Юлиана Каминская

Поэзия в пространстве чужого языка

Лица
Аспекты
Явления

Поэзия в пространстве немецкого языка

Юлиана КАМИНСКАЯ

Лица
Аспекты
Явления

Poesie im deutschsprachigen Raum.
Personen, Aspekte, Erscheinungen

Петрозаводск
2021

Электронная версия книги

Каминская Ю. В.
Поэзия в пространстве немецкого языка. Лица, аспекты, явления. — Петрозаводск : Издательский дом ПИН, 2021. — 164 с., илл.

Проект «Musik- und Kunstkaleidoskop» реализуется при поддержке Посольства ФРГ в Москве и Генерального Консульства ФРГ в Санкт-Петербурге в рамках программы «Дни Германии в российских регионах».

Исследования, ставшие основой сборника, были осуществлены в рамках международного проекта, поддержанного германским научно-исследовательским сообществом:
DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ (2017–2021), Universität Trier.

Автор книги от души благодарит Ольгу Маширову за филологическую поддержку проведенной научной работы.

© Текст. Ю. В. Каминская, 2021
© Иллюстрации. Л. В. Колпакова, 2021
© Дизайн и вёрстка. Д. В. Жаворонков, 2021

© Издательский дом ПИН, 2021

I.
Лица поэзии

Георг Тракль

Наследие Георга Тракля (1887–1914) считается одной из самых тяжелых и таинственных страниц в истории немецкоязычной поэзии. Его произведения, отмеченные особой многозначностью, сложностью для читательского восприятия и научного осмысления, связывают с типом так называемой темной, или герметичной, лирики, не поддающейся отчетливой трактовке. Изучение рукописей Тракля, сохранившихся в архивах и позволяющих заглянуть в его творческую мастерскую, убеждает, что в ходе работы над стихотворениями автором руководило стремление не прояснить, а, напротив, затемнить текст, вариант за вариантом расширяя спектр возможных значений, добиваясь все меньшей прозрачности строк, все меньшей понятности художественного сообщения[1]. В этом отношении лирические произведения Тракля обнаруживают родственные связи с наследием выдающегося стихотворца прежнего времени – Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), ключевой фигуры, определившей преобладающую поэтическую традицию современной Германии. Тракля сближает с его уникальным предшественником и необычная, поразительная образность в сочетании с завораживающей музыкальностью художественной речи.

Эти особенности поэзии Тракля отчетливо выявляются, например, при чтении крошечного стихотворения «Рондель» (1913), одного из самых красивых немецких стихотворений, множество раз переведенного и на русский язык в попытках приблизиться к вдохновляющей красоте оригинала:

RONDEL	РОНДЕЛЬ
Verflossen ist das Gold der Tage,	Пожухло золото дневное
Des Abends braun und blaue Farben:	И синью сумеречной стало:
Des Hirten sanfte Flöten starben	Пастушья флейта отзвучала
Des Abends blau und braune Farben	И синью сумеречной стала,
Verflossen ist das Gold der Tage.	Пожухло золото дневное.

Перевод Игоря Калугина[2]

[1] См.: Deutsche Literatur : 20. Jahrhundert / hrsg. von H. Korte. Stuttgart : Metzler, 2015. S. 50.

[2] *Тракль Г.* Распад / пер. Константина Богатырева // Золотое сечение : австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. М. : Радуга, 1988. С. 314–315.

Даря новую жизнь старинной поэтической форме рондели, Тракль выстраивает удивительное пространство из отражений, расположенных так, что отражаемое бесповоротно ускользает из поля зрения читающего наблюдателя. Вглядываясь в текст, он постепенно утрачивает ощущение разницы между «здесь» и «там», «сейчас» и «прежде», видя в них лишь отражения друг друга, в которых невозможно не заблудиться, как в зеркальном лабиринте.

Попытки увидеть наследие Тракля в окружении современных ему литературных тенденций не приводят к отчетливому представлению о его месте в историко-литературных процессах. Можно лишь с уверенностью связать его стихи с двумя контрастными поэтическими сферами[3]. С одной стороны, Тракль явно продолжает традицию так называемой чистой поэзии, poésie pure, которая, согласно представлениям французского символиста Стефана Малларме (1842–1898), ни в малейшей степени не должна быть нацелена на отражение внешней или внутренней реальности, а, напротив, должна скрывать материальную действительность и образ говорящего или пишущего поэта, предоставляя инициативу воздействовать словам как таковым[4]. С другой стороны, австрийский поэт представляет складывавшуюся в начале XX века традицию немецкоязычного экспрессионизма, предельно углубленного во внутренний мир личности и ее переживания в поисках незыблемых истоков человеческого «я». Попытки понять, каким образом в творчестве Тракля приходят во взаимодействие две столь разные традиции, в значительной степени определяют современное научное освоение его наследия.

Путь художественных исканий поэта складывался тяжело и полнился резкими переменами, срывами и мучениями. Он родился в семье торговца скобяными товарами и провел детство в австрийском городе Зальцбург. Тракль так и не окончил гимназию – был отчислен по причине неуспеваемости, позднее он учился на фармацевта: с 1908–го по 1910 год изучал аптечное дело в Вене, одновременно занимаясь литературой, музыкой, архитектурой и живописью, затем с 1912 года работал аптекарем в Инсбруке. Не вполне отдавая себе отчет в разрушительных последствиях экспериментов над собственным телом, Тракль еще в ранние годы пристрастился к наркотикам, ставшим для него источником сильных ощущений, но постепенно уничтожавшим личность и жизнь талантливого поэта. Писать он начал еще в юные годы – стихи и драматические фрагменты. Две его пьесы, «День мертвых» и «Fata Morgana», в 1906 году были поставлены на сцене Зальцбургского городского театра, но не имели успеха. Их рукописи не дошли до наших дней, поскольку были в отчаянии уничтожены автором.

3. См.: Deutsche Literatur : 20. Jahrhundert. S. 50.

4. *Тишунина Н. В.* Малларме и Вагнер // Эстетические идеи в истории зарубежного театра. Л., 1991. С. 87–98.

Тракль начал публиковать свои стихи в журнале «Бреннер», издателем которого был близкий друг Тракля писатель Людвиг фон Фиккер (1880–1967). Другим чрезвычайно важным для него человеком на протяжении всей жизни оставалась младшая сестра – талантливая пианистка Маргарете Тракль (1891–1917), которой был посвящен целый ряд меланхолических стихотворений Георга, пополнивших страницы немецкоязычной любовной лирики. Значительное влияние на художественное развитие Тракля оказало знакомство с Эльзой Ласкер-Шюлер (1869–1945), Карлом Краусом (1874–1936) и Оскаром Кокошкой (1886–1980).

Время с 1912-го по 1914 год стало периодом наибольшей поэтической активности Тракля, которая вскоре трагически прервалась. В августе 1914 года он был призван в армию в чине лейтенанта медицинской службы. Оказавшись во время Первой мировой войны на фронте, Тракль был обречен на невыносимые душевные муки, приведшие поэта на грань безумия. Он пережил битву под Грудеком в Галиции как неизбывную трагедию человеческого духа и отразил ее в стихотворении «Гродек» (1914), ставшем одним из ключевых немецкоязычных произведений периода Первой мировой войны. Увиденное и испытанное произвели на поэта столь чудовищное впечатление, что он оказался в крайне тяжелом эмоциональном состоянии. Его пришлось поместить в военный госпиталь в Кракове. Не выдержав захлестнувших его переживаний и страданий, Тракль покончил с собой, приняв большую дозу кокаина. В 1917 году совершила самоубийство и Маргарете, лишь ненадолго пережив Георга.

При жизни в свет вышел единственный поэтический сборник Тракля – «Стихотворения» (1913). Вторая книга – «Себастьян во сне» (1915) – была подготовлена к печати, а опубликована уже после гибели автора, как и целый ряд поздних стихотворений, переданных поэтом Людвигу фон Фиккеру для его журнала «Бреннер» уже в краковском госпитале. Посмертно были напечатаны «Гродек» и «Жалоба» (1914), чудовищные свидетельства войны, которые сегодня относят к самым значительным поэтическим произведениям немецкой литературы. Самые ранние сохранившиеся тексты, созданные до 1909 года, увидели свет несколькими десятилетиями позднее – в издании 1969 года «Собрание 1909». Тракль не узнал о том, какую роль будет играть его творчество в истории немецкоязычной литературы. Поэта, трудным характером и наркотической зависимостью обреченного на мучительное одиночество, в годы жизни

поддерживала только горстка близких людей. Слава Тракля была лишь посмертной и нарастала по мере распространения экспрессионистских тенденций, истоки которых были сформированы им наряду с Георгом Геймом (1887–1912).

Ранние стихи Тракля с отчетливостью свидетельствуют о влиянии Гёльдерлина, а также о воздействии символистов – французских поэтов Шарля Бодлера (1821–1867) и Артюра Рембо (1854–1891), бельгийского драматурга-символиста и философа Мориса Метерлинка (1862–1949). Заметную близость наследие Тракля обнаруживает и с творчеством немецкого поэта Стефана Георге (1868–1933), также выросшим на основаниях символистской литературы. В дальнейшем постепенно складывается особенный, собственный художественный язык Тракля, благодаря которому его стихи стилистически легко узнаваемы и, однажды прочитанные, запоминаются надолго. Вместе с тем в общем строе поэтической речи, столь характерной для Тракля, и в поздних стихах угадываются отсылки к произведениям его современников и предшественников, позволяющие заметить принципиальную родственность разных литературных традиций. Многие из этих традиций Тракль воспринимал сквозь призму немецкого романтизма, видя в них обреченные на крах попытки приблизиться к вневременному идеалу, «голубому цветку» Новалиса (1772–1801), который оказывается в стихотворении «К Новалису» (1913) лишь отзвуком былых времен в чуждой ему реальности:

Eine blaue Blume	Цветком голубым
Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen.	Слово его остается в обители боли.

Перевод Вячеслава Куприянова[5]

Отчаявшееся человеческое существо, образ которого постепенно проступает сквозь стихотворные строки при соприкосновении с поэзией Тракля, предстает в пограничном состоянии, близком к сну или безумию. Перед читателями возникают, постепенно разворачиваясь, призрачные пейзажи, исполненные красотой и вместе с тем пугающие. Утопические чувственно окрашенные картины постепенно обретают противоположные черты, превращаясь в изображения, родственные самым кошмарным сновидениям. Образы наступающей осени, тоски, разложения и распада находят поэтические воплощения, как в пронзительном стихотворении «Осенью» (1913) или в знаменитом меланхолическом сонете «Распад» (1913). Начальная строка этого сонета привычно побуждает читателя настроиться на идиллический лад: Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten (По вечерам, под благовеста звоны); далее строфа за строфой происходит постепенное размывание представлений о целостном человеческом «я», неудержимо растворяющемся в образах мертвенно холодного осеннего вечера. Они обретают все более устрашающие черты, чтобы достичь максимальной выразительности в завершении стихотворения:

Indes wie blasser Kinder Todesreigen	И сумерками скрыт колодец ветхий.
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,	В нем детских мертвых теней мириады.
Im Wind sich fröstelnd blaue Astern neigen.	И зябнущие астры льнут к беседке...

Перевод Константина Богатырева[6]

Подобное движение обнаруживают и «Осень одинокого» (1915), и целый ряд других поэтических произведений Тракля.

Многое в поэтике Тракля невозможно объяснить рационально, это не должно препятствовать интенсивному восприятию его произведений, поскольку и без отчетливого понимания текстов, без закрепления за ними определенных и точных значений, читателю удается уловить главное – страстное самовыражение страдающей души, переживающей недостижимость прекрасного и неспособность отказаться от стремления к нему. Печаль и отчаяние, отвращение к суете, насилию, порабощению, скорбное предчувствие грядущих катастроф окрашивают поэтические видения в неповторимые тона – благодаря мастерскому владению поэтическим языком, умению воспользоваться всеми его ресурсами для создания зыбких и вместе с тем устойчиво остающихся в памяти образов иной реальности, не соотносимой напрямую с окружающим поэта миром обыденности и непреодолимых социальных бедствий. Воспринятая таким образом сложность поэтического наследия Тракля может обратиться своей противоположностью – простотой, допускающей сильное и непосредственное воздействие его произведений на многие поколения читателей.

[5] *Тракль Г.* К Новалису / пер. Вячеслава Куприянова // Золотое сечение... С. 318–319.

[6] *Тракль Г.* Распад / пер. Константина Богатырева // Золотое сечение . . . С. 312–313.

Готфрид Бенн

«Стоит только мыслям моим развернуться в сторону Готфрида Бенна, поэта, и мне тотчас же слышатся слово „я“ слово „ты“ и с ними „я-ты“ и еще „с одной стороны и другой стороны“, и вот я уже чувствую себя приведенной в странное движение, о котором точно и не сказать, как оно называется. Значимо лишь движение само по себе, из стороны в сторону, медленный и глухой стук лодки, колеблющейся и раскачивающейся»[7], – пишет о Готфриде Бенне (1886–1956) одна из самых знаменитых современных немецких поэтесс Ульрике Дрэзнер (р. 1962), сознательно отдаляясь от привычного пунктуационного оформления фразы – вслед за своим литературным предшественником, чтобы воссоздать особенное звучание его произведений, авторство которых всегда узнаваемо с первой же строки. Уникальным ритмическим рисунком стихотворений, их звуковой выразительностью и способностью мощно воздействовать на читателя, выводя его далеко за пределы обыденности, Бенн с необычайной силой повлиял на облики современной немецкоязычной поэзии. Его творчество выявляет связь между основополагающими новациями французских символистов в духе Шарля Бодлера (1821–1867) и Стефана Малларме (1842–1898)[8], немецким экспрессионизмом 1910-х годов, художественными исканиями послевоенной Германии и современными поэтическими экспериментами наразных языках.

Устойчивое влияние Бенна на литературные процессы немецкоязычного пространства было обеспечено не только художественными достоинствами произведений, но и уникальной последовательностью, с которой поэт воплощал в творчестве сформированные им представления об искусстве, а также редкими человеческими качествами автора – постоянством и стойкостью. Они позволяли Бенну переносить страшные годы нацизма, тяжелые времена запрета на публикации и почти полного отрыва от читателей, когда он продолжал писать, но уже почти исключительно в стол, без надежды когда-либо представить публике результаты своей кропотливой и тщательной языковой работы, требовавшей упорства и самоотречения.

[7] Denke ich Gottfried Benn, Dichter, höre ich sofort ein „ich“ ein „du“ höre „ich-du“ höre „einerseits andererseits“ und fühle mich in eine Bewegung versetzt, von der ich nicht genau sagen kann, wie sie heißt. Wichtig ist die Bewegung an sich, ein Hin und Her, das langsame Tuckern eines Bootes, das schwankt, sich wiegt (***Draesner U.*** Denke ich an Gottfried Benn // Gottfried Benn : Heft 44. Text+Kritik, München, 2006. S. 27–35, S. 27).

[8] ***Durzak M.*** Zwei deutsche Literaturen nach 1945 // Propyläen Geschichte der Literatur. Berlin, 1988. Bd. 6, S. 309.

После крушения гитлеровской диктатуры можно было предположить, что следы многозначных художественных экспериментов прошлого, берущие начало еще в наследии Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), безвозвратно исчезли. Казалось, они не могли сохраниться под гнетом нацисткой пропаганды, использовавшей языковые ресурсы извращенно, в бесчеловечных целях, и под давлением искусства тоталитарного режима, которое допускало лишь самое прямолинейное толкование, а потому не составляло сложностей для цензуры и не оставляло места для читательской индивидуальности, в любые времена склонной на собственный лад трактовать пустоты и туманности текста. Издание стихотворений Бенна, созданных в нацистской Германии невзирая на запрет публиковаться, рассеяло многие опасения за будущее немецкой литературы.

К голосу поэта, раздавшемуся после войны одним из первых, с надеждой прислушались его растерянные и опустошенные бедой соотечественники, которые легко нашли в трудных для понимания стихах последовательное продолжение литературных традиций, характеризовавших немецкую словесность до 1933 года. Независимо от полноты восприятия произведений, читатели чувствовали, что в сборнике Бенна «Статические стихотворения» (1948) культуре удалось сохранить многозначную глубину слов, способных бесконечно трансформироваться, и живую связь с модернистским искусством начала XX века.

Размышления Бенна о статичности, спокойной неподвижности поэтического произведения как замкнутого единства с собственными законами и закономерностями, противостоящего бесконечной изменчивости исторического мира, опираются на давнюю традицию, восходящую к философскому наследию Платона и представлениям средневековых схоластов о бытии вне времени. В пространстве немецкоязычной литературы эта традиция включает в себя важнейшие составляющие классической словесности, которые символически объединяет знаменитая строка из гётевского «Фауста» (1808), ставшая в русской культуре крылатой: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»[9] Представления о вневременности и непреходящем бытии отчетливо проявляются в поэтических открытиях романтиков, позднего Гёльдерлина и ближайших предшественников Бенна, что позволяет увидеть, как в истории литературы происходит постепенное замещение: на смену традиционному переживанию вечности божественного начала, отблески которого находят отражение в словесности, прихо-

[9] Слова Фауста (ч. I, сцена 4 «Кабинет Фауста»). Крылатые слова распространились в русскоязычной культуре, вероятнее всего, благодаря стихотворению лицеиста Александра Яхонтова (1820–1890), хранящему отсылку к гётевскому «Фаусту».

дит в высшей степени эмоционально окрашенное восприятие поэтической реальности как таковой, противостоящей течению времени.

Создавая литературный мир, соответствующий этим представлениям, поэт вынужден повернуть историю вспять, освободиться от ее пут, вернуться к истокам творения и остановить их движение усилием художественной воли:

Oh, dass wir unsere Ur-ur-ahnen wären.	Вернуться вспять, за первый день творения,
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.	комочком слизи в теплый мрак болот,
Leben und Tod, Befruchten und Gebären	где жизнь и смерть, зачатье и рожденье —
Glitte aus unseren stummen Säften vor[10].	все в дреме соков медленно течет.

Перевод Альберта Карельского[11]

Эти строки становятся отправной точкой в стихотворении Бенна «Гимны» (1913), по-немецки: Gesänge, то есть в точности – «Песнопения», шаг за шагом представляющие процесс художественного творчества как «пения песен», достижением которого становится близость к неизменному миру вечности, заключенному в тексте, как капля воды в янтаре:

Die weiche Bucht. Die dunklen Wälderträume.	Залив так илист, в дебрях спят химеры.
Die Sterne, schneeballblütengross und schwer.	Безмерны звезды, лик их так тяжел.
Die Panther springen lautlos durch die Bäume.	В тени дерев бесшумен шаг пантеры.
Alles ist Ufer. Ewig ruft das Meer –[12]	Повсюду — брег. И море бьет о мол.

