie wandern durch die Nacht der Städte hin,
Die schwarz sich ducken unter ihrem Fuß.
Wie Schifferbärte stehen um ihr Kinn
Die Wolken schwarz vom Rauch und Kohlenruß.
Ihr langer Schatten schwankt im Häusermeer
Und löscht der Straßen Lichterreihen aus.
Er kriecht wie Nebel auf dem Pflaster schwer
Und tastet langsam vorwärts Haus für Haus.
Den einen Fuß auf einen Platz gestellt,
Den anderen gekniet auf einen Turm,

Ragen sie auf, wo schwarz der Regen fällt,
Panspfeifen blasend in den Wolkensturm.
Um ihre Füße kreist das Ritornell
Des Städtemeers mit trauriger Musik,
Ein großes Sterbelied. Bald dumpf, bald grell
Wechselt der Ton, der in das Dunkel stieg.
Sie wandern an dem Strom, der schwarz und breit
Wie ein Reptil, den Rücken gelb gefleckt
Von den Laternen, in die Dunkelheit
Sich traurig wälzt, die schwarz den Himmel deckt.
Sie lehnen schwer auf einer Brückenwand
Und stecken ihre Hände in den Schwärm
Der Menschen aus, wie Faune, die am Rand
Der Sümpfe bohren in den Schlamm den Arm
Einer steht auf. Dem weißen Monde hängt
Er eine schwarze Larve vor. Die Nacht,
Die sich wie Blei vom finstern Himmel senkt,
Drückt tief die Häuser in des Dunkels Schacht.
Der Städte Schultern knacken. Und es birst
Ein Dach, daraus ein rotes Feuer schwemmt.
Breitbeinig sitzen sie auf seinem First
Und schreien wie Katzen auf zum Firmament.
In einer Stube voll von Finsternissen
Schreit eine Wöchnerin in ihren Wehn.
Ihr starker Leib ragt riesig aus den Kissen,
Um den herum die großen Teufel stehn.
Sie hält sich zitternd an der Wehebank.
Das Zimmer schwankt um sie von ihrem Schrei,
Da kommt die Frucht. Ihr Schoß klafft rot und lang
Und blutend reißt er von der Frucht entzwei.
Der Teufel Hälse wachsen wie Giraffen.
Das Kind hat keinen Kopf. Die Mutter hält
Es vor sich hin. In ihrem Rücken klaffen
Des Schrecks Froschfinger, wenn sie rückwärts fällt.
Doch die Dämonen wachsen riesengroß.
Ihr Schläfenhorn zerreißt den Himmel rot.
Erdbeben donnert durch der Städte Schoß
Um ihren Huf, den Feuer überloht.

Der Krieg

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

In den Abendlärm der Städte fällt es weit,
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit.
Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis.
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.
In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.
Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht
In der Ferne zittert ein Geläute dünn,
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.
Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an,
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an!
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.
Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.
In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein,
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein.
Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt,
Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt.
Und mit tausend hohen Zipfelmützen weit
Sind die finstren Eben flackend überstreut,
Und was unten auf den Straßen wimmelnd flieht,
Stößt er in die Feuerwälder, wo die Flamme brausend zieht.
Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
Gelbe Fledermäuse, zackig in das Laub gekrallt,
Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
In die Bäume, daß das Feuer brause recht.
Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.
Aber riesig über glühnden Trümmern steht,
Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht
Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,
In des toten Dunkels kalten Wüstenein,
Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,
Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.

Ernst Stadler

Aus: Stadler E. Der Aufbruch. Leipzig: Verlag der weißen Bücher, 1914.

Form ist Wollust

Form und Riegel mußten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen:

Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen –
Form ist klare Härte ohn' Erbarmen,
doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
und in grenzenlosem Michverschenken
will mich Leben mit Erfüllung tränken.

Walter Rheiner

Aus: Rheiner W. Ich bin ein Mensch – ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosaversuche.
Hrsg. Th. Rietzschel. Assenheim: Brennglas Verlag, 1986.

Der Dichter in der Welt

So nah. So ferne. Allen Dingen fremd. Und allen
zutiefst verwandt. Ein körperhaft Gespenst.
Ein kaltes Feuer, Flamme dunklen Schnees. Geleuchtet
der Finsternis. Das Dunkel letzten Lichtes.