Перевод Альберта Карельского[13]

Самое существенное в этом мире предельного постоянства невозможно ни представить, ни увидеть. Читателю остается лишь на мгновенье предположить присутствие вечности, которая едва уловимо отмечена безбуквенной пустотой, открывающейся вслед за указующим знаком тире, или тонко очерчена многозначным словом «мол» в переводе. Аналогичным образом, постепенно перемещая читателя в сторону невыразимого, сопротивляющегося словесному воплощению, выстраиваются и многие значительно более поздние стихотворения Бенна. Среди них – «Все безмолвней» (1930),

[10] *Benn G.* Gesänge // Gedichte in der Fassung der Erstdrucke / hrsg. von B. Hillebrand. Frankfurt a. M. : Fischer, 2006. S. 47.

[11] *Бенн Г.* Гимны // Двойная жизнь : Проза : Эссе : Избранные стихи. Аугсбург ; Москва : Waldemar Weber Verlag; Lagus-Press, 2008. С. 586.

[12] *Benn G.* Gesänge // Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. S. 47.

[13] *Бенн Г.* Гимны // Двойная жизнь . . . С. 586.

«Дни первоистин» (1931) и «Кто жил в мечтах своих былым...» (1940), завершающееся знаменитыми словами: «... den Schweigenden erhalten die Gesetze». В переводе Ольги Татариновой: «...того, кто углублен – вбирает вечность»[14].

Потребность поэта воспринимать стихотворение как художественный прорыв к вечности, как «остановленное мгновение», зачастую очень далекое от прекрасного и даже пугающее, обусловлена не только долгим предшествующим ходом истории, меняющей отношение общества к искусству, но и вполне определенной трагической ситуацией исторических вихрей и бурь, в которой формировалась поэтика Бенна. Его осмысление вневременной сущности поэзии, в отличие от размышлений представителей XIX века, опиралось на социальный опыт XX столетия и поддерживалось стремлением защитить творчество от сиюминутного пропагандистского использования, уберечь стихи от роли инструментов для корыстного манипулирования публикой как массой, оправдать каждодневный труд поэта в обществе, казалось бы, совершенно не нуждающемся в его произведениях, далеких от злободневной реальности. Исходя из этих задач Бенн прилагает все возможные усилия для того, чтобы утвердить свободу искусства от необходимости отражать какие-либо идеологические позиции и соответствовать каким-либо моральным или политическим обязательствам.

Укорененность художественного наследия Бенна в современной ему культуре послужила одной из причин того, что именно его авторством отмечены ключевые поэтические произведения послевоенной Германии. Центральное место среди них по праву принадлежит стихотворению «Только две вещи» (1953), ставшему для многих современников Бенна самым впечатляющим выражением их душевного состояния и мировосприятия. Этот небольшой текст, всего три строфы, смысл которых полностью разгадать невозможно, обладает уникальной суггестивной музыкальностью и до сих пор устойчиво входит в подборки самых знаменитых немецких стихотворений. Он вызвал к жизни немыслимое количество переводов, научных интерпретаций и даже несколько известных переложений на музыку.

Своеобразно продолжая давние традиции, вобравшие в себя немецкую поэзию барокко как память о трагическом смятении времен Тридцатилетней войны (1618–1648), строфы «Только две вещи» в новых и неповторимых обликах хранят универсальные представления о всеобъемлющей скорби, о тщете и мимолетности жизни, о предельном одиночестве и внутренней опустошенности человека, об окружающей его пустоте, поглотившей все мыслимые ориентиры. Сообразуясь с основами поэтики Бенна, его ху-

[14] *Бенн Г.* Кто жил в мечтах своих былым // Двойная жизнь . . . С. 549.

дожественные усилия и в этом произведении направлены на приближение к Ничто как невыразимому, ускользающему от прямого словесного воплощения. Почти предельная смысловая открытость строк, вмещающих целый ряд возможных толкований, соответствует этому движению, позволяя сформироваться художественному целому, напоминающему отчаянное заговаривание неизбывной и мучительной боли. Постепенно, по мере чтения, сквозь поэтические образы проступают контуры страдающего человеческого «я», с трудом угадывающегося в начале произведения и обретающего более отчетливые словесные очертания в завершающих строках:

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere, was alles erblühte, verblich, es gibt nur zwei Dinge: die Leere und das gezeichnete Ich [15].	Все, что здесь на земле ликует, увядает — прожив, отцветя. Только Ничто существует и запечатленное «я».

Перевод Ольги Татариновой[16]

С этим едва обозначенным универсальным «я» сопоставляли себя многие представители послевоенной читающей публики в немецкоязычном пространстве, стремясь найти поддержку и приблизиться к осмыслению сложившихся тяжелейших обстоятельств.

Связь поэтики, исторической ситуации и жизненных коллизий Бенна можно с большой отчетливостью проследить благодаря его автобиографической прозе разных лет, опубликованной в 1950 году под общим названием «Двойная жизнь». Заглавие выявляет отчетливое различение внешней и внутренней жизни человека, его укорененности в обыденной реальности и экстатических переживаний, связанных с восприятием и осмыслением творческих процессов. К такому двойственному взгляду на человека и его путь Бенна подталкивали многие события его жизни, в более или менее узнаваемых образах отразившиеся в стихотворениях, художественной прозе, эссе, текстах для публичных выступлений, например по радио, а также в многочисленных письмах и научных статьях знаменитого поэта[17].

Бенн родился в двуязычной семье немецкого лютеранского пастора Густава Бенна и его жены Каролины, уроженки французской Швейцарии, которая навсегда сохранила в немецкой речи французский акцент. Вскоре семья перебралась из старинной бранденбургской деревни Мансфельд в Зе-

[15] ***Benn G.*** Nur zwei Dinge // Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. S. 427.

[16] ***Бенн Г.*** Гимны // Двойная жизнь . . . С. 579.

[17] См.: ***Wegmann Th.*** Störende Parasiten, gestörte Wirte? : Über Gottfried Benns medizinische Anthropologie und Ästhetik // Gottfried Benn : Heft 44. Text+Kritik, München, 2006. S. 83–95.

лин, также очень богатое историей поселение, находящееся в наше время на территории Польши. Различия немецкого и французского языков с легкостью преодолевала музыка, которой будущий автор уникальных по звучанию произведений был окружен с детства. Позднее именно в музыке Бенн, согласно формулировке переводчика его произведений и издателя Вальдемара Вебера, видел «поэтическую альтернативу победившей европейского человека меркантильности»[18]. Будучи вторым из восьми детей в бедной семье, Бенн рано научился строгой дисциплине и самоограничению, которые пригодились ему в разные периоды жизни.

Годы студенчества в Марбурге и Берлине были отмечены колебаниями Бенна, увлеченного, с одной стороны литературой и философией, а с другой медициной. В конечном счете будущий знаменитый поэт, получив диплом доктора медицины и хирургии, остался работать психиатром, патологоанатомом и хирургом в Берлине, любимом городе, которому посвящены множество страниц поэзии и прозы Бенна. Небольшой поэтический цикл «Морг», опубликованный в 1912 году, принес автору неожиданно широкую известность, вызвав самую бурную реакцию критики. Кажущееся полное равнодушие к трагичности человеческой участи, усмотренное возмущенными рецензентами, лишь поверхностно скрывает в этом сборнике «беззвучную музыку внутреннего потрясения» и «отчаяние от сознания трагизма жизни и чудовищного безразличия к нему природы», безошибочно угаданные в стихотворениях Бенна немецким поэтом, экспрессионистом Эрнстом Штадлером (1883–1914)[19].

В дальнейшем, открыв частную практику дерматолога, к которой Бенн относился со всей ответственностью, он довольствовался небольшим заработком, чтобы иметь возможность уделить необходимое время литературе и письму. Благодаря выступлениям в «Неопатетическом кабаре» и публикации поэтических сборников ему удалось стать одним из самых ярких представителей берлинского экспрессионизма. Годы Первой мировой войны Бенн провел в качестве врача действующей армии[20], затем, вернувшись в Берлин, продолжил литературную работу, дополнив стихи большими эссе, докладами и речами, работа над которыми была в высшей степени близка к художественной деятельности.

[18] ***Вебер В.*** Того, кто углублен, вбирает вечность // ***Бенн Г.*** Гимны // Двойная жизнь . . . С. 9–26. С. 14–15.

[19] Цит. по: ***Вебер В.*** Того, кто углублен, вбирает вечность // ***Бенн Г.*** Гимны . . . С. 9–26. С. 11.

[20] См. об этом периоде в жизни Бенна: ***Döring J.*** „Wie Miss Cavell erschossen wurde“ und der „29. Mai 1941“ : Gottfried Benn und Ernst Jünger beschreiben eine Hinrichtung // Gottfried Benn : Heft 44. Text+Kritik, München, 2006. S. 149–170.

Давняя увлеченность Бенна философией Фридриха Ницше, извращенно использованной нацистами[21], антикоммунистические и вместе с тем антикапиталистические взгляды[22] в сочетании с надеждами на возрождение разгромленной Германии[23] и стремлением отстоять свои художественные позиции в новом государстве[24] привели к сотрудничеству поэта с национал-социалистскими властями на протяжении нескольких месяцев 1933 года[25]. Оно завершилось отвращением, ужасом и отчаянием по поводу происходящего, бегством прочь от оскорбительных нападок на экспрессионизм как «дегенеративное искусство», от личных обвинений и унижений – на службу армейского врача, допускавшую предельно возможное в то время неучастие в общественной жизни: «...поначалу трудно было всерьез воспринимать эти партийные лозунги, потом, когда они начали применять на практике свои расовые теоремы, кровь стыла у меня в жилах»[26]. В сфере литературной деятельности годы нацизма обернулись для Бенна практически полным отсутствием публикаций на протяжении многих лет, вплоть до окончательного крушения фашистской диктатуры.

Представления о вневременной сущности поэзии позволили Бенну выдержать свою роль долгое время, на протяжении которого ему довелось быть поэтом в обществе, навсегда, как казалось, утратившем ощущение потребности в искренней и самоотверженной художественной работе. При всем различии ситуаций прошлого и настоящего, состояние и переживание отверженности социумом знакомо поэтам и в сегодняшнем обществе потребления, характеризующемся всеобщей стандартизацией и так называемой массовой культурой. Отчасти поэтому размышления о поэзии как сопротивлении ходу истории сохраняют актуальность, оправдывая

[21] ***Vietta S.*** Gottfried Benns Subjektkritik und sein politischer Fehlschritt // Gottfried Benn : 1886–1956 : Referate des Essener Colloquiums zum hundertsten Geburtstag / hrsg. von H.-A. Glaser, S. 223–242. Frankfurt a. M. ; Bern ; New York ; Paris : P. Lang, 1989. S. 235ff.

[22] См.: ***Ketelsen U.-K.*** „1933" oder: „Das Volk in Bewegung setzen" // Gottfried Benn : Heft 44. Text+Kritik, München, 2006. S. 108–118. S. 109.

[23] См. об этом в связи с публикацией «Двойной жизни»: ***Dyck J.*** Hätte ich emigrieren sollen? : Gottfried Benns Briefwechsel mit Klaus Mann im zeitgeschichtlichen Kontext des Frühjahrs 1933 // Gottfried Benn : Heft 44. Text+Kritik, München, 2006. S. 119–138. S. 134–135.

[24] См. соответствующую аргументацию в «Двойной жизни»: ***Бенн Г.*** Гимны // Двойная жизнь . . . С. 162–239. С. 175–176.

[25] См. детально об этом периоде в жизни Бенна: ***Dyck J.*** Hätte ich emigrieren sollen? . . . S. 119–138. См. также раздел Benn und der Nationalsozialismus в книге: ***Große W.*** Gottfried Benn. Stuttgart : Reclam, 2002. S. 17–22.

[26] ***Бенн Г.*** Гимны // Двойная жизнь . . . С. 162–239. С. 164.

и поддерживая поэтическую работу, всегда необходимую языку. Насущной остается и потребность художественной речи в особенностях, создающих неповторимый поэтический мир Готфрида Бенна. Соответственно, находит продолжение необычайная, экспрессионистическая выразительность, основанная на смелых рифмах, а чаще – на их полном отсутствии, на специфических языковых техниках, допускающих неожиданное включение элементов разговорной речи, иностранных слов или удивительных поэтических неологизмов. В результате новую жизнь обретает самое существенное – бенновская загадочная недосказанность, где значимые умолчания и таинственные знаки лишь частично обнаруживают постоянно ускользающие смыслы.

В связи с этим произведения Бенна и его рассуждения о поэзии, составившие, например, знаменитый доклад «Проблемы лирики» (1951), стали ключевыми не только для поколения молодых авторов, пришедших в литературу после 1945 года и не удовольствовавшихся относительно незапятнанными традициями христианской лирики и лирики о природе[27], но и для последующих поколений поэтов. Поэтому Ульрике Дрэзнер подразумевает не единственно себя, когда утверждает:

> Нас окончательно и бесповоротно привели в движение д-р Бенн и его стихи. Мы путешествуем на его лодке с ним вместе, меж крутых берегов, обложившись странными и, должно быть, сильно устаревшими картами, и все же чувствуем, стоя в той лодке, толкая шестом — вот старинная работа, посреди языкового потока, чувствуем, как его поиск продолжает воздействие[28].

[27] ***Durzak M.*** Zwei deutsche Literaturen nach 1945. S. 309.

[28] Dr. Benn und seine Gedichte haben uns endgültig in Bewegung versetzt. Wir fahren mit auf seinem Boot, zwischen steilen Ufern, umgeben von seltsamen, antiquiert wirkenden Karten, und spüren doch, dort im Boot stehend, mit einer Stange stakend — eine alte Arbeit –, auf dem Fluss der Sprache, spüren, wie seine Suche nachwirkt (Gottfried Benn : Heft 44. Text+Kritik, München, 2006. S. 35).

Пауль Целан

В 1958 году Пауль Целан (1920–1970), один из самых значительных поэтов XX века, рассуждая о собственном творчестве по просьбе редакции «Альманаха», выпускавшегося одним парижским книжным магазином, охарактеризовал немецкоязычную поэзию своего времени емко и точно:

> Немецкая лирика, как я полагаю, движется иными путями, чем французская. С сумраком в памяти, окруженная весьма сомнительными явлениями — она, при всей ясности представлений о собственной традиции, больше не может говорить на том языке, которого, кажется, все еще ожидает от нее слух некоторых почитателей[29].

В подобном направлении разворачивались и широко известные рассуждения немецкого философа Теодора В. Адорно (1903–1969) о предельной проблематичности и даже невозможности традиционного поэтического творчества перед лицом глобальной катастрофы духа, каковой предстает массовое уничтожение людей сторонниками нацистского режима на территории Германии и оккупированных ею стран. Утверждая, что культура потерпела безвозвратный крах, а писать стихи после Освенцима – варварство, Адорно делал решительное исключение для поэзии другого рода: для выражения страданий, на которое люди имеют такое же право, как «право истязаемого возопить»[30]. Поискам языка для поэзии этого особого рода посвятил главную часть своей творческой жизни Пауль Целан.

Представления о языке литературы «после Освенцима» не сводимы к образу отдельно взятого национального языка, поскольку ключевой проблемой, потребовавшей от поэтов немыслимых творческих усилий, становится принципиальная невыразимость переживаний, связанных с сокрушительными потрясениями души. Особенный взгляд Целана на родной немецкий обусловлен знанием нескольких языков, которыми владел поэт, родившийся в городе Черновцы, в те времена называвшемся Черновицы. Сегодняшний культурный центр Западной Украины еще в начале XX века входил в состав Австро-Венгерской монархии, с 1918 года был частью королевства Румынии, с 1940 года оказался в пределах Советского Союза, а вскоре – во власти фашистских режимов Румынии и Германии. Получив всестороннее образование, пройдя драматичный и трагический отрезок истории вместе с родной местностью и сменяя в дальнейшем столь разные города, как Бухарест, Вена и Париж, Пауль Целан включил в круг важных для себя языков иврит и идиш, французский и английский, румынский и русский.

Выросший на перекрестке культур поэт в течение всей жизни много занимался художественными переводами – не только на немецкий язык, которому он подарил произведения Шекспира и Джона Донна, Бодлера, Рембо и Аполлинера, Мориса Метерлинка и Фернанду Пессоа, а также многих других выдающихся представителей разных эпох и стран. Целан создал целый художественный алфавит русской литературы, став автором знаменитых переводов Блока, Евтушенко, Есенина, Лермонтова, Мандельштама, Симонова, Тургенева, Хлебникова, Чехова.

Многоязычие Целана не теснило в его художественном мире главный язык поэта – немецкий, а, напротив, позволяло осмысливать его на качественно ином уровне, выходя за пределы отдельно взятой словесности. Сочетая самое основательное знание всемирной поэзии с глубинной укорененностью в традиции Гёте, Гёльдерлина и Гейне, а также с увлеченностью поэтическим наследием Гофмансталя (1874–1929), Рильке (1875–1926) и Тракля (1887–1914), ведя многолетние и сложные творческие диалоги с уникальными поэтессами своего времени Нелли Закс (1891–1970) и Ингеборг Бахман (1926–1973), Целан с необыкновенным вниманием всматривался в природу немецкого языка и его потенциальные возможности, обращался к его истории – даже постоянно пользовался многотомным словарем братьев Гримм[31], опирался на основы современной лингвистики. Стихи Целана, в которых вновь и вновь повторяются слова «буква», «слог», «слово», «речь», «чтение», высвечивают множественность значений отдельных языковых элементов, их происхождение, хранят потрясающие читателей неологизмы, соответствующие внутреннему строю немецкого языка и вместе с тем разрушающие канву обыденного говорения изнутри. Именно это позволяет поэту, а с ним и читателю, увидеть и рассмотреть в различных, подчас пугающих, проявлениях вербальную природу человеческого существа.

---

[29] Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdiges um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint (цит. по: ***Voswinckel K.*** Paul Celan : Verweigerte Poetisierung der Welt : Versuch einer Deutung. Heidelberg, 1974. S. 11).