Ein Mensch? Ein Gott? ein Tier? – Nein – : Wesen!
Nicht mehr, nicht weniger. Das ist: das All,
das Nichts; Geburt und Tod. So mann wie Wieb.
Ein Weltenfrühling. Sturm und unbewegte Stille.

– Der Dichter; was ist das? Ein steter Schmerz.
Ach weniger als ihr alle ahnt. Und mehr!
Ein Untermensch. Ein Übergott. Ein Zwischentier.
Oh, Fackel unbekanntes Brands! Ein Wolken – Winkel.

Und doch allmächtig! Luziferischer Sohn
des Gottes. Teufel. Im imaginären
Nicht-Seienden o seiend Ungeheuer!
Von Sphynxen lang genährt. Sich selber fremd.

Ihr ahnt nicht, ihr Freunde! Niemand freund,
(o Schmerz! da Wille tief zum Menschen strömt!)
und allen feind! Kosmisches Ding. Grotesk.
Vierbeinig. Zweiköpfig. Irgendwie Mißgeburt.

Wilhelm Runge

Aus: Runge W. Das Denken träumt. Berlin: Der Sturm, 1918.

Meine Augen wollen wandern
alle Wege
deines Leibes
doch schon auf dem Rücken deiner Hand
brechen sie zusammen
überall bist du ganz steil
unzugänglich
schüttelst Spott
übers Zagen meines Fußes
durch die wäldersamtne Haut
deines Blutes grollendes Gewitter
schleppt der Schwüle Zunge
lechzend
alle Vögel zwitschern schluchzend
ins Gefieder
Biene bin ich
all dein Blühen schweigt
und der Stirne offene Hand
ist verschlossen

Wild peitscht Sturm der Seele Meeresstille
und des Herzens Purpurwelle bäumt
strandhin flucht ich aus vor ihrem Schlage
durch der Adern Wüstensand
meiner Augen müde Möven
schweifen
und die Muschel meiner Stimme
heult
mir ins Ohr
himmelfern der Stern des Glückes glimmt
blutbeschattet
und der Atem durch den Dünensamt
lauscht
wie der Sonne Meeresperle
aufschreit
wild die dunkelgoldnen Strahlen springen
in den wellenleichten Zwitschertanz

Seufzer bangt
des Auges voller Garten
steht in Regen
durch der Stirne Wüstensand
schleppt sich die Gedankenkarawane
sonnetaumelnd

durstent lang
alles Blut verdunkelt wolkenchwül
und der Hände scheue Tauben
ängsten
da springt auf der Seele wildes Tier
donnerheult
die Hölle seiner Schrecken
und zerstampft den Frieden in die Wildnis
die das Eiland seiner Stärke ist

Meiner Stimme Quelle stürzt
felsherab
verrieselt
stirbt
im Gestein verloren
Schmerzen wuchten stämmig hoch
wälderdumpf
drängen schwüle Wolkenschwere
in der Seele Sonnentanz
und es hängt des Auges bunte Wimpel
zage wehend
vor dem Sturm

Nicht mehr wandern darf ich durch dein Antlitz
plötzlich falle ich in deiner Augen tiefe Schlucht
alle Berge schlagen über mir zusammen
mit den Wellen deines Haars
wirf des Lachens Rettungsring
ganz dünn
ist meine Stimme
und wird zerreißen
meinen Wurzeln schließt die Hand dein Felsen
und des Auges Rose liegt gebrochen
du bist blauer Himmel
ich die Wolke
die sich fest an deinen Nacken klammert
sich nicht halten kann
und tausendfingrig
regenschreckt erdhin
den Wiesengrund
und dort hinsinkt himmelosgelöst auf ihr weiches Knie

Rosen nicken aus den Junistunden
trällern Sommerblau den Matten hin

mild aus tiefstem Herzen grünt die Heimat
ihre Lippen murmeln wälderschwer
überwelthin schwingt die Sterne Zeit
Kinderwangliebkindervangereit
Krieg brüllt auf
die wilden Blumen schrein
Sonne leckt Gestöhn aus allen Poren
Frieden holt den tiefen Atem ein
und der Nächte durchgewühlte Locken
schmeicheln um der Seele zitternd Knie
Angst zerreißt der Sterne Himmelsglanz
und der Abend drückt die Augen blind
einsam geigt
tief hinter Blut geduckt
ewger Kindheit wildumsehntes Glück
und der Sehnsucht über die Welt
hängende Herzen schlagen