[30] Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen (***Adorno Th. W.*** Negative Dialektik. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1994. S. 355). В книге Т. В. Адорно «Негативная диалектика» (М.: Научный мир, 2003. С. 323) содержится неточный перевод: «Многолетнее страдание — право на выражение, точно так же замученный болезнью человек имеет право брюзжать и ворчать».

[31] См. об этом: ***Найдич Л. Э.*** Жизнь и творчество Пауля Целана // Пауль Целан : материалы, исследования, воспоминания / под ред. Л. Э. Найдич. Москва ; Иерусалим : Мосты Культуры ; Гешарим. С. 7–28. С. 22.

Осознанное стремление сохранять связь с языком детства и юности, с литературой, сформировавшей Целана как личность, окрасило его творческую жизнь в трагические тона. Связанные с этим переживания непреодолимо дополняли безвозвратные утраты и страдания еврейского поэта в немецкоязычном пространстве второй трети XX века. Родной город Целана, Черновицы, сорок процентов населения которого составляли евреи[32], оказался во власти нацистов в июле 1941 года. Команды эсэсовцев сразу же начали планомерное уничтожение евреев, до конца августа было убито уже более трех тысяч жителей. Людям, временно оставшимся в живых, запретили выходить на улицы без желтой звезды на одежде, их лишили домов и прав, согнали в наскоро построенное гетто и приступили к отправке в концлагеря. Пятнадцать тысяч евреев, среди них семья поэта, были оставлены в Черновицах для принудительных работ. Пауль Анчель (нем. Paul Antschel, рум. Paul Ancel) – такова настоящая фамилия Целана, позднее создавшего литературный псевдоним перестановкой слогов (Celan), – был отправлен в трудовой лагерь вблизи Бузэу, где был вынужден выполнять тяжелые работы при строительстве дорог. Его родители оставались дома. Когда в июне 1942 года возобновилась отправка людей в концлагеря, отец и мать Пауля, потрясенные пережитым и тем, что происходило с их близкими и друзьями, несмотря на все уговоры сына, приняли решение не прятаться и открыто ждать своей участи, еще не зная о том, что депортация означает смерть. Они были отправлены в лагерь Михайловка, где отец, как предполагают, умер от тифа, а мать была застрелена. Когда Пауль вернулся из лагеря в свой дом, он был пуст.

Чудовищная бойня, разрушение культуры, мира, произошедшее на глазах юного и чувствительного человека, трагическая утрата близких и друзей, а особенно матери, с которой Целана связывали нежность и любовь, стали непреодолимой болью, навсегда поселившейся в душе поэта и отметившей трагическими тонами его произведения разных лет:

Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte der Schnee mich:
sucht ich mein Herz, daß es weine, fand ich den Hauch, ach des Sommers,
war er wie du.
Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein.

[32] ***Найдич Л. Э.*** Жизнь и творчество Пауля Целана. С. 7–28. С. 9.

Осень кровью текла с меня, мама, снег жег меня:
искал я сердце свое, чтобы им плакать, находил я дыхание, ах, того лета.
Было оно, как ты.
Пришла слеза. Ткал я платочек.

Из стихотворения «Черные хлопья», перевод М. А. Белорусца, 1948[33]

Многие стихи Целана подобны такой материи, которую ткет поэт из слов родной речи, как саван, платок на память о том, что нельзя вернуть, или лоскуток для слез: Ein Tuch, ein Tüchlein nur schmal, daß ich wahre (Платок, платочек вот только узкий, чтобы сберечь).

После уничтожения миллионов евреев нацистами многие отторгли немецкий язык и культуру, начали писать на других языках, что, казалось бы, могло стать выходом и для Целана, бесконечно переживавшего Холокост как неутихающую боль. Но это означало бы для него отказ от собственного языка, языка погибших близких, языка матери, которая всей душой любила свой родной немецкий, с терпением и постоянством следила за правильностью детской речи и привила сыну любовь к литературе Австрии и Германии. Поэтому Целан продолжал писать на своем языке, стремясь добраться до его глубинной сути, его нерушимых основ, которые не смогли расшатать извращения нацистского режима. Поэт как будто снимает один за другим наносные слои, чтобы достичь предельно универсальной речи – без отказа от верности пережитому:

Fadensonnen	Нити солнц
über der grauschwarzen Ödnis.	над темной пустынностью.
Ein baum-	Мысль,
hoher Gedanke	высокое дерево,
greift sich den Lichtton: es sind	вбирает звук света: есть
noch Lieder zu singen jenseits	песни еще, чтобы петь по ту сторону
der Menschen.	людей.

Из сборника «Поворот дыхания», перевод М. А. Белорусца, 1967[34]

[33] ***Celan P.*** Schwarze Flocken // Die Gedichte : Kommentierte Gesamtausgabe in 1 Bd. / hrsg. von B. Wiedemann. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2003. S. 19. ***Целан П.*** Черные хлопья // Стихотворения. Киев : Гамаюн, 1998. С. 12.

[34] ***Celan P.*** Fadensonnen // Die Gedichte. S. 179. ***Целан П.*** Нити солнц... // Стихотворения. С. 87.

Согласно представлениям поэта, необходимый ему художественный язык должен быть таким: «...при всей неотъемлемой многозначности выражения, нацелен на точность. Он не преображает, не „поэтизирует“, он называет и утверждает, он пытается выверить сферу данного и возможного»[35]. Сознательный отказ от поэтизации реальности, от придания миру прекрасных и гармоничных обликов привел Целана к особому типу произведений, потребовавших от автора максимального напряжения сил, ведь – как сказано в речи Целана «Меридиан» (1960): «... wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich». В переводе Анны Глазовой: «...кто ходит на голове, у того небо разверзается пропастью под ногами». Усилия, сопоставимые с поэтическими, непременно должны быть применены и читателями, осуществляющими при восприятии стихотворений трудную работу, ход которой наш соотечественник Геннадий Айги (1934–2006) представил подобным сотворению нового пространства: «Шорохи, шуршания. Будто – пробивается ветер в холодную кладовую и сыплется где-то мука. Или – вздрагивает солома на покинутом всеми дворе. Шуршание, – становление какой-то страны»[36]. Благодаря этой особенной и едва понятной стране, возникающей, как мозаика, из осколков давних традиций и острых переживаний современности, скрепленных сквозными образами песка и пепла, камня и растений, удается осмыслить глубины человеческого языка в самых различных обликах и собственную личность в ее словесных воплощениях.

Такое чтение вполне соответствует надеждам автора, который в «Бременской речи» (1958) воспользовался образом бутылочной почты, оказавшимся чрезвычайно важным и для Теодора В. Адорно. Вторя близкому по духу поэту Осипу Мандельштаму (1891–1938), Целан в 1958 году сравнил поэзию с хранящей послание бутылкой на морских просторах. Путешествуя сквозь время, она найдет адресата:

> Поскольку стихотворение есть проявление языка и, следовательно, обнаруживает диалогическую сущность, оно способно быть бутылочной почтой, отправленной, пусть иногда и без особенной уверенности, но с верой в то, что послание где-нибудь и когда-нибудь прибьёт к берегу, может

[35] Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, „poetisiert“ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen (цит. по: ***Voswinckel K.*** Paul Celan . . . S. 11).

[36] ***Айги Г.*** Долго: в шорохи-и-шуршания // Собрание сочинений. Чебоксары : Чувашское книжное издательство, 2009. Том 2. С. 493–494. С. 493.

> быть — на территорию сердца. В этом смысле стихи тоже в пути: они держат некоторый курс[37].

Современному читателю очевидно, что курс, при всей его сложности, оказался чрезвычайно точным, поэтому творчество Целана стало предметом самых плодотворных размышлений для многих поколений читателей, среди которых значительное место заняли философы Жак Деррида (1930–2004) и Ханс-Георг Гадамер (1900–2002), а также теоретики литературы Петер Сонди (1929–1971) и Юлия Кристева (р. 1941).

[37] Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiss nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu (***Celan P.*** Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen // Gesammelte Werke in 7 Bdn. / hrsg. von B. Alleman, S. Reichert. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2000. Bd 3. S. 185–186. S. 186).

Ингеборг Бахман

«Хотела бы я пробраться в твои мысли, когда ты прочтешь это письмо. Подумай что-нибудь доброе для меня!»[38] – эти слова в 1958 году Ингеборг Бахман (1926–1973) написала очень близкому ей человеку, Паулю Целану (1920–1970), но они в полной мере могли бы быть адресованы и всем ее читателям. Особенные, проникновенные интонации поэтических произведений Бахман едва ли могут оставить равнодушными, они нацелены на преодоление границ – между людьми, между языками и культурами, между миром слов и всем остальным.

Восприятие границы как пространства для жизни и движения давалось Бахман легко. Она родилась в семье уроженки восточной Австрии со славянскими корнями Ольги Хаас и Матиаса Бахмана, «арийское» происхождение которого нашло документальное подтверждение в годы нацизма, а выросла на юге Австрии, в Каринтии, граничащей со Словенией. В крошечном наброске «Биографическое» (1952) Бахман вспоминала о юности, прошедшей «в долине с двумя именами – немецким и словенским», подчеркивая представления о пограничности собственного существования, ставшие ключевыми для всего творчества одной из самых знаменитых представительниц немецкоязычной литературы: «Так рядом с границей пролегает еще граница – граница языка»[39].

Драматичный ход исторических событий – вбиравший в себя устрашающие проявления экономического кризиса, стремительное возникновение фашистских группировок, кровопролитные уличные бои – окрашивал ранние годы и первые опыты писательницы, дочери учителя, в особенные, напряженные тона и нашел впоследствии отчетливое художественное воплощение в ее рассказе «Юность в одном австрийском городе» (1957). Обратившись к литературному творчеству еще гимназисткой, Бахман в студенческие годы дополняет его изучением философии в университетах Инсбрука и Граца, затем переезжает в Вену, где целеустремленно ищет связей в литературных кругах. Ее первый опубликованный рассказ получил название «Паром» (1946) и привлек к себе внимание многих читателей. За этой публикацией последовали другие – рассказы и стихи Бахман все чаще появлялись на страницах венских газет и журналов.

[38] *Бахман И.* Время сердца : Переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана / пер. Т. А. Баскаковой, А. В Белобратова и А. П. Прокопьева. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 98–99. С. 99.

[39] Цит. по: *Caduff C.* Chronik von Leben und Werk // Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. DU : Die Zeitschrift der Kultur. Heft 9, 1994. S. 76–87. S. 76.

Первый роман «Город без имени», над которым Бахман работала с 1947-го по 1952 год, не удалось опубликовать. Сегодня от него осталось лишь начало, сохраненное в архивах и свидетельствующее о самых ранних связях писательницы с традицией Франца Кафки (1883–1924). Для прозы конца 1940-х годов это не было неожиданностью, что подтверждают как знаковый роман послевоенной Германии «Город за рекой» (1947) Германа Казака (1896–1966), так и пронзительная малая проза замечательной венской писательницы еврейского происхождения Ильзе Айхингер (1921–2016), с которой Бахман была хорошо знакома и даже дружна.

В 1950 году Бахман защитила диссертацию, посвятив ее критическому разбору экзистенциальной философии Мартина Хайдеггера (1889–1976). В дальнейшем интерес писательницы сосредоточивался на философии языка, прежде всего – на наследии Людвига Витгенштейна (1889–1951), размышления которого на долгие годы определили основные направления художественных поисков, осуществленных Бахман в литературном творчестве. Важнейшим поэтом-современником для Бахман стал Пауль Целан, с которым ее с юности объединяла сложная связь. Ее многообразные отражения хранят тексты, насыщенные отсылками к произведениям друг друга и составляющие уникальный поэтический мир двух выдающихся мастеров слова, центральных фигур послевоенной немецкоязычной литературы. В творчестве Бахман следы масштабного взаимовлияния и предельно осложненного взаимодействия с Целаном воплотились в произведениях самых разных лет – от вершин раннего поэтического наследия, например, от знаменитого стихотворения «Большой ландшафт под Веной» (1953) с пронзительной строкой «Besteht ein Herz darauf, ein Herz zu sein?» (Сердце упорствует, хочет быть сердцем?) до поздней прозы, например, до рассказа «Три дороги к озеру» (1972). Редкие встречи любящих и навсегда разделенных поэтов, происходившие в разных городах мира: Вене, Париже, Гамбурге, Кельне, Мюнхене, Франкфурте, Цюрихе – сопровождал интенсивный, временами даже ежедневный обмен посланиями. Они составили том «Время сердца», шедевр любовной переписки о языке и литературе, виртуозно переведенный на русский язык Татьяной Баскаковой и Александром Белобратовым.

В 1952 году Бахман, работавшая редактором венской радиостанции «Ротвайс-рот», написала свою первую радиопьесу – «Сделка со сновидениями», дополнившую целый ряд опубликованных в прессе стихотворений и рассказов этого периода. Обращение к сфере художественного радиовещания закономерно для немецкоязычной писательницы послевоенных лет. В этот период очень медленно вновь выстраивалось немецкое издательское дело, до основания разрушенное прежде, поэтому центральную роль в литера-

турных процессах длительное время играло именно радио как быстрый и доступный способ донести до публики новые литературные произведения. Расцвету художественного радиовещания в Германии и Австрии 1950-х годов существенно способствовали бесчисленные поэтические произведения Бахман, прочтенные автором для широких слоев публики, а также радиопостановки пьес – «Сделка со сновидениями» (1952), «Цикады» (1955) и «Добрый бог Манхеттена» (1957).

Другим определяющим событием 1952 года стало для Бахман ее первое участие в заседании «Группы 47», возникшей как творческий союз молодых литераторов в послевоенной Германии и определявшей литературную жизнь немецкоязычного пространства на протяжении двух десятилетий – с 1947-го по 1967 год[40]. Бахман прочла на встрече самых значительных немецких авторов своего времени ряд поэтических произведений, которые произвели на собравшихся чрезвычайно большое впечатление. Это позволило писательнице присутствовать на всех заседаниях в 1950-е годы, а в 1953 году даже получить премию группы, среди прочего за стихотворение «Большой ландшафт под Веной». «Группа 47» стала для Бахман важной частью ее творческой биографии, сферой интеллектуального и художественного взаимодействия близких по духу людей.

С середины 1950-х годов Бахман много времени проводит в Италии, постепенно привыкая к жизни свободной писательницы, уже не вынужденной дополнительно работать. Знакомство с немецким композитором Хансом Вернером Хенце (1926–2012) приводит к интенсивной совместной работе: Бахман пишет либретто для опер Хенце «Принц Гомбургский» (1958) по драме Генриха фон Клейста (1777–1811) и «Молодой лорд» (1964) по сказке Вильгельма Гауфа (1802–1827), композитор пишет музыку к поэтическим произведениям поэтессы и ее радиопьесе «Цикады».

Музыка всегда играла чрезвычайно важную роль в творчестве Бахман, о чем свидетельствуют многие стихотворные произведения, среди них «Сказать неясное» (1952), малая проза, например, рассказ «И я жила в Аркадии» (1952), или роман «Ма́лина» (1971). В эссе «Музыка и поэзия» (1959) писательница рассуждает о движении музыки и литературы навстречу друг другу, об их близости, выявляемой с помощью человеческого голоса, способного отметить точку соединения двух искусств, которую Бахман называла моментом истины.

Особенно интенсивная работа с языком позволяла поэтессе приближаться к недостижимому образу поэтической речи, который в стихотворении «Слова» (1961) представлен как «bezeichnend nicht, / so auch nicht zeichenlos –», в дословном переводе: «не обозначающий, а вместе с тем и не лишенный знаков». Вот это стихотворение:

...	...
laß, und mir nach, nicht mild	за мной, я требую, не сладостно —
noch bitterlich,	с горчинкой
nicht trostreich,	не жалостливо –
ohne Trost	жалости не надо,
bezeichnend nicht,	без ярлыков,
so auch nicht zeichenlos –	однако же со смыслом, —
...	...

Перевод Елизаветы Соколовой[41]

Это обращение к словам, посвященное другой ключевой фигуре немецкоязычной поэзии – Нелли Закс (1891–1970), представляет собой одно из программных произведений Бахман. Оно отражает потребность современного поэта освободить слова от обыденной необходимости обозначать вещи и явления окружающей реальности, воплощает давнюю надежду творческой личности на огромный потенциал слов, в том числе и музыкальный, остающийся неиспользованным в прагматически ориентированной речи, надежду на способность языка сообщать, ничего не называя. Бахман, подобно Закс и Целану, исходит из того, что эта способность возрастает по мере приближения речи к молчанию, сосредоточенному в паузах и пустотах, лишь слегка очерченных словами и неожиданными «тире», по-немецки – Gedankenstrich (штрих для мысли).

Прижизненные поэтические сборники Бахман «Отсроченное время» (1953) и «Призыв к Большой Медведице» (1956) были с восторгом встречены публикой, настойчиво игнорировавшей политические и социально-критические стороны произведений, быстро превращавшей яркую и впечатляющую поэтессу в медийного кумира, «лирическую диву». Бахман тяготилась этой ролью, сдерживавшей свободу художественного самовыражения и очень скоро обернувшейся своей противоположностью, когда писательница почти оставила поэзию и обратилась к прозе, сочетая творчество с общественно значимыми открытыми проявлениями антинацистских и антимилитаристских взглядов. После 1956 года Бахман создала лишь около двадцати стихотворений, исполненных сомнениями в лирическом начале как таковом,

[40] См. об этом работы Е. А. Зачевского. В частности: *Зачевский Е. А.* «Группа 47» и становление западногерманской литературы. Л. : Изд-во Лен. ун-та, 1989.

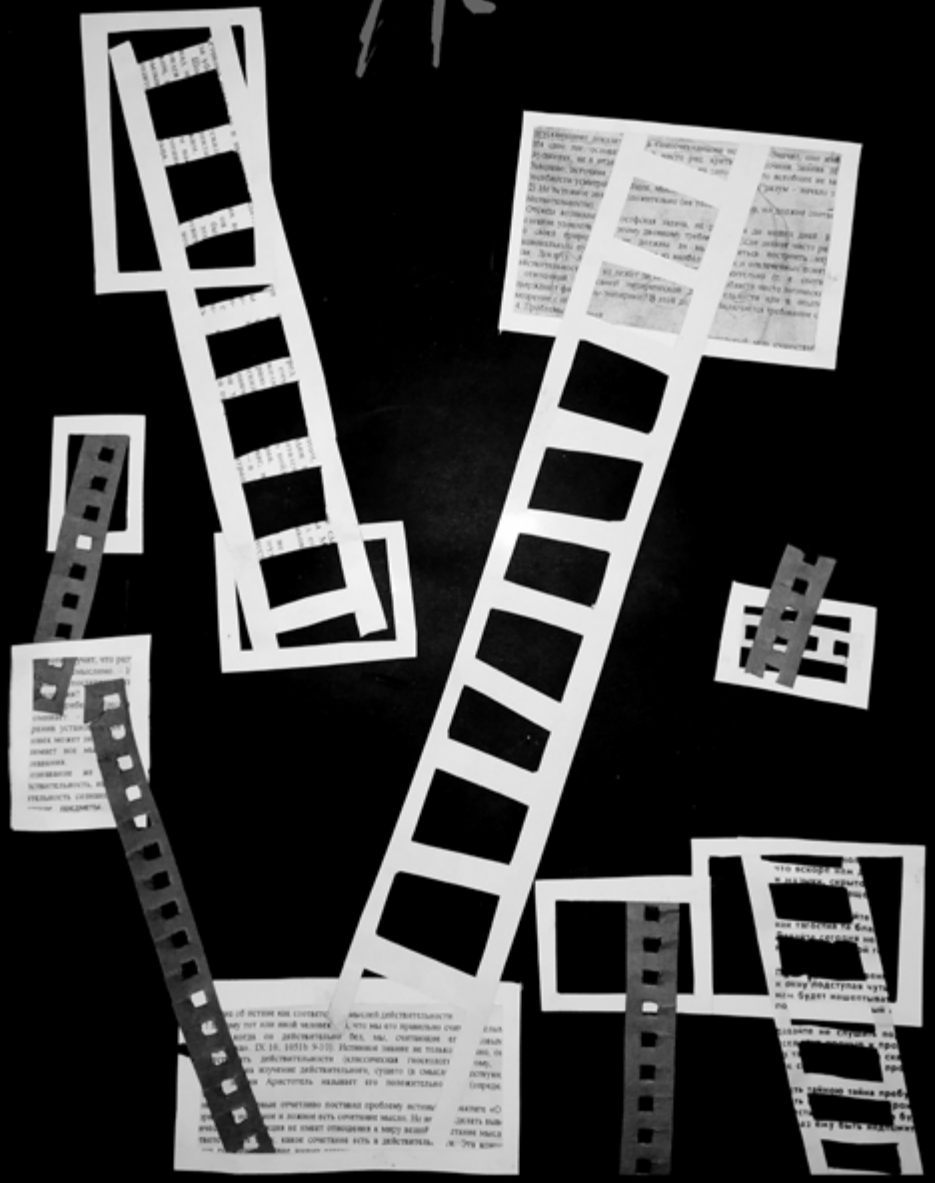
[41] *Бахман. И.* Слова / пер. с нем. Елизаветы Соколовой // Воистину : Стихи. М. : Изд-во Независимая Газета, 2000. С. 142–145.

отчаянными переживаниями, связанными с осознанием недостижимости той степени выразительности, потребность в которой ощущалась. Одним из последних поэтических произведений стало «Воистину», посвященное и прочтенное Анне Ахматовой в 1964 году при личной встрече двух поэтесс в Италии.

С помощью экспериментов в прозе Бахман ищет новый язык, о котором она с отчетливостью пишет и в позднем стихотворении «Никаких деликатесов» (1963), помещая в центр произведения слова «для низшего класса» – «голод», «стыд» и «слезы». В 1961 году вышел в печать первый сборник ее рассказов «Тридцатый год», второй прижизненный том малой прозы появился в 1972 году, вскоре после публикации нашумевшего романа «Ма́лина», первой части обширного проекта писательницы «Лики смерти», работу над которым она начала после окончательного переезда в Рим в 1965 году, продолжала до конца жизни и не завершила.

«Лики смерти» были для Бахман целостной масштабной штудией всех возможных способов умирания, своего рода обзором, позволяющим увидеть механизмы социального насилия в самых разных аспектах и побуждающим спросить себя, какая речь может соответствовать чудовищным переживаниям, травмирующему историческому и индивидуальному опыту. В поисках такой художественной речи писательница создала уникальный по эмоциональной напряженности текст, сеть из монологов, воображаемых диалогов, фантомных интервью, писем, легенд, сказочных включений, телефонных разговоров и сновидений, отсылающих читателей к предшествующим произведениям Бахман, например, к ее первой радиопьесе «Сделка со сновидениями». Многослойное, филигранно выстроенное повествование романа «Ма́лина» хранит следы продолжающегося диалога с уже погибшим Паулем Целаном – в образах сказки о принцессе, навсегда разлученной с принцем, но уверенной в новой встрече через «двадцать веков». В ночь с 25 на 26 сентября 1973 года в римской квартире Бахман произошел пожар, и через несколько дней она скончалась в больнице от ожогов, в возрасте 47 лет. Ее смерть вызвала глубочайшее потрясение у друзей и ценителей ее творчества, а вслед за тем – огромное число публикаций.

Аспекты



II.
Аспекты изучения

Хлопок затворившейся двери, или Ничто в поэзии Р. М. Рильке и П. Целана[42]

(Памяти Алексея Георгиевича Аствацатурова)

Напряженные размышления людей о себе и вселенной издавна сопровождались мыслями о пустоте как полном отсутствии сущего. История рассуждений о загадочном «ничто» с большой отчетливостью прослеживается со времен Аристотеля (384–322), наследие которого хранит представления о horror vacui[43], то есть об отвращении природы по отношению к пустому пространству.

Традиция осмысления пустоты впечатляет множеством эпизодов, значительная часть которых приходится на XX век. Ничто как несказанное, не подлежащее непосредственному словесному обозначению, оказывается предметом самого пристального внимания в незабываемых строках многих ключевых поэтических произведений. В стихотворениях Гуго фон Гофмансталя (1874–1929), Райнера Марии Рильке (1875–1926), Ингеборг Бахман (1926–1973), Пауля Целана (1920–1970), Фридерике Майрёккер (р. 1924) находят воплощение попытки совершить невозможное – придать пустоте художественные очертания, пусть и едва уловимые.

Ничто – представленное обобщенно – должно бы являться особым внутренним или внешним пространством, которое существует совершенно независимо от вещей, которое пусто и может оставаться пустым во все времена[44]. В таком пространстве не может быть ни верха, ни низа; оно не допускает различения «здесь» и «там». Именно эта существенная особенность побуждала Аристотеля отрицать существование пустоты.

Задолго до Аристотеля непримиримое отрицание абсолютной пустоты выразил Фалес Милетский (ок. 624 – ок. 545). Его высказывание мож-

---

[42] Статья была впервые опубликована: ***Каминская Ю. В.*** Хлопок затворившейся двери, или Ничто в поэзии Р. М. Рильке и П. Целана // Преломления : труды по теории и истории литературы, поэтике, герменевтике и сравнительному литературоведению : сборник памяти А. Г. Аствацатурова. СПб : РХГА, 2017. С. 110–116.

[43] Боязнь пустоты — лат. См. учение Аристотеля о причинах и первоначалах всего сущего, нашедшее отражение в «Метафизике», а именно — представления о вечной, неуничтожимой и несотворимой материи, которая не может возникнуть из ничего.

[44] См. об этом всеобъемлющую монографию Х. Генца. Основная цель исследователя состоит в совокупном отражении естественнонаучных представлений о вакууме, что приводит автора к тщательному изучению философского наследия, посвященного выбранной теме: ***Genz H.*** Die Entdeckung des Nichts : Leere und Fülle im Universum. München; Wien : Carl Hanser Verlag, 1994. S. 13.

но даже считать отправной точкой греческой философии. Исследователь Х. Генц пишет об этом так: «Греческая философия начинается с двойного отрицания – отрицания ничто»[45]. Часто цитируемая фраза Фалеса Милетского содержит отрицание creatio ex nihilo: из ничего не возникает нечто, а нечто не превращается в ничто[46]. Поэтический образ, противостоящий второй части утверждения: нечто не превращается в ничто, создал Райнер Мария Рильке в стихотворении 1901 года. Его знаменитые строки изображают бесследное исчезновение атрибутов современной цивилизации, единственных видимых результатов человеческих усилий:

Die Könige der Welt sind alt
und werden keine Erben haben,
Die Söhne sterben schon als Knaben
und ihre bleichen Töchter gaben
die kranken Kronen der Gewalt.

Der Pöbel bricht sie klein zu Geld,
der zeitgemäße Herr der Welt
dehnt sie im Feuer zu Maschinen,
die seinem Wollen grollend dienen,
aber das Glück ist nicht mit ihnen.

Das Erz hat Heimweh. Und verlassen
Will es die Münzen und die Räder,
die es ein kleines Leben lehren.
Und aus Fabriken und aus Kassen
Wird es zurück in das Geäder
Der aufgetanen Berge kehren,
die sich verschließen hinter ihm[47].

Состарилась земная знать:
цари живут в глухой опале,
царевичи поумирали,
царевны бледные едва ли
короны смогут удержать.

И чернь, взошедшая на трон,
чеканит деньги из корон,
станки скрежещущие точит
и золото на службу прочит, —
но счастье с ними быть не хочет.

Металл томится. Жизни мелкой
монеты учат и пружины —
но этого металлу мало.
Оставит кассы и поделки,
вернется в темные глубины
горы, раскрывшейся сначала
и затворившейся за ним[48].

[45] *Genz H.* Die Entdeckung des Nichts . . . S. 54.

[46] См. подробнее об отношении античных философов к представлениям о создании мира из ничего: *Lütkehaus L.* Nichts : Abschied vom Sein : Ende der Angst. Frankfurt a. M. : Zweitausendeins, 2004. S 99. См. указанную страницу и далее.

[47] *Rilke R. M.* Ohne Titel // Der goldene Schnitt. Moskva : Raduga Verlag, 1988. S. 214–216.

[48] *Рильке Р. М.* Состарилась земная знать. . . / пер. В. Н. Топорова // Золотое сечение : австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. М. : Радуга, 1988. С. 215–217.

Таким образом находят художественное воплощение непреодолимая устремленность золотого века к закату, закономерный упадок и гибель некогда роскошного мира.

За изображением руды в многозначном стихотворении можно было бы усмотреть различные смыслы. Этот образ позволяет направить размышления в сторону, заданную представлениями о языке и его сакральном происхождении. Речь, некогда воспринимавшаяся как нацеленная на приближение к истине и божественному началу, в эпоху так называемого кризиса языка кажется используемой в дурных целях, превратившейся в набор клише[49]. Они напоминают стертые монеты, пострадавшие от длительного и повседневного использования «чернью». Можно также рассматривать руду как воплощение природы, ее целостности, насильственно разрушенной человеком в ошибочных целях.

Однако независимо от выбора конкретной трактовки в последней строфе перед читателем предстает будущий мир без людей, хранящий руду, которая никогда не будет переработана. Бесследное исчезновение человека позволяет ощутить образовавшиеся пустоты. Ничто заявляет о себе, находя место в пространстве, где нет людей, их речей или иных следов пребывания. Читательское сознание приходит в соприкосновение с тем, что обычно кажется невозможным, с несказанным, которое в отсутствие людей даже не может быть отмечено как таковое. Однако это соприкосновение лишь мимолетно. Его впечатление исчезает, когда звучит последняя строка, свободная от рифмы, напоминающая резкий звук захлопнувшейся двери[50], как будто закрывшейся за ушедшим поэтом: «... die sich verschließen hinter ihm» (...и затворившейся за ним). Далее открывается белая поверхность листа, свободная от букв или иных знаков, отмечающая неотвратимое наступление полной пустоты.

Усиленные попытки приблизиться к ничто с помощью поэтических текстов, ощутимые уже в начале XX века, не ослабевали на протяжении многих десятилетий и образовали линию, объединяющую разные составляющие литературных процессов. Она становится особенно заметной, проходя сквозь творчество Пауля Целана. Следы умалчиваемого, возникающего на месте бесчеловечности, не допускающей словесного воплощения, пронизывают его поэзию. Так обнаруживается впечатляющее изображение пу-

[49] См., в частности: *Grimminger R.* Der Sturz der alten Ideale : Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende // Literarische Moderne : Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1995. S. 169–200.

[50] Это сравнение приводит в своих рассуждениях А. В. Карельский: *Карельский А. В.* Хрупкая лира : лекции, статьи по австрийской литературе XX века. М. : Издательский центр РГГУ, 1999. Вып. 2. С. 68.

стоты в многозначном стихотворении 1963 года[51], которое отсылает читателя к представлениям о внешнем, бесконечном вакууме:

FADENSONNEN	НИТИ СОЛНЦА
über der grauschwarzen Ödnis. Ein baum- hoher Gedanke greift sich den Lichtton: es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen[52].	над темной пустынностью, мысль, высокое дерево, вбирает звук света: есть еще песни, чтобы петь по ту сторону людей[53].

Серо-черная пустынность (grauschwarze Ödnis) как пустое пространство, не знающее различения между «здесь» и «там», становится в произведении единственным местом действия, так что названные объекты как будто парят в вакууме и окружены лишь им.

Пустота «Нитей солнца», кажется, не обнаруживает видимых границ в рамках изображаемого события. Такой образ вакуума сформировали представители античного стоицизма, утверждавшие, что мир конечен и образует единственный островок материи в бесконечном и пустом пространстве, во внешнем вакууме[54].

При всем видимом несходстве позиций, стоики и Аристотель были едины в допущении, что пустое пространство может вбирать в себя материальные элементы[55]. Подобный процесс и оказывается представленным в стихотворении Целана. Ничто пронизывают различные векторы: «нити солнца», мысль, «звук света» и, возможно, песни, которые еще смогут

[51] Это стихотворение давно привлекает к себе пристальное внимание литературоведов. См., напр.: ***Michelsen P.*** Liedlos : Paul Celans „Fadensonnen“ // Gedichte und Interpretationen. Bd. 6 : Gegenwart / hrsg. von W. Hinck. Stuttgart : Reclam, 1982. S. 123–139 ; ***Steinecke H.*** Lieder zu singen ... jenseits der Menschen? Über Möglichkeiten und Grenzen, Celans „Fadensonnen“ zu verstehen // Psalm und Hawdalah : Zum Werk Paul Celans / hrsg. von J. Strelka. Bern : Lang, 1987. S. 192–202 ; ***König P.*** Der Fadensonnenzeiger : Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“ // Paul Celan, Atemwende : Materialien / hrsg. von G. Buhr und R. Reuß. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1991. S. 35–51.

[52] ***Celan P.*** Fadensonnen // Die Gedichte : Kommentierte Gesamtausgabe in 1 Bd. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2003. S. 179.

[53] ***Целан П.*** Нити солнца. . . / пер. М. А. Белорусца // Золотое сечение : австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. М. : Радуга, 1988. С. 497.

[54] ***Genz H.*** Die Entdeckung des Nichts . . . S. 108.

[55] Idem.

раздаваться. Все это приводит в движение пустоту, традиционно воспринимающуюся как нечто предельно статичное. Однако в этом случае движение – как уже и у Рильке – оказывается по ту сторону человеческого начала, так что для происходящего ни «я», ни «ты» не играют никакой роли[56]. Если песни еще смогут звучать, то это будут лишь звуки, исходящие из пустоты, не имеющие ничего общего с тем, что обычно способен произнести человек.

Продолжив сопоставление поэтических произведений Рильке и Целана, можно заметить, что «Нити солнца» представляют движение, начинающееся с того момента, на котором прекращается повествование «Королей». Если Рильке изображает возникновение элементов внутреннего вакуума, окруженных материей, оставшихся как след исчезнувшего человека, то Целан сосредоточивает внимание на уже возникшем вакууме, поглотившем мир после гибели человеческого, на сфере несказанного, которым при отсутствии субъекта, готового к говорению, становится абсолютно все. Поскольку еще существует человеческий взгляд, способный рассматривать пустоту, ничто у Целана переживает трансформации, которые может наблюдать читатель, не придавая вакууму прекрасных черт или признаков гармонии, то есть не подвергая поэтизации тот загадочный предмет изображения, существование которого за пределами наших представлений в высшей степени сомнительно.

Как отметил Артур Шопенгауэр (1788–1860), продолжая рассуждения стоика Сенеки (4 до н. э. – 65 н. э.), «уже-не» после смерти и «еще-не» до рождения подобны друг другу, поскольку представляют собой ничто[57]. Воспринятое таким образом поэтическое произведение Рильке изображает переход от сущего к «уже-не», тогда как строки Целана посвящены изменениям, которые переживает «еще-не», лишь недавно воспринимавшееся как «уже-не». Ничто Целана оказывается способным постепенно превращаться в нечто существующее, пусть даже исключительно в нашем воображении, при чтении стихотворных строк. Очень хотелось бы верить, что за хлопком затворившейся двери «... es sind noch Lieder zu singen jenseits ...» (...есть еще песни, чтобы петь по ту сторону...).

[56] О реальности по ту сторону человеческого в творчестве Целана см.: ***Michelsen P.*** Liedlos : Paul Celans „Fadensonnen“ // Gedichte und Interpretationen. Bd. 6. S. 127.

[57] См. об этом подробнее: ***Lütkehaus L.*** Nichts : Abschied vom Sein : Ende der Angst. S. 196.

О художественной ценности дыхания. Поэзия как искусство перевода в творчестве Оскара Пастиора[58]

> Wenn, um mir Luft zu machen, ich den Laut bewege, der dich bei mir „wie eingefleischt" vertritt, nennt er, kaum über die Lippen gebracht, bereits sich selber „wie selbstverständlich" und „so wertvoll" – er wird zum eigentlichen Anwalt, außerhalb von mir. Sein Wirkungsgrad („die Realität") fällt andererseits mit doppeltem Gewicht auf mich zurück ...
>
> *Petrarca, Le Rime, V, übertragen von Oskar Pastior*[59]

Подобно тому, как дыхание обеспечивается равномерным чередованием вдохов и выдохов, любая попытка представить Оскара Пастиора (1927–2006) подразумевает сочетание утверждений, кажущихся противоположными и взаимосвязанными. Вероятно, это соответствует представлениям самого поэта о предметах реальности: «... ich hätte im Notfall Beweise dafür und dagegen ...»[60]. Или: «Ja und Nein sind mir gleichermaßen verdächtig; so also steht und fällt es, Partner, um mich durch dich»[61].