Das Denken träumt
Gelächter reimt die Straßen
zum Tanz des Blutes
schlafenaufundab
die Adern blinzeln Frühling durch die Knospen
und schlürfen tief den schweren Himmel ein
Wind spielt der Augen froh geschwellte Segel
der Stirne Knoten löst vom Tode sich
weiß über Wiesen schnattern Dörfer hin
die Städte fauchen
und zankend zerrn die Pulse ihre Zügel
nur deine Seele spielt im Sternjasmin
Lieb-Brüderchen Maßloslieb-Schwesterlein

In dich unendlich Meer strömt all mein Denken
Deiner Hände leichter Wellenschaum
netzt des Sommers heißgespielte Wange
Sonne sucht ihr Gold
in deinem Herzen
von den Muscheln deiner Ebbe
zehrt mein Tag
matt von deiner Seele Flut
bricht das Ufer meines Glücks ins Knie
Rettung lockt der Stimme grüne Insel
doch es strandet jeder Wunsch
an der Strne wildgewirrten Klippen

und immer schließt du deine Augen
erblicke ich das dunkel dieser Welt

Max Hermann-Neiße

Aus: Hermann-Neiße M. Gesammelte Werke. Bd 2: Um uns die Fremde. Frankfurt am Main: bei Zweitausendeins, 1986.

Fremder Tod

Noch fremder ist der fremden Ortschaft Nacht
als ihrer Tage immer fremdes Wesen;
gespenstisch fegt der Wind mit rauhem Besen
das letzte Leben in das Abfallschacht.

Am Friedhof trabe ich entlang, verstört:
noch fremder blieb für mich das Reich der Toten,
die Gräberstadt noch strenger mir verboten,
als was dem fremden Leben zugehört.

In fremder Sprache schweigt mir jeder Stein,
und stürbe ich und würde hier begraben,
die Seele könnte keine Ruhe haben
und fühlte sich in Ewigkeit allein.

Im Heimatkirchhof harrt der Eltern Gruft,
daß ich mich ihrem Totsein beigeselle;
verschollen ist ihr Sohn und nicht zur Stelle,
um seinen Schatten weht die fremde Luft.

Es geistert durch der fremden Ortschaft Nacht,
aus keiner Lichtschrift ist ein Trost zu lesen,
in fremder Erde muß der Leib verwesen,
ein fremdes Opfer der verlorener Schlacht.

Lola Landau

Aus: Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. Hrsg. H. E. Jacob. 1. Auflage. Berlin: im Propilaeen-Verlag, 1924.

Nachtschilf

Durch Schilf der Nacht sträucheln wir bange.
Finger, glimmende Lichter, flackern voran.
Dein Mondblick leuchtet in meine schattige Wange.
Aber ich hänge in Blattnetzen, rühre nur leise Hüllen der Liebe an.

Spitz streicheln mich Seidengräser ins Knie,

durchstochen sind meine Brüste.
Wie süß tut die dunkle Luft meinem Atem weh.
Immer näher treibe ich hin an deines Leibes Küste.
Immer ferner murmelt im Nachtschilf der Liebessee.

Kann ich dich nicht im Gestrauch der verfinsterten Halme finden?
Verborgner du?
In Frühe, auf weichen schneeweißen Morgenwinden
Irren sich unsre geflügelten Arme zu.

Der unversiegbare Brunnen

Du hast mich als den Brunnen aufgestellt.
Vom Schaum des Weines glitzern mir die Lider.
In weißer Flut entströmen meine Glieder,
Im Wasserstaube bunter Lust zerschellt.

Du trinkst mich. Über dir rauscht mein Gefälle.
Aus meinen Brüsten presse ich den Strahl,
Bis aus den Augen, Teichen meiner Qual
Die Tränen springen, Silberfische, schnelle.

Der Haars Fontäne sausend und verschlungen,
In Brunnenspielen schleudre ich das Gischt.
O Wasserfall des Leibes, der verzischt!
Doch unversiegt ist neuer Strom entsprungen.

Dir floß ich. – Grünspan und der goldne Rost
Der Jahre wandert still auf meiner Haut.
Am Brunnen nagten Algen, graues Kraut.
Mich höhnte süß Geriesel mehr als Frost.