Вдох. Оскар Пастиор, несомненно, принадлежит к числу самых знаменитых немецких литераторов нашего времени. Это подтверждают многочисленные публикации в прессе. Его художественные эксперименты, расширяющие «границы того, что считалось возможным в сфере языка»[62], никогда не оставались без внимания критиков. На протяжении многих лет о выходце из Румынии Пастиоре писали всевозможные периодические издания – от Literatur und Kritik (1979)[63] до Jazzzeitung (2007)[64]. Восторженные отклики закрепили за поэтом славу и ряд устойчивых характеристик: Sprachkünstler[65]; ein Wortschatzmagier[66]; der geniale Wörterzüchter, Silbenhüter[67]; der letzte Schamane[68]; der unvergleichliche Magier der Sprache[69]; das ungekrönte Haupt der Familie der Poeten[70]. В журнале «Шпигель» о его известности сказано: «Благодаря стихотворениям, обнаруживающим влияние дадаизма, лирик обрел поистине культовый статус»[71].

Выдох. Произведения Пастиора не нацелены на широкие слои читающей публики. Даже специалисты считают его наследие чрезвычайно сложным для понимания. В ответ на предложение газеты «Франкфуртер альгемайне» известный литературовед, автор двухтомного диссертационного труда по истории экспериментальной поэзии[72] Михаэль Лентц рассказал о своих впечатлениях от чтения и прослушивания стихотворений Пастиора. Ключевыми формулировками статьи оказались следующие: «Что, кажется, становится понятным, не позволяет затем облечь себя в слова»[73] и «Идеальным комментарием этой поэзии было бы ее до-

---

[58] Статья была впервые опубликована в сборнике: ***Каминская Ю. В.:*** О художественной ценности дыхания : поэзия как искусство перевода в творчестве Оскара Пастиора // Немецкоязычная литература : единство в многообразии : к 75-летию Владимира Денисовича Седельника / под ред. Т. В. Кудрявцевой. М. : ИМЛИ РАН, 2010. С. 320–339.

[59] ***Pastior O., Petrarca F.*** 33 Gedichte / hrsg. von M. Krüger. München; Wien, 1983. S. 7. Во время одного из своих выступлений Оскар Пастиор сказал: «Erstens bin ich gegen diese Gattungstrennungen . . . behaupte, frech und munter: alles, was ich schreibe, ist Lyrik . . . (***Pastior O.*** Jalousien aufgemacht . . . München ; Wien, 2002. S. 9)». Чтение любых высказываний Пастиора вслух позволяет легко убедиться в правомерности его утверждения. Это побуждает оставить в статье без перевода все формулировки поэта, включая и прозаические на первый взгляд. Хочется надеяться, что произведения Пастиора со временем найдут достойных переводчиков.

[60] ***Pastior O.*** Jalousien aufgemacht : Ein Lesebuch / hrsg. von K. Ramm. München ; Wien, 2002. S. 10.

[61] ***Pastior O., Petrarca F.*** 33 Gedichte. S. 11.

[62] ***Lentz M.*** Das Werk : Die einzigartige Kunst des Oskar Pastior // Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 14.05.2006, Nr. 19. S. 25.

[63] ***Hädecke W.*** Oskar Pastior : „Höricht" und „Fleischeslust" // Literatur und Kritik. 1979. Heft 132. S. 119–120.

[64] ***Heln H.*** Tote tragen keine Karos : Oskar Pastior posthum mit dem „Jazz"-Duo Hasler Henschel auf Tour // Jazzzeitung. 2007, Nr. 1. S. 7.

[65] Hessischer Rundfunk, 14.05.2006. URL: hr-online.de/Kultur/Literatur (дата обращения: 16.08.2010).

[66] ***Lentz M.*** Das Werk : Die einzigartige Kunst des Oskar Pastior. S. 25.

[67] ***Erenz B.*** Büchnerpreis für Michael Hamburger! // Die Zeit. 1999, Nr. 39. URL: http://www.zeit.de/1999/39/199939.planet.xml (дата обращения: 16.08.2010).

[68] Der letzte Schamane. Oskar Pastior ist gestorben // Spiegel. 05.10.2006. URL: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,440901,00 html (дата обращения: 16.08.2010).

[69] ***Busch B.*** Begründung für die Büchner-Preisverleihung. Цит. по: Der letzte Schamane. Oskar Pastior ist gestorben // Spiegel. 05.10.2006. URL: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,440901,00 html (дата обращения: 16.08.2010).

[70] ***Lentz M.*** Das Werk : Die einzigartige Kunst des Oskar Pastior. S. 25.

[71] Der letzte Schamane. Oskar Pastior ist gestorben. URL: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,440901,00 html (дата обращения: 16.08.2010). См. также: Gestorben Oskar Pastior // Spiegel. 2006, Nr. 41. 09.10.2006. S. 230.

[72] ***Lentz M.*** Lautpoesie/-musik nach 1945. In 2 Bdn. Wien, 2000. 1240 S.

[73] ***Lentz M.*** Das Werk : Die einzigartige Kunst des Oskar Pastior. S. 25.

словное повторение»[74]. Первое знакомство с текстами Пастиора вызывает чувство растерянности, ощущение, что смысл неизбежно ускользает, оставляя пустоты в тексте, заполнить которые в достаточной мере не кажется возможным. Наверное, поэтому у Пастиора, несмотря на то что «его слава стала легендарной», в действительности «никогда не было много читателей»[75].

Вдох. При этом залы, в которых поэт читал свои произведения всегда были полны. Его успех сопоставим со славой Эрнста Яндля (1925–2000)[76]. Пастиору с видимой легкостью удавалось завладеть вниманием слушателей на долгое время и оставить неизгладимый след в их памяти. Сложные тексты завораживали, вероятно, в значительной степени благодаря удивительному голосу поэта, его «отчужденно-нежной интонации»[77], а также благодаря редкой музыкальности его произведений. Не только художественные выступления, но и лекции о поэзии, прочитанные Пастиором для слушателей Франкфуртского университета в 1993/1994 году, вызвали большой интерес. Все сказанное было опубликовано под названием Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen (1994)[78].

Выдох. Остается загадкой, что посетители лекций могли узнать о современной поэзии, если не считать наследие Пастиора ее единственной составляющей, а такого мнения отнюдь не придерживался и сам поэт. Его творчество считается исключением из правил, не вполне характерным элементом сегодняшней немецкой словесности. В обширной статье, которая посвящена Пастиору в «Критической энциклопедии немецкоязычной современной литературы» (2006), рассуждения о поэте неслучайно начаты утверждением его статуса как «единственного в своем роде» (singuläre Erscheinung) и продолжены следующим образом: «его поэтологическая позиция расположена далеко за пределами спектра современности, так что обнаруживаются лишь немногие точки соприкосновения с ним»[79].

Вдох. Тем более удивительно, что столь несовременный «словесный акробат» Пастиор за свои загадочные «эксперименты алхимика,

[74] Ibid.

[75] Ibid.

[76] Gestorben Oskar Pastior // Spiegel. 2006, Nr. 41. 09.10.2006. S. 230.

[77] Ibid.

[78] ***Pastior O.*** Das Unding an sich : Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a. M., 1994.

[79] Oskar Pastior / A. Marquardt // Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur / hrsg. von H. L. Arnold. München, 1978. Bd. 9. S. 1–16. S. 2.

превращающие банальные слова и фразы в неожиданные языковые формы и текстовые излияния»[80], стал лауреатом почти всех значительных премий современной литературы. Их около двадцати за приблизительно четыре десятилетия публикаций. Последняя премия, премия Георга Бюхнера, считается самой значительной наградой за писательский труд в Германии. До ее вручения Пастиор не дожил нескольких дней. Выступление, которое он готовил для торжественных церемоний, все же состоялось: на основе имевшихся аудиозаписей и набросков поэта оно было тщательно сконструировано его другом и издателем профессором Клаусом Раммом, специализирующимся на акустической стороне литературного творчества. Диск поступил на полки книжных магазинов под названием «Последнее прочтение» (Die letzte Lesart) (2007)[81].

Выдох. Разумеется, премия Бюхнера закрепила представления о Пастиоре как об одной из центральных фигур литературного процесса, поставив поэта в один ряд с другими лауреатами: Готфридом Бенном, Фридрихом Дюрренматтом, Генрихом Бёллем и Гюнтером Грассом. Вместе с тем международное исследовательское освоение его наследия нельзя считать начавшимся. Причины этого запоздания легко понять, если заглянуть в сознание немецкого германиста, выведенное из равновесия чтением Пастиора: «Все слова – имена собственные? Буква – это животное? Откуда эти цитаты, что здесь перекрещивается или приходит в плодотворное столкновение, что за метаморфозы здесь творятся, какие прятанки, а если вчитаться, пшик, где они, эти только что распознанные аллюзии? Ткацкий станок Пастиора подчас побуждает обнаружить систему там, где ее вовсе нет, и наоборот»[82]. Можно представить себе, какие сомнения в достаточности собственной языковой компетенции охватывают при знакомстве с произведениями поэта исследователей, для которых немецкий язык не является родным.

Вдох. Возможно, именно в подобном случае, когда и носителю языка на первый взгляд понятно столь немногое, иностранному исследователю стоит преодолеть неуверенность и попытаться всмотреться в тексты Пастиора:

[80] Hessischer Rundfunk, 14.05.2006. URL: https://www.hessenschau.de/Kultur/Literatur/index.html

[81] ***Pastior O.*** Die letzte Lesart : Eine Rekonstruktion der Büchner-Preis-Lesung mit Zwischentexten von Klaus Ramm. München, 2007.

[82] Одолевающие вопросы и сомнения протоколирует М. Лентц: ***Lentz M.*** Das Werk : Die einzigartige Kunst des Oskar Pastior. S. 25.

Kursiv geraten die Eukalypten
ins Feuer wenn du dies wüßtest
aber ich weiß doch Hustentrombe
in eigener Schleuder ins Feuer
der Krypten Zehntausende
wurden gespeist bevor man
was riecht denn so
scharf und so letztlich
du weißt doch die Eukalypten
geraten kursiv[83]

При произнесении музыкальность этих строк заметна читателю с любым родным языком. Стихотворение, как и все наследие Пастиора, лишь кажется совершенно непереводимым. Вопреки настораживающему утверждению «Критической энциклопедии» о принципиальных отличиях поэта от его современников, находятся точки соприкосновения его творчества как с сегодняшней немецкой литературой, так и с культурами других стран. Вероятно, поэтому большая часть произведений Пастиора уже переведена в общей сложности на двадцать два языка, от английского и французского до хорватского и чувашского. Переведены даже некоторые переводческие работы Пастиора, например осуществленные поэтом переложения тридцати трех сонетов Петрарки на немецкий язык уже переведены на французский[84]. В русскоязычном пространстве поэт живет благодаря переложениям Геннадия Айги (1934–2006)[85], к сожалению – немногочисленным, и его восхищенным строкам о Пастиоре как «легком веянии поэтической свободы»[86].

Так вдохи постепенно превращаются в выдохи и наоборот. Atemschaukel. К этому удивительному слову Пастиор обращался нередко, называя так дыхательные упражнения, которые помогали ему уснуть[87]. Возможно, оно

[83] ***Pastior O.*** Kursiv geraten die Eukalypten // Werkausgabe. Bd. 1 : „... sage, du habest es rauschen gehört". München ; Wien, 2006. S. 232.

[84] ***Pastior O.***, ***Pétrarque F.*** 33 poèmes. Paris, 1990.

[85] Оскара Пастиора связывали с Геннадием и Галиной Айги узы дружбы. Поэт посвятил друзьям стихотворение PANTUM TAMBUR, подаренное им при прощании в Берлине 15 мая 1993 года. В стихотворении GENIDA ALAJGI, также посвященном Геннадию Айги, скрыто его имя в сочетании с отзвуком исчезающего Генитива и румынского слова «alai» в значении «торжественное шествие». См. об этом: GENNADIJ AJGI. Typoskript aus dem Privatbesitz von Professor Klaus Ramm. S. 1–2.

[86] ***Айги Г.*** Легкая философия языка // Чаваш Ен. Самара, 1996. № 50 (301).

[87] Об этом в частной беседе рассказал автору статьи друг Оскара Пастиора профессор Клаус Рамм в Гамбурге 26.08.2009.

значило и нечто большее, ведь для поэта дыхание представляет особенную, художественную ценность. Чередование вдохов и выдохов образует сущностную основу читаемого вслух стихотворения, обычно способного раскрыть свой потенциал лишь в сочетании с дыханием и голосом. Как показывают ставшие эпиграфом этой статьи строки Пастиора – Петрарки, произносимый и произнесенный текст переживает принципиально важные метаморфозы. Обращенное в звуки произведение оказывается «außerhalb», за пределами человека, в «реальности», поражая «удвоенной весомостью» (Doppelgewicht) – тем, что заложено в словах, и тем, что вдохнул в них произносящий. Стихи отправляются в путешествие на волнах дыхания, как корабль на воздушной подушке. Таким образом художественная речь выходит за пределы, отведенные ей на время между прочтениями вслух.

О мнимости отчетливых границ между сферой словесного творчества и тем, что можно было бы назвать остальной реальностью, Пастиор писал во многих произведениях, в том числе с необычной для себя ясностью во фрагменте «Анаграмма, текст»[88] из сборника «Анаграмматические стихотворения» (1985). Осознаваемая невозможность провести отчетливую линию между литературой и человеческой жизнью подчас приводила его и к очевидно ироническим формулировкам, подобным этой: «Ничто человеческое не чуждо литературе»[89]. Конечно, и дыхание как жизнь текста неотделимо от дыхания как жизни человека, о хрупкости которой Пастиор писал: «Manch einem nimmt tamtam den Atem»[90].

Не случайно, что именно особенным словом поэта Atemschaukel его близкий друг Херта Мюллер (р. 1953) назвала книгу о Пастиоре, законченную весной 2009 года и вскоре опубликованную. Историческую ситуацию, о которой повествует роман, известная немецкая писательница, как и Пастиор – родом из Румынии, сжато представила в послесловии:

Когда летом 1944 года Красная армия уже продвинулась в центральные регионы Румынии, фашистский диктатор Антонеску был арестован и казнен. Румыния капитулировала и совершенно неожиданно объявила нацистской Германии, своему бывшему союзнику, войну. В январе 1945 года советский генерал Виноградов именем Сталина потребовал от румынского правительства всех проживавших в Румынии немцев для «восстановления» разрушенного во время

[88] ***Pastior O.*** Anagramm, Text // Jalousien aufgemacht . . . S. 115–117. S. 117.

[89] ***Pastior O.*** Entwurf // Jalousien aufgemacht . . . S. 135–137. S. 136.

[90] См. об этом: ***Schmelcher A.*** Manch einem nimmt tamtam den Atem // Welt-online. 02.07.2001. URL: http://www.welt.de/print-welt/article460433/Manch_einem_nimmt_tamtam_den_atem.html (дата обращения: 16.08.2010).

войны Советского Союза. Все мужчины и женщины в возрасте от 17 до 45 лет были депортированы в советские трудовые лагеря для принудительных работ[91].

Среди отправленных в Донбасс румынских немцев был и семнадцатилетний гимназист Оскар Пастиор. Огромное число записей, сделанных Хертой Мюллер во время ее разговоров с Пастиором, составили основу романа, чрезвычайно широко обсуждаемого в последнее время немецкими критиками.

Можно с уверенностью утверждать, что ни аудиодиск Die letzte Lesart, созданный Клаусом Раммом, ни книга Херты Мюллер, опирающаяся на рассказы Пастиора о себе, не были последними литературными открытиями для его читателей. Сохранились неопубликованные стихотворения, в значительной части – ранние, созданные поэтом еще в Румынии[92]. Продолжают издавать собрание сочинений Пастиора, которое, вероятнее всего, составит семь или восемь томов. Растет и число переводов, к сожалению, пока не на русский, а на другие языки.

Увеличивается и список литературы о поэте и его творчестве, уже к 1996 году насчитывавший 99 наименований[93]. Постепенно становятся заметнее основные пути, по которым движется начавшееся исследование. С одной стороны, ученые обращаются к творчеству Пастиора, пытаясь осмыслить феномен румынской немецкой литературы, особенности взаимоотношений художника и общества, отзвуки, остающиеся в поэзии от столкновений с тоталитарной системой[94]. С другой стороны, произведения привлекают литературоведов, которые, подобно Клаусу Рамму[95], предпочитают, главным образом, погрузиться в глубины уникального, сложного и многопланового художественного материала. Его используют для того, чтобы расширить представления о поэзии как таковой,

[91] *Müller H.* Atemschaukel : Roman. München, 2009. S. 299.

[92] Первый том собрания сочинений включает не все произведения Пастиора, созданные им в рамках так называемого румынского периода. Поэт принимал участие в подготовке этого издания и по различным причинам оставил ряд своих произведений неопубликованными. Об этом автору статьи рассказал друг Оскара Пастиора профессор Клаус Рамм 26.08.2009.

[93] Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 9. S. G-K.

[94] Это направление с отчетливостью представлено в работе «Литература румынских немцев и диктатура» Грациеллы Предою, сосредоточившей внимание на влиянии, которое оказывают историческая ситуация и общественная система на творчество: *Predoiu G.* Rumäniendeutsche Literatur und die Diktatur. Hamburg, 2004. 139 S.

[95] См., например: *Ramm K.* Zehrt das Ohr vom Ohr das zehrt : Ein Radioessay über die verschlungene Akustik in der Poesie Oskar Pastiors // Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit : Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960–1994 / hrsg. von J. Drews. Bielefeld, 1994.

пусть и рискуя оставить вне поля зрения воздействие так называемой нехудожественной действительности.

Заметнее становятся и возможности третьего исследовательского направления. Оно позволяет рассмотреть наследие Пастиора как часть историко-литературной линии, сохраняющей с XX века большое значение. Ее сущность состоит в противостоянии традиции, которое и само по себе давно стало традицией. Этот путь может быть приблизительно очерчен словами Акселя Марквардта о художественной «генеалогии» Пастиора:

> Его предки — разрушители правил, поэты, которые пишут вопреки господствующим художественным нормам; основанное на глубокой симпатии избирательное сродство объединяет с ним дадаистов и Венскую группу, семейные узы связывают его с необозримым кругом тех, кто чувствует себя в немецкоязычном пространстве авангардом[96].