Du trankst mich noch nicht aus. In Schalen leer
Stürzt Wasser heilig auf die Silberknie.
In Tropfenschleiern steige ich und fliehe
Und falle vor dir nieder, jung und schwer.

Else Lasker-Schüler

Aus: Lasker-Schüler E. Die Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag. 1997.

Heimweh

Ich kann die Sprache
Dieses kühlen Landes nicht,
Und seinen Schritt nicht gehn.

Auch die Wolken, die vorbeiziehn,
Weiß ich nicht zu deuten.
Die Nacht ist eine Stiefkönigin.
Immer muß ich an die Pharaonenwälder denken
Und küsse die Bilder meiner Sterne.
Meine Lippen leuchten schon
Und sprechen Fernes,
Und bin ein buntes Bilderbuch
Auf deinem Schoß.
Aber dein Antlitz spinnt
Einen Schleier aus Weinen.
Meinen schillernden Vögeln
Sind die Korallen ausgestochen,
An den Hecken der Gärten
Versteinern sich ihre weichen Nester.
Wer salbt meine toten Paläste –
Sie trugen die Kronen meiner Väter,
Ihre Gebete versanken im heiligen Fluß.

Franz Janowitz

Aus: Janowitz F. Auf der Erde und andere Dichtungen. Innsbruck: Haymon-Verlag, 1992.

Der sterbende Baum

Lang genug stand ich im Garten,
war der Kinder liebster Stolz,
wenn die übermütigen Fahrten
führten in mein grünes Holz.
Nun aus stillem Brüderkreise
hebe ich zur Fahrt mich leise,
weil sie mich im Paradies erwarten.

Was auf Erden ich erlebte,
scheint mir heute bloß ein Spiel.
Was die Jahreszeit auch webte,
war es Vieles - war's nicht viel:
Sonne, Regen, Mond und Sterne...
Freudig zieh ich in die Feme,
wieviel Holdes mich auch hier umschwebte.

Denn des Schicksals Wechselflüge
haben nun mich müd gemacht.
Hab' ich Alter zur Genüge
doch geschluchzt und auch gelacht.
Ewig wieder still zu stehen,

will ich heute heimwärts wehen;
ach, dort kennt man keine Wolkenzüge!
Dort, auf ewig grünem Rasen
steh ich leid- und mühelos.
Sanften Englein vor die Nasen
schüttle ich meine Äpfel los.
Bächlein kommen mich zu tränken,
Schollen, die mir Speise schenken,
und die ewigen Winde blasen.

Herbst

Der erste helle Tag. Schon riecht es herb nach Herbst
und Halm und Busch und Ast sind nicht mehr froh gesellig,
nicht mehr vereint mit Himmelsblau und Kiesweg
und mit dem Kind, das durch das Gartenpförtchen guckt,
er lädt nicht mehr zu müßig-heiterem Verweilen...

Der erste kalte Tag. Und Halm und Busch und Ast
sind mürrisch und für sich allein, bewegt vom Wind.
Im Apfelbaum singt nun die Grille nicht mehr
und keine Bienen kreisen um die Honighäuser,
wie ehemals, wenn warm der hohe Himmel niedersah.

Und Du, du hast das blaue Kleid nicht mehr, das frohe,
das sommerlich mir durch die frischen Büsche glitt;
du trägst ein braunes, warmes, dick gefüttertes, ich fühle,
wie es – alljährlich geht es so – dich wieder neu umgibt
und dich in diese neue Zeit des Jahres freundlich führt,
und fühle dich erwärmen drin u. schön behaglich werden,
und an den Winter denken und den warmen Ofen
und an ein Licht und eines Buches traute Leseseligkeit.

Die Bienen

Die Stöcke sind voll, die Blumen sind leer,
es fliegen keine Bienen mehr.
Nur auf den kleinen, feuchten Stegen
sieht man ein paar sich langsam regen;
sie wachen und schauen und geben Acht.
Innen ist schwüle, summende Nacht,
sie atmen von tausend sonnigen Tagen
die seidene Luft, die sie heimgetragen.
In ihren Waben duften gemengt
tausend Wiesen zusammengedrängt.

So haben die Bienen, wenns außen schneit,
im Hause selige Sommerzeit.

Georg Kulka

Aus: G. Kulka. Aufzeichnung und Lyrik. Siegen, 1985.

De Profundis

Keine Thräne eint
Pflichten spinnwebt.
Stirne K a i n und Feind
Blutgezirkt umschwebt.

Athmende Philomele
Schöpft Gottes harten Wind.
Erloschen Admiräle
Im Thau der Glockenblumen sind.

Wann wird Haß versanden
An Guter Hoffnung Kap –
Blut- und Feuerwerk
An Gottes Herz verbranden?
Gott, du wunder Zwerg,
Spreng die Rüstung ab.

Fliehe ewig weiter,
Greiser Horizont.
Stürme, Jakobsleiter,
Aus der trunknen Front.

Menschsein, warmes Gras,
Weh ins Blut
Wie Föhn,
Leiber, werdet Glas,
Mensch, sieh hinein: du bist gut!
Sieh dich an: du bist schön!

So viele Himmel

Ich bücke sehr müd
Deine Schulter.
Fällt sie um,
Sind die Lippen gerettet.
Gewesen wächst aus ihnen
Ins verwachsene Herz.
So viele Himmel rinnen in den Tag:
Ein fein gesponnener Baum durchkreuzt die Himmel.

Budapest, 1. Mai 1919

Vielleicht hast du, der das Felsige fällt, du, der die Erde rundet,
Deine Entsagung bizarr an Formenerfülltes gehängt –
Buhlten Bäume unzertrennlich, haben Blüten uns gemundet,
Blieb die Zukunft vor ihnen, ewiger Zukunft, gesenkt:
Schließe auch du die Augen. Es schaut von allen Erden die blauste
Iris auf dich und Gebusch fächelt dich, weckt dich zurecht,
Als eine neu Ernante krampft eine Pappel sich hoch, darin Antwort hauste
Jedem Gesang; ihr diene das All. Sie selbst war nur Eines Knecht.

Schwester und fort und ein drittes Wort prasseln die Abendwinde.
Zischende Reise ließ nach, als am andern Tag
Gleise fielen. Und Staat war gelinde
Wieder in Welt, die an Gottes glättendem Herzen lachte und lag.

Dem Libanon

Dem Libanon, dem jüngst im Flügelkleide schwärmenden,
Wuchs heut der Regen bleicher aus der Stirne.
Knatternd, als man die Seide zerbrach.
O du hellhöriger höllhärener Morgen!
Der Tag blieb dir im Munde stecken.
Aber die Wolken poltern sich stauend.
Niemand ist beiläufig - wo Regen das Hirn perforiert,
Erschlagene Blutkörper aufpickt.

Nichts Neues

Nimmer begegnen
Himmel kühlend
Dumpfen Leuchtkugeln.
Erde meidet,
Graun hinterläßt uns.
Spärlich verstreichen wir.
Phönix verstaubt.

Оглавление

Предисловие	3
Введение	7
1. Экспрессионизм: исторические корни и теоретические основы	17
1.1. Периодизация и жанровая специфика литературного экспрессионизма ...	19
1.2. Философско-эстетическая база экспрессионизма: «профили чужести»	22
1.2.1. ЧУЖОЕ И СВОЕ	32
2. Поэзия	40
2.1. Традиции и новаторство	41
2.2. Поляризация мира	44
2.2.1. Лирика Большого города	47
2.2.2. Любовная лирика	50
2.2.3. Лирика природы	55
2.2.4. «Религиозная лирика». Человек и Бог	59
2.3. Центральные топосы экспрессионизма	64
2.3.1. Жизнь и движение	65
2.3.2. Порыв	67
2.3.3. Война	68
2.3.4. Странствие	71
2.4. Субъект лирики	73
3. Формальное остранение: текстура, абсолютная метафора и другие способы очуждения	77
3.1. Текстура	77
3.2. «Абсолютная метафора»	87
3.3. Эффекты очуждения в кино и театре	95
4. Драма	99
4.1. Лотар Шрейер (Lothar Schreyer)	105
4.2. Рейнгард Гёринг (Reinhard Goering)	109
5. Проза	117
6. Экспрессионизм как субкультура	127
6.1. Литературные клубы, кафе и кабаре	128
6.1.1. «Новый клуб» («Der neue Club») и «Неопатетическое кабаре» («Das Neopathetische Cabaret»)	137
6.1.2. «Гну» («Gnu»)	140