Связи творчества Пастиора с культурой авангарда действительно многообразны. Они с отчетливостью проявились и в переводческой деятельности поэта, переложившего на немецкий язык произведения таких новаторов, как Велимир Хлебников (1885–1922) и Тристан Тцара (1896–1963). Вместе с тем и отличия Пастиора от радикальных экспериментаторов первой половины XX века, разумеется, значительны. Ему и в малой степени не присущ революционный пафос ранних авангардистов. В 1985 году поэт писал: «Ich habe eine Idiosynkrasie gegen Superlative ...»[97], как будто продолжая мысль своего давнего любимца дадаиста Хуго Балля (1886–1927)[98]: «Das Superlativische hat in Deutschland eine Tradition: bei Kleist, Wagner und Nietzsche» (24.09.1916)[99]. Если Пастиора и интересует революция, то лишь проходящая в отношениях с самим собой, вполголоса, подобная «тихой революции» Кафки. Вероятно, именно на эту особенность обратил внимание Геннадий Айги: «Сам поэт – как его стихи. Он изящен, мудр и „тихосло-

[96] Впрочем, Марквардт лишь намечает возможность подобного рассмотрения, чтобы уже в продолжении приведенного в цитате размышления вернуться к обоснованию второго исследовательского направления: «. . .однако в большей степени это роль кузена, который один раз в несколько лет появляется на горизонте, чтобы подтвердить свою принадлежность к целому, все же остальное время он на расстоянии живет своей жизнью (Oskar Pastior / A. Marquardt // Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 9. S. 1–16. S. 2).

[97] *Pastior O.* Jalousien aufgemacht . . . S. 58.

[98] Преемственность, связывающая поэтов, была отмечена премией Хуго Балля, присужденной Пастиору в 1990 году.

[99] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. Luzern, MCMXLVI. S. 111.

вен“...»[100]. Позицию Пастиора можно обозначить как своеобразный «приват-авангардизм», сродни приват-дадаизму Курта Швиттерса (1887–1948). «Schwitt, Schwitter, am Schwittersten»[101], так появляется один из немногих суперлативов, которые допустил в свое творчество поэт.

Даже для многоликой нивы литературы, ведущей полемику с господствующими художественными традициями, эксперименты Пастиора в высшей степени необычайны. А. Марквардт попытался описать его стихотворения следующим образом: «Обычно выстраивается своего рода магнитное поле, в котором сама собой размещается словесная стружка, воплощая свободный порядок». Именно об этой притягательной для читателей свободе писал Геннадий Айги:

> Может быть, стихи немецкого поэта Оскара Пастиора принесут кое-кому то, что, по старой привычке, назовем «глотком свободы». Ибо они свободны от слишком знакомой нам «социализированности». И в то же время здесь — не «игра слов». Скорее — кое-что из «чистой» философии языка, — «веселая наука», говоря словами Ницше. Ибо над нашим языком («как таковым») иногда можно и посмеяться, — притом в языке, средствами самого языка. Посмеяться — над видимостью логики при алогизме, над пустой «грамматической» парадоксальностью. Все это, в «текстах» Оскара Пастиора, оттенено чистой («самою по себе») ироничностью языковых окольностей и оговорок (тайным механизмом которых мы пользуемся, пожалуй, больше, чем «сущностным» языком). Если же есть здесь «игра ума», то — ума доброго и тонкого, с глубокой лингвистической культурой[102].

Воспользовавшись образом магнитного поля, как будто побуждающего слова формировать поэтические рисунки без видимого вмешательства автора, можно заметить, что и разнородные элементы традиции в произведениях Пастиора располагаются в «свободном порядке», обнаруживая неочевидные на поверхностный взгляд связи. Поэт осваивает составляющие литературного прошлого, как иностранные языки, выстраивая с их помощью сферу собственной художественной речи.

Чтобы создать условия, необходимые для этого процесса, требуется действительно необычайная лингвистическая культура. Так, для осуществления одного из самых известных экспериментов – «Берлинской контами-

[100] *Айги Г.* Легкая философия языка // Чаваш Ен. Самара, 1996. № 50 (301).
[101] *Pastior O.* Jalousien aufgemacht . . . S. 58.
[102] *Айги Г.* Легкая философия языка // Чаваш Ен. Самара, 1996. № 50 (301).

нации» (1984)[103] – Пастиор обратился к небольшому прозаическому тексту Генриха фон Клейста[104] и стихотворению Готфрида Бенна[105]. Поэт тщательно сохранил синтаксис и ритмическую структуру произведений, однако заполнил их иной лексикой. Основа Клейста была насыщена словами Бенна и наоборот. Таким образом многомерность прозы Клейста обрела звуковую интенсивность и силу внушения, присущие строкам Бенна. Результатом трансформации становится своего рода прозрение, связанное с восприятием истории – «ein Moment geschichtsphilosophischer Erleuchtung»[106]. В звуках Клейста и Бенна становится слышным нечто третье – кровожадное дыхание истории, поглощающей все живое. Исследовательница Каролина Нойбаур считает способ работы с элементами традиции, который обнаруживает «Берлинская контаминация», центральным в творчестве Пастиора, а сам аудио-эксперимент – ключом к поздним поэтическим произведениям поэта[107], на первый взгляд кажущимся совершенно герметичными: «Kleist und Benn sind kurze Wörter. Zu beweisen ist nichts»[108].

Невозможность сообщения напрямую, без участия инстанций-посредников давно стала одной из центральных литературных проблем, что отнюдь не приводит к снижению ее актуальности. Во «Франкфуртских лекциях» Пастиор утверждал:

> Kommunikation – in Klammer – ist ein bequemes, ein schillerndes Wort. Ich glaube nicht, dass sie möglich ist, hoffe aber, dass sie ansatzweise poetisch gelingt. Ihr Begriff beschwört nämlich ein Versprechen herauf, das er nicht halten kann. Trotzdem: auch ich agiere und reagiere verbal, bezweifle aber, ob das schon Kommunikation ist. Auch glauben wir ja zu wissen, was die polyphemäugige Theorie der „Sprache als Verständigungsmittel“ an Unheil angerichtet hat – nicht nur ästhetisch, Klammer geschlossen[109].

Очевидно, что творческой деятельностью Пастиора руководила надежда на принципиальные возможности поэтической коммуникации, которая – в отличие от других видов общения – представлялась ему осуществимой, пусть и в весьма ограниченных масштабах.

[103] См. об этом эксперименте: *Pastior O.* Jalousien aufgemacht . . . S. 199ff.
[104] *Kleist H. v.* Zwei berühmte englische Boxer ... // Anekdote.
[105] *Benn G.* Am Brückenwehr (1934).
[106] *Neubaur C.* Die Berliner Verschärfung – Oskar Pastior zum 70. Geburtstag [Текст]. S. 4.
[107] Ibid. S. 8.
[108] *Pastior O.* Jalousien aufgemacht . . . S. 207.
[109] *Pastior O.* Das Unding an sich : Frankfurter Vorlesungen. S. 96.

Поэт стремился к движению, ориентированному на художественное установление сущностных связей между личностями, пишущими и читающими. Он пытался приблизиться к идеальной цели различными способами, прежде всего – едва уловимо создавая собственную мелодию из отзвуков и голосов прошлого, как будто осуществляя перевод литературного наследия на свой индивидуальный, неповторимый язык.

Так, при переносе сонета Петрарки (Le Rime, CXXXII) в пространство немецкой речи Пастиор включил в ткань произведения явные и скрытые отсылки к произведениям разных авторов:

> Wenn das, was als Gedanke in der Mitte zu wachsen anfängt, »nicht ist« – was bleibt dir »zu fühlen«? Und »ist« es – mein Gott, wie muß es beschaffen sein? Meint (und du zitierst noch immer) »das, was in der Mitte zu wachsen anfängt« es gut mit dir, wenn eben sein Ende dein Ende ist? »Tut« das weh – oder »ist« das schlimm? Ohne Wurzel, aber wachsend; die Lust, die Pein; du schürst, um auszulöschen; wohl oder übel – Geschwätzigkeit. »Ein Mißverständnis, und wir gehn daran zugrunde«; noch ein Zitat. Und es widert dich an, an diesem Halm zu kauen (»Tod und Leben«, »erquickender Verschleiß«) – und braucht, um zu geschehen, dein Einverständnis nicht; da stimme ich zu; auch eine Art von Trauer. So hin und her, zerbrechlich, außer Kontrolle, fern von Dingen; so unwissend leicht, den Wünschen irrtümlich verwandt, und doch entwöhnt – kläglich; der Gedanke überläuft mich heiß »und« kalt[110].

В поэтическом пояснении к этому «переводу» Пастиор указал, что при его создании использовал услышанные во время работы строки Клейста и Кафки. Приведенная в кавычках фраза »Ein Mißverständnis, und wir gehn daran zugrunde« прокомментирована как заимствование из некоего произведения Генриха фон Клейста[111], наследие которого полнится изо-

[110] Типографское оформление приведено по первому изданию сборника: *Pastior O., Petrarca F.* 33 Gedichte. S. 24.

[111] ***Pastior O.*** Jalousien aufgemacht . . . S. 41.

бражениями разного рода недоразумений. В действительности – это последнее предложение из известного рассказа Франца Кафки «Старинная запись» (1917)[112].

На страницах этого произведения, которое и по объему соответствует своему названию – Ein altes Blatt, Кафке удалось создать исполненную ужаса атмосферу абсолютной невозможности понимания. Повествование выстроено от лица сапожника, дом которого расположен поблизости от осаждаемого номадами императорского дворца. Представленные рассказчиком ремесленники не постигают языка кочевников и начинают подозревать, что дикари им вовсе не обладают. Мирные жители, призванные защищать императора, не понимают и своего правителя, действительное существование которого также оказывается под сомнением. Скованные страхом, они не в силах наладить даже сообщение друг с другом. Перед читателем оказывается крик о помощи, адресованный неизвестным и, вероятно, никогда не существовавшим потенциальным спасителям. Он напоминает затерявшееся во времени послание в бутылке. Монолог, воплощающий безнадежность, обрывается утверждением о разрушительности сложившегося положения, изменение которого кажется невозможным.

«Старинную запись», как будто перенесенную Кафкой из глубины веков в настоящее, современный автор вовлекает в индивидуальное переложение известных размышлений Петрарки о любви как парадоксальном предмете, побуждающем «pace non trovo, et non ò da far guerra»[113] стремиться к недосягаемой цели. В результате этого эксперимента поэту удается, если не достичь, то начать в движение именно к тому, что в мире отдельно взятого рассказа Кафки предстает как несуществующая величина. Пастиор устремляется к идеалу, который он назвал коммуникацией. Понимание, столь необходимое человеку, но недоступное ему в обыденной жизни, оказывается ближе в мире поэтического[114]. Общение постепенно разворачивается в глубинах произведения, позволяющего голосам прошлого вести беседу друг с другом, встретившись в пределах одного художественного пространства.

Слова «das, was in der Mitte zu wachsen anfängt» Пастиор приписывает Францу Кафке, отметив впрочем, что уверенностью в точности формули-

[112] ***Kafka F.*** Ein altes Blatt // Sämtliche Erzählungen / hrsg. von P. Raabe. Frankfurt a. M. ; Hamburg, 1970. S. 146–148. S. 148.

[113] ***Petrarca F.*** Canzoniere, CXXXIV // Canzoniere : Triumphe : Verstreute Gedichte. Düsseldorf ; Zürich, 2002. S. 230.

[114] ***Pastior O.*** Das Unding an sich : Frankfurter Vorlesungen. S. 96.

ровки не обладает[115]. Вероятнее всего, читатель имеет дело с значительно трансформированным заимствованным фрагментом, переместившимся в произведение из работы Клейста «О постепенном вызревании мысли в речи» (Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden) (ок. 1805). Название отчетливо отражает тематическую направленность этого сочинения. Оно начинается с рассуждения Клейста о том, сколь важную роль в осмыслении внешнего и внутреннего мира играет собеседник, например сестра писателя, сидящая во время работы неподалеку, за его спиной[116]. Присутствие другого человека дает возможность предаваться раздумью вслух, что приводит к формированию мыслей в процессе говорения.

Пастиор также окружает себя собеседниками, ему необходимыми. Именно эту роль играют голоса из прошлого, живущие не вокруг поэта, а лишь в глубинах его «я», в языке и создаваемых произведениях. Соответственно, и осмыслению подлежит исключительно внутренняя реальность личности и литература, в значительной части ее составляющая. Посредством такого взаимодействия с элементами художественной традиции Пастиор достигает того продуктивного состояния, о котором Клейст писал: «Ведь не мы знаем, это прежде всего определенное состояние нас, которое знает»[117].

Каждое произведение Пастиора, даже очень небольшое по объему, обнаруживает следы нескольких собеседников. В приведенном тексте круг их не ограничивается тремя представителями культуры прошлого. Относительно слов «Und es widert dich an, an diesem Halm zu kauen» поэт вспоминает о сцене из фильма, однажды им увиденного, и о Вальтере фон дер Фогельвейде (ок. 1170 – ок. 1230)[118]. Отыскать подразумеваемые строки великого миннезингера, действительно, не составляет труда: в его известном стихотворении In einem zwîvellîchen wân ... использован образ соломинки (ein halm, daz selbe kleine strô)[119] как воплощения хрупкой, недолговечной любви. Он дополняет представление о неизбывном влечении к возлюбленному предмету, которое было воспето Петраркой.

[115] *Pastior O.* Jalousien aufgemacht . . . S. 41.

116. Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde (*Kleist H. v.* Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden // Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe / hrsg. von R. Reuß und P. Staengle. Frankfurt a. M. ; Basel, 2007. Bd. II/9. S. 25–32. S. 25).

[117] Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unserer, welcher weiß (Ibid. S. 30).

[118] *Pastior O.* Jalousien aufgemacht . . . S. 42.

[119] *Vogelweide W. v. d.* Gedichte. Frankfurt a. M. ; Hamburg, 1962. S. 70.

В пределах одного произведения, имитирующего перевод знаменитого сонета, современному автору удается расположить «в свободном порядке» элементы наследия, созданные Вальтером фон дер Фогельвейде, Петраркой, Клейстом и Кафкой, чтобы создать собственную художественную речь. В таком случае, разумеется, Пастиору не важна точность цитирования, поэтому в своем варианте стихотворения Петрарки он указывает предложение из рассказа Кафки однажды – в кавычках, а в другой раз – без маркирования. Это соответствует представлениям немецкого поэта о речи: «Die reichlich verwendeten Anführungszeichen sind nur ein zusätzliches Stilmittel, um augenfällig zu machen, wie durchsetzt von ständigem Zitieren Sprechen überhaupt ist (Sprechen = Wörter zitieren)»[120].

Первостепенную роль играет не сам по себе факт цитирования, а проблема, с ним связанная. Она состоит в том, что неизбежно осуществляемые попытки самостоятельного говорения приводят к весьма сомнительным результатам. Это представляется очевидным Пастиору, подобно многим современным авторам. Он безустанно замечает, что высказывания даже в лирике, казалось бы – столь личной, субъективно окрашенной разновидности литературы, непременно оказываются цитатами или на языке оригинала, то есть точными и узнаваемыми, или в переводе на собственный, индивидуальный язык. Во втором случае источники скрыты, подчас бесследно. Именно поэтому в кавычках Пастиора оказываются самые разные слова, например, »und«. В сущности – таким знаком можно было бы отметить любую единицу речи.

Отчасти этим объясняется особенное обращение Пастиора с пунктуационными знаками. Даже при беглом прочтении бросаются в глаза необычно и чрезвычайно часто используемые поэтом кавычки: не немецкие („...“), а французские (»...«), которые не закрывают, а как будто, напротив, раскрывают цитату, подчеркивают принципиальную цитатность любого текста. Вместе с тем линии кавычек расходятся от слов, как лучи, в разные стороны. Они напоминают о невидимых нитях, которые ведут от текстов и людей прошлого в настоящее, достигая его через множество поколений. «Irrtum: vom Zeichen (Auge Auge Komma Strich) gehen Falten aus, die kein Gesicht haben oder nichts als Wülste sind; aber von ihnen gehen gleichzeitig andere Zeichen aus, die nun weder aussehen noch Schatten oder Haare haben, sondern angehören – Verschriebene des Papiers»[121], – так начинается небольшой фрагмент Пастиора, который легко можно было бы счесть художественной иллюстрацией, проясняющей понятие интертекстуальности.

[120] *Pastior O.* Jalousien aufgemacht . . . S. 41.

[121] Ibid. S. 84.

Современному человеку остается лишь осваивать чужие тексты, трансформировать их, осмысляя как свои, и осознавать собственные высказывания как чужие, построенные из заранее заготовленных блоков, уже использованных другими людьми в разных целях. Вероятно, именно это Пастиор подразумевал, когда писал, вновь обращаясь к уже использованному им образу из стихотворения Вальтера фон дер Фогельвейде: «Wäre ich ausdenkbar, fände das, was laut Kafka „in der Mitte zu wachsen beginnt“, dort statt, wo der nicht gelesene Text den gelesenen Text trifft, wenn sie am gleichen Halm kauen ...»[122]. Попытка личного говорения, отблеск «я» для Пастиора возможны лишь на границах цитат, то есть там, где встречаются некогда прочитанные тексты с тем, что думает, чувствует человек и что также отнюдь не уникально. Поэзия оказывается пространством, где постепенно сближаются то, что считалось чужим, и то, что кажется своим, как будто два существа «am gleichen Halm kauen» грызут одну соломинку с противоположных сторон, двигаясь друг к другу.

Стремление приблизиться к другим текстам и, следовательно, к самому себе существенно влияло на художественную деятельность поэта. Оно приводило его к изучению иноязычной литературы, к довольно точным переводам, например, Велимира Хлебникова, Тристана Тцара, которого с Пастиором роднило и румынское происхождение, или Дмитрия Авалиани (1938–2003), а также к многообразным собственным сочинениям, созданным на основе произведений иных авторов, Бодлера или Петрарки. Его активное обращение к немецкоязычному наследию было обусловлено той же потребностью – осуществлять движение к собственному высказыванию, перерабатывая чужие. Вполне вероятно, что аналогичные мотивы побуждали и близкого Пастиору дадаиста Ханса Арпа (1886–1966) в поздние годы создавать живописные обложки для книг, оборачивать привычные издания, среди них – сборник рассказов Кафки[123], в плотную бумагу, энергично покрытую пятнами сложных оттенков.

Каждый литератор обладал для Пастиора особенным, уникальным языком, полностью понять который нельзя, как и любой иностранный.

[122] Ibid. S. 44.

[123] Книга в обложке из коричневатой бумаги, покрытой мазками оттенков черного, серого и голубого хранится в Швейцарии. Произведение было представлено в музее Эрнста Барлаха (Гамбург) на выставке Hans Arp. Figurinen 14.06.-27.09.2009. ***Arp H.*** [Суперобложка книги ***Kafka F.*** Erzählungen und kleine Prosa (New York, 1946)] // Fondazione Marguerite Arp, Locarno. Без датировки. Бумага, смешанная техника.

Так, в сборнике «Ingwer und Jedoch» (1985) поэт писал: «Hölderlin ist eine schöne, dem Deutschen verwandte Sprache; Hopi verstehen die Hopi sprechenden Hopi-Indianer»[124]. Можно лишь пытаться присоединиться к индейцам племени хопи, стараясь понимать себя с помощью чужих текстов. Для этого необходимо осуществлять нечто подобное переводу – с языка оригинала, то есть любого другого писателя, на свой собственный, личный язык. Говоря о себе, поэт называл его «pastior» или «крымско-готский» (krimgotisch).

Литература в таком понимании оказывается своего рода вавилонским столпотворением, хаотическим скоплением языков разных авторов. Об этом Пастиор пишет: «... und eine Welt Literatur und noch eine Welt Literatur macht eine Welt Literatur und noch eine Welt Literatur – türen! Einmal Aischylos – Zungenburg, bitte, türetür!»[125].

В представленном таким образом литературном мире современная поэзия, подобная творчеству Пастиора, пытается осознанно выполнять почетную миссию. Это миссия переводчика, который действует без надежды на успех, поскольку полнота понимания недостижима, но с уверенностью в необходимости своего труда и с упорством Сизифа. Поэзия как перевод, главным образом в пределах одного, немецкого языка звучит со страниц Пастиора, на которых встречаются и пытаются говорить друг с другом писатели разных эпох и стран. В результате слышатся звуки разговоров, разнородное многоголосье, а иногда и пение в унисон. Беседы с участием поэта-переводчика проходят по-разному, но тема всегда одна – сам Пастиор, а вместе с ним и важнейшая составляющая его внутреннего мира – литература. В этом отношении совершенно справедливыми оказываются строки поэта, которые теперь будут украшать мемориальную доску на его доме: «Indem ich schreibe, begebe ich mich aber ganz allein in die Mehrheit»[126].

В роль переводчика Пастиор помещает и читателя, который, осваивая чрезвычайно сложно устроенные произведения немецкого поэта, вынужден переводить их на свой собственный, личный язык. Это нелегко, поскольку сквозь стихотворения Пастиора в мир читателя проникают одновременно множество голосов. У лирики, как сказано в «atemgedicht», короткое дыхание, требующее значительных усилий публики:

[124] ***Pastior O.*** Jalousien aufgemacht . . . S. 127.

[125] Ibid. S. 47.

[126] Ibid. S. 180.

i m a t e m g e d i c h t wird vorgeführt we
shalb die epik einen längeren atem hat als die
lyrik und haben muß dies geschieht mit einer v
orrichtungbestehendausmundstückvorwandode
r membrane untersatz hülle und kalender die vo
rführung sieht so aus den kurzbeinigen breithü
ftigen weist die statistik ein kleines echo ab
er größeren radius zu idealisten hingegen bevo
rzugen die gallionsfigur auf diese weise werde
nübermundstückvorwandodermembraneuntersa
tz hülle und kalender zwei fußballungen traini
ert und jeder zweifel mürbegemacht wer immer n
och meint das atemgedicht sei etwas harmloses
ist auf dem luftweg[127]

Это небольшое произведение из сборника «Стихостихи» (Gedichtgedichte) (1973) нацелено не столько на описание какого-либо объекта, сколько на предъявление самого себя как модели, позволяющей увидеть устройство интересующего феномена. К подобному восприятию читателя располагает первая строка «im atemgedicht wird vorgeführt», которая находит поддержку в возникающем позже слове «die vorführung» и сопровождающем его утверждении «sieht so aus».

Продолжение исходной фразы текста во второй и третьей строках не допускает сомнений в том, какое явление демонстрирует предлагаемая модель. Если речь идет о том, «weshalb die epik einen längeren atem hat als die lyrik und haben muß», ясно, что выстроенное автором «приспособление» (vorrichtung) призвано способствовать пониманию литературы как явления. Неудивительно, что стихотворение направит читательское внимание главным образом на поэтическое творчество, а именно на то внутреннее устройство, которым оно, во всяком случае – согласно представлениям Пастиора, должно обладать.

Рассмотрение внутреннего устройства самого произведения позволяет заметить, что начало и конец текста маркированы высказываниями, которые, в отличие от остальных элементов, можно воспринимать как доступные вполне определенному пониманию: «im atemgedicht wird vorgeführt weshalb die epik einen längeren atem hat als die lyrik» и «wer immer noch meint das atemgedicht sei etwas harmloses ist auf dem luftweg». Другие строки стихотворения обнаруживают размывание отчетливого обрамления, допускающее множество трактовок, каждая из которых непременно окажется уязвимой.

[127] Типографское оформление приведено по первому изданию сборника: *Pastior O.* Gedichtgedichte. Darmstadt ; Neuwied, 1973. S. p.

Единственным, на что читатель при знакомстве с произведением может опереться дополнительно, становится бросающийся в глаза повтор существительных «mundstück vorwand oder membrane untersatz hülle und kalender». Этот ряд размещен в непосредственной близости к рамочным частям текста, кажущимся понятными. Начальную составляющую рамки перечисление замыкает, завершающую – предваряет. Последнее из воспроизведенных слов вносит временное измерение. Остальные отмечены общей смысловой направленностью, поскольку именуют объекты, служащие отделению одной сферы от другой. Ключевым представляется первое существительное – «mundstück», напоминающее об оральной природе литературы.

Двойное перечисление в стихотворении-модели демонстрирует то же, что названо повторяемыми существительными «mundstück vorwand oder membrane untersatz hülle». Их ряды отделяют противоположные компоненты произведения, маркируя границу между рационально понимаемой сферой и тем, что сопротивляется подобному восприятию. Обычно в художественной реальности понятное и непонятное существуют слитно, подобно тому, как дыхание при чтении невозможно воспринять отдельно от текста. Поэтому и в модели граница оказывается расплывчатой, а части понятного (die vorführung sieht so aus) и непонятного (zwei fußballungen trainiert und jeder zweifel mürbegemacht) проскальзывают сквозь установленную «мембрану» повтора.

Повторяемый ряд существительных по своей функции оказывается сродни мундштуку духового музыкального инструмента, поскольку позволяет услышать дыхание как неотъемлемую часть поэтического произведения, которая, не неся смысловой нагрузки, составляет сердцевину текста. Таким образом становится ощутимее хрупкость, «короткое дыхание» произносимого и через мгновенье уже отзвучавшего текста, подобного мимолетной любви из строк Вальтера фон дер Фогельвейде. Это можно заметить, если воспользоваться поэтическим произведением как «мундштуком», то есть наполнить его своим дыханием при чтении вслух и насытить непонятные элементы, в atemgedicht выведенные в середину текста, собственными чувствами, ассоциациями и мыслями.

Разумеется, читательские усилия, направленные на «продление дыхания» текста при его восприятии, становятся неотъемлемой частью любого литературного произведения, в том числе и прозаического. Однако эта особенность словесности как «Zungenburg» наиболее отчетливо заметна именно в поэзии, которая в большинстве случаев вовсе не подлежит усво-

ению без чтения вслух, то есть без читательского дыхания в буквальном смысле. Лишь оно позволяет зазвучать голосам прошлого для того, чтобы стало возможным уловить неповторимый голос автора.

Особенно необходимое поэзии произнесение слов, чтение стихотворных строк вслух, поэтически отображенное в эпиграфе Пастиора «Wenn, um mir Luft zu machen, ich den Laut bewege»[128] к немецкой версии Петрарки, своей непрагматичной и парадоксальной природой напоминает «вытеснение воздуха отсутствующими предметами» из небольшого отдельного текста:

HAST DU BEMERKT DASS DIE LUFTVERDRÄNGUNG DURCH ABWESENDE KÖRPER
AM MORGEN (OBERKINN) OZEANISCHER IST?[129]

Таким образом можно было бы представить и дыхание литературы как таковой, которая, к удовольствию читателей, продолжает свое существование в творчестве Оскара Пастиора. Безбрежность художественных просторов становится очевидной не только при рассмотрении исторических линий. Ее можно уловить и иначе: вслушиваясь в звуки отдельного произведения, если от него, как от стихотворений Пастиора, веет «океаном» целостной словесности, соединяющей страны и эпохи так же органично, как живое существо – вдохи и выдохи. «Atemschaukel».

Выдох. Исследовать подобного рода поэзию трудно, поскольку вновь и вновь приходится осознавать пределы литературоведческих возможностей. В связи с этим не кажутся удивительными слова Пастиора, тщательно изучавшего научные статьи о собственном творчестве:

Das Wort „Mißverständnis“, im Kleistzitat vergegenwärtigt, geistert schon seit Jahren, wenn auch recht vage, durch meinen Kopf – auch angesichts aller, selbst der besten, Rezensionen, die zu meinen Texten geschrieben wurden; sozusagen als eine „Ästhetik (Rezeptionsästhetik) des Mißverständnisses“, die aufgestellt werden müßte[130].

Вдох. Вместе с тем поэт с чрезвычайной остротой ощущал необходимость внимания к своим произведениям и радовался ему, не без спасительной иронии: «Nie Erstrebtes, nie Bezwecktes, nie Vermisstes wird einem mit einem Mal

[128] ***Pastior O., Petrarca F.*** 33 Gedichte. S 7.

[129] ***Pastior O.*** Jalousien aufgemacht . . . S. 60.

[130] ***Pastior O.*** Aus Briefschaften // Jalousien aufgemacht . . . S. 49.

zuteil – ein Gefühl wie „Eukalyptus“»[131]. Интерес к сложным и подчас провоцирующим текстам современных авторов, обладающих литературоведческой подготовкой, увлеченных, прежде всего, осмыслением собственного творчества и словесности как таковой, позволяет заметить проницаемость границ искусства и науки, а следовательно, расширить представления не только о литературе, но и о литературоведении.

[131] Эти слова Пастиор произнес в благодарственной речи, когда был избран почетным доктором университета города Германштадт. Цитату привел профессор Хорст Шуллер в докладе, прочитанном при передаче посмертной маски поэта Зибенбюрген-Саксонскому управлению культуры.
См.: ***Schuller H.*** Poet zerstört Zöllner : Gedenkrede auf den Dichter Oskar Pastior. URL: http://siebenbuergen-institut.de/nachrichten-und-berichte/gedenkrede-auf-oskar-pastior/ (дата обращения: 16.08.2010).

Поэзия между изобразительным искусством и музыкой. Об интермедиальности современной экспериментальной литературы[132]

В истории культуры наиболее решительные поэтические эксперименты нередко связывали с представлениями о вырождении литературы, ее близящейся гибели или уже наступившей смерти. Вместе с тем именно опыт прошлого, в том числе и тоталитарного[133], подсказывает современным читателям и исследователям, что им стоит сохранять самообладание, отказаться от мрачных прогнозов и смотреть на современную литературу как на живое существо, не намеревающееся покидать наш мир посредством пугающих опытов. Антропоморфный образ литературы оказывается плодотворным и в дальнейших, оптимистичных рассуждениях о роли экспериментальной литературы в обществе и художественных процессах. Он позволяет заметить, что с помощью радикальных экспериментов словесность пытается искать ответы на вопросы, издавна интересующие человека применительно к собственной особе. Одну из наиболее сжатых формулировок этих вечных предметов обсуждения можно найти в поэтическом наследии Августа фон Платена (1796–1835)[134]:

...Was ich soll? Wer löst mir je die Frage?
Was ich kann? Wer gönnt mir den Versuch?
Was ich muß? Vermag ich's ohne Klage?
So viel Arbeit um ein Leichentuch?

1822

И все же, несмотря на очевидную существенность экспериментальной традиции, ее современные проявления подчас не принимают всерьез как неподготовленные читатели, так и опытные специалисты. Этой вариации художественного творчества нетрудно вменить в вину многое, например излишне последовательное размывание всяческих границ или чрезмерность в борьбе с традиционными представлениями об искусстве и его разновидностях. Если речь идет об экспериментальной поэзии, особенно заинтересованной в опробовании необычных художественных возможностей, то к имеющимся направлениям критики добавляются принципиальные сомнения. На первый взгляд не всегда вполне ясно, являются ли рассматриваемые объекты литературными произведениями и предметами искусства в самом общем смысле.

Такие сомнения можно коротко выразить словами: Если это литература и искусство, тогда что же такое литература и искусство? Восприятие подобного рода может оказаться продуктивным, поскольку обращает внимание на неопределенность и проблематичность ключевых понятий. В этом отношении литературоведы занимают выигрышную позицию. Ведь научное утверждение, что литература не является тем, чем ее традиционно принято было считать, сохраняет свою актуальность вот уже около ста лет[135]. Как радикальные поэтические эксперименты, так и научные построения беспрестанно меняют представления о том, что можно подразумевать под словом «литература», обнаруживая пропасти между предлагаемыми ответами и мнениями, бытующими в наиболее широких слоях читающей публики.

К сожалению, очевидное родство практического и теоретического дискурсов не уберегает от сложностей в работе с произведениями экспериментальной поэзии. Она по-прежнему в значительной степени остается подтверждением шаблонного представления о «литературе как провокации литературоведения». Заметно, что обычные способы изучения при работе с экспериментальными текстами обнаруживают недостаточную продуктивность. Произведения, возникающие на границе литературы и музыки, литературы и живописи, графики или скульптуры, тексты так называемой Unsinnpoesie, выходящие за пределы рационально понимаемого языка, трудно классифицировать. Зачастую их невозможно и трактовать определенным образом.

Немецкоязычная Unsinnpoesie, начиная с произведений Ганса Сакса (1494–1576), собрана в антологию Клауса Петера Денкера, который в сво-

[132] Статья была впервые опубликована: ***Каминская Ю. В.***: Поэзия между изобразительным искусством и музыкой : Об интермедиальности современной экспериментальной поэзии // Русская германистика : ежегодник Российского союза германистов. Москва, 2009. С. 95–103.

[133] Известно, что тоталитарные режимы всех мастей проявляли особенную жестокость по отношению к приверженцам наиболее последовательных и радикальных художественных экспериментов.

[134] ***Platen A. v.*** Noch im wollustvollen Mai des Lebens ... // Werke in 2 Bdn. / hrsg. von K. Wölfel und J. Link. München, 1982. Bd. 1. S. 47.

[135] Еще русская формальная школа, разрабатывая центральное для себя понятие «литературности», стремилась превратить словесность из устойчивого предмета в изменчивую субстанцию. Таким образом формализм, возникнув как осмысление новаторской практики исторического российского авангарда (см. подробнее: ***Горных А. А.*** Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Минск, 2003. С. 48 и далее), начал борьбу с застывшими представлениями о литературе, то есть предстал в той же роли, в которой выступала и выступает экспериментальная поэзия. Учитывая влияние формализма на последующее интернациональное развитие литературоведения, можно заметить принципиальное родство практики и теории.

их научных построениях опирается на известную работу Йохана Хёйзинги «Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры» (1938)[136]. По сравнению с мимолетным акустическим творчеством, результаты которого не всегда фиксируют, благодаря большей доступности материала лучше изучена поэзия, возникающая на границе с изобразительными искусствами[137]. В зависимости от выбранного определения к этой категории относят различные произведения. Известный историк экспериментальной поэзии Джереми Адлер, организовавший совместно с Ульрихом Эрнстом в конце 1980-х годов выставку Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, приводит в своих работах удивительные находки. Среди них поэтический текст Феокрита «Бабочка», возникший около 300 года до н. э[138].

Попытки найти наиболее точные определения вариантам экспериментальной поэзии не проистекают из представлений о существовании отчетливых границ между явлениями. Разделяющие их линии условны. Более того, в большинстве случаев признаки названных разновидностей сосуществуют в пределах одного произведения, так что при попытках классификации речь может идти лишь о превалировании одного из признаков по сравнению с другими.

Для подтверждения этого тезиса стоит заглянуть в немецкоязычную антологию экспериментальной, в частности – визуальной, поэзии. Сборник, подготовленный под редакцией Гюнтера Валластера и опубликованный в Вене в конце 2006 года, включает работы австрийских визуалистов и нескольких русскоязычных авторов. Участники антологии, имеющей форму справочника или словаря, представлены в соответствии с начальными буквами их имен и фамилий, расположенными в алфавитном порядке.

Синтез Unsinnpoesie и исключительно визуального творчества, не допускающего прочтения вслух, нетрудно разглядеть, например, в работе Кристины Хубер «...укладывающиеся строки»[139]. На одной стороне разворота – выстроившиеся в ряды знаки. Они энергично нанесены рукой, которая кажется привычной к подобному письму. Перед читателем / зрителем оказывается распространенный в разных странах вариант визуальной поэзии, а именно так называемые стихи на неизвестном языке. Они обнаруживают, что сообщение может состояться даже в том случае, когда понимание текста в привычном смысле оказывается невозможным. Если всмотреться в знаки, можно понять, какие чувства испытывал автор сообщения, не отвлекаясь на значения слов и логику высказываний. Можно даже придумать текст, отражающий сообщение на родном для читателя языке. В работе Хубер символы, как будто проступающие сквозь белую страницу, дополнены параллельными рядами, позволяющими увидеть жизнь сообщения во времени. Их образуют полосы сухой скошенной травы, которая постепенно становится все более зримой, и изображение едва заметного природного рисунка на древесной поверхности. Пространственное измерение остается совершенно неопределенным: никто не знает, откуда взялось письмо на незнакомом языке, где на нем говорят или говорили, на какой почве росли трава и деревья.

Чтобы подтвердить тезис о расплывчатости границ между акустической и визуальной поэзией можно заглянуть в работы Кристиана Футшера[140]. Его произведения оформлены в виде нот и сопровождающих песенных текстов. Известно, что на презентации антологии Гюнтера Валластера в Австрии Футшер пел собственные визуальные стихи, явно не обращая особенного внимания на дефиниторную сторону вопроса.