6.1.3. «Западное кафе» («Café des Westens»).....	142
6.1.4. «Романское кафе» («Romanisches Café»).....	146
6.2. Издательское дело	149
6.2.1. Выдающаяся роль издательства «Курт Вольф» («Kurt Wolff Verlag») в становлении движения.....	154
6.2.2. Книжная серия «Судный день» («Der jüngste Tag»).....	158
6.3. Первые антологии экспрессионизма: смена художественной парадигмы.....	162
6.3.1. «Кондор» («Der Kondor»).....	163
6.3.2. «Мистраль» («Der Mistral»).....	166
6.3.3. «Аркадия» («Arkadia»).....	170
6.4. Европейские экспрессионистские центры.....	174
6.4.1. Берлинские журналы	175
6.4.1.1. «Штурм» («Sturm»)	175
6.4.1.2. «Акция» («Die Aktion»).....	180
6.4.2. Мюнхен. Журнал «Революцион» («Revolution»).....	184
6.4.2.1. Ганс Лейбольд (Hans Leybold)	189
6.4.3. Прага. Журнал «Гердер-блеттер» («Herder-Blätter»).....	192
6.4.3.1. Франц Яновиц (Franz Janowitz).....	195
6.4.4. Гейдельберг. Журнал «Ди аргонаутен» («Die Argonauten»).....	201
6.4.4.1. Эрнст Бласс (Ernst Blass)	203
6.4.5. Цюрих: «Кабаре Вольтер» («Cabaret Voltaire»).....	207
6.4.6. Дрезден: журнал «Меншен» («Menschen»).....	212
6.4.7. Вена: антология «Ди Ботшафт» («Die Botschaft»).....	217
6.4.7.1. Георг Кулька (Georg Kulka).....	220
7. Персоналии и поэтические сборники.....	223
7.1. Ранний экспрессионизм	223
7.1.1. Пауль Больдт (Paul Boldt)	223
7.1.2. Эрнст Вильгельм Лоц (Ernst Wilhelm Lotz).....	230
7.1.3. Фердинанд Хардекопф (Ferdinand Hardekopf).....	237
7.1.4. «Дас нойе пафос» («Das neue Pathos»)	242
7.1.5. «Люрише флугблеттер» («Lyrische Flugblätter»)	243
7.1.5.1. «Танцзал» («Ballhaus»).....	245
7.1.5.2. «Новый Фрауенлоб» («Der neue Frauenlob»).....	248
7.1.6. «Викер боте» («Wiecker Bote»)	249
7.2. Военный экспрессионизм	251
7.2.1. «Поэзия Акцион» («Aktions-Lyrik»)	253
7.2.2. «Человеческие стихи военного времени» («Menschliche Gedichte im Krieg»).....	255
7.2.3. Ганс Эренбаум-Дегеле (Hans Ehrenbaum-Degele)	256
7.2.4. Вильгельм Рунге (Wilhelm Runge).....	260
7.3. Поздний экспрессионизм: «Стихи живущих» («Verse der Lebenden»).....	266

7.4. Политическое крыло экспрессионизма.....	271
7.4.1. Оскар Канель (Oskar Kanehl)	271
7.4.2. Людвиг Боймер (Ludwig Bäumer)	276
8. Заключение	
Закат экспрессионистского движения. Влияние экспрессионизма на последующее развитие литературы и искусства	278
9. Предлагаемые направления научных исследований и рекомендуемая литература.....	282
10. Список важнейшей научной и справочной литературы по экспрессионизму	293
Приложение	311

Учебное издание

Пестова Наталья Васильевна

НЕМЕЦКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Учебное пособие по зарубежной литературе:
первая четверть XX века

В оформлении обложки использован
фрагмент картины Г. Мюнтер (1908)
Редактор Л. Н. Лексина

Подписано в печать 20.09.03. Формат 60x84^{1/16}. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 19,0. Тираж 500 экз. Заказ

Оригинал-макет изготовлен
в Уральском государственном педагогическом университете
620017 г. Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26
Отпечатано с готового оригинал-макета в ОАО «Полиграфист»
Екатеринбург, ул. Тургенева, 20