Таким образом, аспект интермедиальности при изучении экспериментальной поэзии оказывается чрезвычайно важным. Это верно, если понимать термин «медиум» в широком смысле и считать отдельными медиумами и традиционно различаемые искусства[141]. Соответственно, интермедиальностью станут в таком случае отношения зависимости или единения продуктов и методов различных медиумов или реализующаяся возможность переноса принадлежностей одних медиумов в сферы других[142]. При подобном способе рассмотрения предстает очевидным, что экспериментальная поэзия предлагает исследованию интермедиальности богатый материал для осмысления.

[136] ***Dencker K. P.*** Einleitung // Deutsche Unsinnpoesie / hrsg. von K. P. Dencker. Stuttgart, 1995. S. 5–16.

[137] Вот одно из ее определений, предложенных Денкером в поисках наиболее точной дефиниции: «Визуальная поэзия — это взаимосвязь изобразительного искусства и литературы, изображения и текста, фигуративных и семантических элементов, это связь обеих форм искусства в одной межпредметной плоскости. . .». См.: ***Денкер К. П.*** Визуальная поэзия: свободы и проблемы жанра // Точка зрения : Визуальная поэзия: 90-е годы / отв. ред. Д. Булатов. Калининград-Кенигсберг, 1998. С. 13–15. С. 15.

[138] ***Адлер Дж.*** Непрерывность традиций визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов // Точка зрения : Визуальная поэзия: 90-е годы. С. 16–23. С. 17.

[139] ***Huber Chr.*** ... zeilen, die sich legen // Grenzüberschneidungen : Poesie Visuell Interkulturell / hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. S. p.

[140] ***Futscher Chr.*** lieder gut // Grenzüberschneidungen : Grenzüberschneidungen : Poesie Visuell Interkulturell / hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. S. p.

[141] См. о заметной проблематичности термина «медиум», например: Intermedialität / W. Wolf // Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart ; Weimar, 2001. S. 284–285. S. 284.

[142] См.: Intermedialität / W. Köster // Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart : Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Stuttgart ; Weimar, 2000. S. 232–234.

В широком спектре современной экспериментальной поэзии найдутся произведения, отражающие попытки сближения литературы с разными искусствами[143]. Сближение с фотографией нетрудно заметить в работах Лизль Уйвари. На листе, завершающем ряд ее произведений[144], читатель обнаружит фотографическое изображение мешков с цементом, напоминающих рулоны бумаги с нанесенными на них иероглифами. Над снимком расположено дополнение – фотография верхушек растений, линии которых повторяют и развивают линии упорядоченных знаков, придавая им элемент хаотичности и того, что хорошо отражает немецкое слово «wuchern». Синтез литературы и графического искусства можно разглядеть в работах Герхарда Рюма, рисующего буквы и пейзажи из слов[145].

Рассматривая некоторые работы, удается легко определить, какой медиум доминирует. В иных случаях отчетливое утверждение подобного рода невозможно. Об этом свидетельствуют упомянутые работы Рюма. В них графическая и вербальная стороны сообщения не только неразделимы, но и одинаково важны, подобно музыке и поэзии в интермедиальном феномене классического романса или шире – Kunstlied.

Экспериментальная поэзия помогает наблюдать и так называемую явную интермедиальность (manifeste Intermedialität), позволяющую увидеть отдельные элементы приходящих в соприкосновение медиумов. О таком виде интермедиальности рассуждают, например, в связи с кинематографом как единением различимых медиумов, в частности – зримых подвижных изображений, вербального, «драматического» текста и музыки. В рассматриваемой антологии можно легко найти примеры, свидетельствующие об интермедиальности подобного рода.

Скрытая интермедиальность (verdeckte Intermedialität)[146] подразумевает едва различимое слияние медиумов. При этом обычно элементы одного из медиумов растворяются в элементах доминирующего начала. Эту разновидность интермедиальности обнаруживают в имитациях одного медиума другим, если, например, литературный текст благодаря ряду особенностей приближается в своем построении к музыкальному произведению. Подобную имитацию в антологии представляет собой работа Ангелики Кауфман «Границы алфавита»[147]. Сфотографированные черные объемные геометрические фигуры расположены на белом листе линией таким образом, что при рассматривании фигур слева направо каждый следующий «знак» оказывается ближе к читателю, который, досмотрев линию до конца, вновь возвращается к ее началу и оказывается обречен на блуждание взглядом в пределах одной «строки». Другой, иронический пример имитации медиума, в данном случае рисунка, предлагает Гюнтер Валластер. Если не искать в его произведениях следов литературы, то трудно заметить, что рисунки составлены из букв[148]. Обычно для распознавания растворенного медиума читатель нуждается в своего рода подсказке. Таковой может оказаться среди прочего тематизация соответствующего медиума, как в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна (1947), или указание на особый жанр, как в «симфониях» Андрея Белого. В случае с рассмотренными визуальными произведениями подсказкой оказывается сам факт расположения работ в поэтической антологии, что побуждает читателя вспомнить о том, что ему известно о феномене поэзии, а также о ее связях с другими искусствами.

Истоки теоретических размышлений о том, что позднее было названо интермедиальностью, можно обнаружить еще в теоретических построениях Лессинга в его знаменитом «Лаокооне» (1766) или в представлениях о «прогрессивной универсальной поэзии», сформулированных Фридрихом Шлегелем на страницах журнала Athenäum[149] (1798–1800). С другой стороны, практическое освоение того же круга вопросов происходило в истории культуры значительно дольше – в рамках экспериментальной поэзии, активность которой то возрастала, то затухала, в зависимости от потребностей культуры.

Особенно активные и многочисленные попытки создавать произведения на границах литературы и изобразительных искусств или литературы и музыки отмечают переломные периоды в истории культуры, смены ориентиров и перспектив, переоценки традиционных ценностей, то есть времена, когда несамостоятельность отдельных искусств, напоминающая некоторую беспомощность, становится наиболее очевидной. Периоды активизации радикальных интермедиальных экспериментов повторяются не только по-

[143] Так, визуальная поэзия сближается с архитектурой в творчестве, например, представленного в сборнике Хайнца Гаппмайра.

144. *Ujvari L.* tokio banane ; tokio zement // Grenzüberschneidungen : Poesie Visuell Interkulturell / hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. S. p.

[145] *Rühm G.* Visuelle Poesie // Grenzüberschneidungen : Poesie Visuell Interkulturell / hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. S. p.

[146] *Schlegel F.* Kritische Ausgabe seiner Werke / hrsg. von E. Behler et al. Ferdinand Schöningh Verlag : Paderborn, 1967. Bd. 2, S. 182f. См. об этом разделении: Intermedialität / W. Wolf // Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 284–285. S. 284.

[147] *Kaufmann A.* Grenzen des Alphabets // Grenzüberschneidungen : Poesie Visuell Interkulturell / hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. S. p.

[148] *Vallaster G.* SOLOS // Grenzüberschneidungen : Poesie Visuell Interkulturell / hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. S. p.

[149] Athenäumsfragment Nr. 116 : „progressive Universalpoesie“.

тому, что эпохи резких перемен наступают вновь и вновь. Причина, несомненно, кроется и в принципиальной несамостоятельности человеческих органов чувств. Можно утверждать, что они стремятся к наиболее органичному взаимодействию друг с другом, а также с интеллектом и эмоциями, если две сферы, названные последними, вообще правомерно рассматривать по отдельности. В связи с этим неудивительно, что особенно заметные попытки обратиться к нескольким органам чувств одновременно осуществляют именно в рамках поэзии, которая, если согласиться с одним из основоположников «новой критики» Клинтом Бруксом (1906–1994), главным образом призвана хранить единство нашего мировосприятия[150].

И визуальная, и акустическая поэзия, а также феномены, расположенные на границе этих разновидностей радикальных поэтических экспериментов, воплощают литературный поиск новых выразительных возможностей, поиск новых форм творчества и новых ролей, которые могло бы играть искусство. Прежде всего, как и в предшествующие периоды, одна из важнейших функций, которые пытается выполнять современная экспериментальная поэзия, сводится к расширению потенциала литературы и ее границ благодаря обращению к другим медиумам.

Вместе с тем, как можно заметить при рассматривании произведений, экспериментальная поэзия почти всегда метапоэзия. Ей в особенной мере свойственна автореференция. Произведения, в большей или меньшей степени, отражают себя, то есть представляют собой то, о чем сами же и повествуют[151].

В XX и нынешнем столетии автореференция характеризует огромное количество произведений. Несомненно, что такое изменение в общей картине литературного процесса связано с разрушением традиционных представлений об искусстве и литературе, с интенсивными поисками новых представлений и с усилившейся в связи с этим саморефлексией художественного творчества. Вероятнее всего, именно этот фактор, наряду с очевидным разрушением целостности мировосприятия, стал основной причиной расцвета экспериментальной поэзии в XX и начавшемся XXI веках.

[150] См. работу Клинта Брукса «Хорошо вылепленная урна»: ***Brooks C.*** The well wrought urn : Studies in the structure of poetry. N. Y., 1947.

[151] См. определение автореференции: Selbstreferenz / I. Hermann // Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart . . . S. 466–467. Автореференция остается одной из центральных категорий литературных текстов со времен Фридриха Шлегеля, который полагал, что непрекращающаяся саморефлексия призвана выявлять присущий произведению характер иллюзии. Разумеется, произведения, содержащие «сообщения о самих себе» или являющиеся, прежде всего, именно такими сообщениями, появлялись и задолго до возникновения романтизма. Одними из самых знаменитых примеров прозы такого рода стали «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1615) Мигеля де Сервантеса и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767) Лоренса Стерна.

Поэзия между музыкой и изобразительными искусствами является сферой, в которой литература обладает благоприятными условиями для самонаблюдения как необходимой основы автореференции и саморефлексии, ведь всякое осмысление себя начинается с осознания собственных пределов. Поскольку благодаря экспериментальной поэзии литература проникает в пространство собственных границ с другими искусствами, возникающие таким образом условия для самонаблюдения можно считать оптимальными. Однако они, к сожалению или к счастью, не являются достаточными. Как продемонстрировал современный классик социологии, культуролог Никлас Луман (1927–1998) в работе «Общество как социальная система», никакое самонаблюдение не может быть достаточно полным[152]. Система, в нашем случае – литература, наблюдает себя «как некий предмет своего собственного познания, однако в процессе операций оно не способно заставить само наблюдение влиться в данный предмет, поскольку это бы его изменило и потребовало бы другого наблюдения»[153]. Поэтому Луман утверждает: «...всякое самонаблюдение обусловлено наличием слепого пятна. Наблюдение возможно лишь потому, что оно не может видеть свое ви́дение»[154]. Можно попытаться прояснить смысл довольно пространных логических построений Лумана с помощью персонификации: наблюдающий может видеть себя, но не может видеть своего наблюдения. Соответственно, и достаточно полное самонаблюдение литературы невозможно.

С помощью экспериментальной поэзии литература пытается выйти за пределы словесно выразимого и вместе с тем за пределы собственных возможностей. Она балансирует на линиях границ, но, разумеется, не может «über den eigenen Schatten springen». Вероятно, именно поэтому в акустических произведениях так много молчания, а в визуальных – белых и черных поверхностей. В частности, удачной иллюстрацией представлений Лумана о непременном наличии слепого пятна в сфере самонаблюдения может стать работа Гюнтера Валластера «взгляд в зельц»[155]. В ней словесное желе, кажется, вращается вокруг вакуума, отмечающего сферу невозможного.

[152] Никакое самонаблюдение, следовательно, не способно охватить всю действительность системы, осуществляющей самонаблюдение (***Луман Н.*** Общество как социальная система. М., 2004. С. 90–91).

[153] ***Луман Н.*** Общество как социальная система. М., 2004. С. 11.

[154] Там же. С. 90.

[155] ***Vallaster G.*** blick in aspik // Grenzüberschneidungen : Poesie Visuell Interkulturell / hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. S. p.

Применительно к обществу Луман выдвинул и обосновал «тезис об избыточности возможностей самонаблюдения и самоописания»[156], поскольку они не могут приводить к совершенствованию. История культуры со всей очевидностью обнаруживает, что и соответствующие операции, осуществляемые литературой, не приводят к большему совершенству. В этом отношении, если принимать всерьез декларируемую задачу современного искусства – быть оазисом отсутствия прагматичности в прагматичном мире, экспериментальная поэзия может предстать действительным воплощением этих представлений, ведь ее основные задачи, связанные с саморефлексией и совершенствованием литературных возможностей, невыполнимы.

Однако несмотря на это, если гипотеза Лумана о рефлексивной самоотнесенности верна, в коммуникации всегда будут «коммуницировать и о самой коммуникации»[157] и коммуникация всегда будет «способна ретроспективно корректировать себя»[158]. Применительно к литературе это могло бы означать, что потребность в самонаблюдении и саморефлексии вновь и вновь будет приводить к активизации экспериментальной поэзии как явления на границах литературы и других искусств, усовершенствование же прежде всего будет сводиться к «ретроспективной корректуре», то есть к необходимому и продуктивному расшатыванию сложившихся канонов и традиций.

[156] *Луман Н.* Общество как социальная система. С. 93.

[157] Там же. С. 10.

[158] Там же.

Я и Каминский — Я и Каминская — Я и? О субъекте в творчестве Кельмана и произведениях немецкоязычной поэзии[159]

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

В западноевропейской философии рассуждения о субъекте и субъектно-объектное разграничение, в основе которого лежит представление о различии между тем, кто познает, и тем, что подлежит познанию, имеет давнюю историю. Важное место в ней занимают такие фигуры, как Иммануил Кант, Иоганн Готлиб Фихте и Эдмунд Гуссерль. Благодаря трансформациям, происходившим в пределах философской науки на протяжении XIX века и проявившимся, например, в наследии Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше или Карла Маркса, а также благодаря влиянию Зигмунда Фрейда

[159] Работа выполнена в рамках проекта 14-04-00065 «Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII–XX веков», поддержанного РГНФ. Доступ к материалам, связанным с изучением австрийской литературы, стал возможен благодаря поддержке Государственной канцелярии Австрии (Bundeskanzleramt der Republik Österreich). Статья была впервые опубликована: *Каминская Ю. В.*: Я и Каминский — Я и Каминская — Я и ? : О субъекте в творчестве Кельмана и произведениях немецкоязычной поэзии // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Калининград. Изд-во БФУ им. И. Канта, 2015. Вып. 2 : Филологические науки. С. 78–85.

и развитию психоанализа[160] – представления о рационально мыслящем и автономном субъекте видятся человеку в высшей степени сомнительными. В XX веке вера в рационально обусловленную и отчетливо очерченную структуру «я» продолжает ослабевать.

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

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

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

[160] Подробно рассматривает вопрос о картезианском субъекте — cogito, о самосознающей и автономной модели субъекта как обозначение границы, отделяющей классическую философию от неклассической: К. В. Кондратьев (Кризис идеи и феномена субъекта в пространстве нововременного социально-философского дискурса. Автореферат диссертации на соискание уч. степ. кандидата философских наук. Казань, 2011). В первой главе диссертации автор приводит рассуждения о том, каким образом К. Маркс, Ф. Ницше и З. Фрейд, каждый со своих теоретических и мировоззренческих позиций, разоблачают «ложное сознание» субъекта в качестве «объективно необходимой иллюзии». Среди положений, вынесенных на защиту, важную роль играют представления о том, что именно в разработке статуса фантазма как конституирующего элемента социальной реальности (понятие «фетиша» у К. Маркса, «нигилистический инстинкт» у Ф. Ницше и собственно «фантазм» у З. Фрейда) заключена суть неклассической традиции философствования в отношении вопроса о субъекте.

На особенное внимание к проблематике субъекта со стороны поэзии уже обратили взгляды немецкоязычные исследователи. Так, в 2005 году появилась монография «Центробежные силы модернизма. Формирование „я“ в лирике начала XX века»[161]. Ее автор Дирк фон Петерсдорф детально изучает, как исчезновение «я» воплощается в произведениях целого ряда авторов – от Фридриха Ницше до Бертольта Брехта. Петерсдорф сосредоточивает внимание на ранних образцах поэзии XX века, избегая обращения к следам радикальных поэтических экспериментов.

Любителям немецкой литературы не составит труда и самостоятельно создать список из произведений поэтов, в своеобразных обликах воплотивших на протяжении первой половины прошлого столетия исчезновение человеческого «я». Важное место в этом списке непременно займут «Записки Мальте Лауридса Бригге» – поэтическая проза Рильке (1910), исполненная персонифицирующих метафор для обозначения предметов и опредмеченных изображений субъекта, что подчеркивает обезличивание человека в городской толпе. Войдут в ряд произведений об утрате целостного человеческого образа и экспрессионистические стихотворения Франца Верфеля, одно из которых в сборнике «Друг мира» (1911) венчают знаменитые строки:

Ein windiges Gerüste ist mein Wesen,
Dadurch das räuberische Leben fährt.
Wo ist, wo ist der Besen,
Der mich zusammenkehrt?[162]

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

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
was alles erblühte, verblich,
es gibt nur zwei Dinge: die Leere
und das gezeichnete Ich.[163]

[161] ***Petersdorff D. v.*** Fliehkräfte der Moderne : Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen : Max Niemeyer, 2005. S. 2.
[162] ***Werfel F.*** Das lyrische Werk / hrsg. von A. D. Klarmann. Frankfurt a. M. : S. Fischer Verlag, 1967. S. 54.
[163] ***Benn G.*** Nur zwei Dinge // Gesammelte Werke in 4 Bdn. / hrsg. von D. Wellershoff. Wiesbaden : Limes, 1958–1961. Bd. 3. S. 342.

Исчезающее «я» остается важнейшим предметом изображения на протяжении всего XX и в начавшемся XXI веке, пронизывая не только лирику, выглядящую относительно традиционно, но и экспериментальную поэзию. Следовательно, очерченный круг художественных явлений оказывается дополненным линией, которая ведет от творчества Хуго Балля и Курта Швиттерса через Оскара Пастиора к ныне живущим поэтам старшего поколения. Среди них – известные в России Франц Мон и Герхард Рюм, в творчестве которых обращает на себя внимание даже и просто особенная частотность использования слов «я» или «ты» как обращения к читательскому «я». В этой связи вспоминается стихотворение Франца Мона aus was du bist из вышедшего в 1959 году цикла artikulationen[164], которое при помощи фрагментов слов, поглощаемых пустотой белого листа, наглядно представляет распадение и исчезновение субъекта. Подобные процессы воплощает, например, и более поздняя поэтическая инсталляция-витрина (Fensterbild) 1980 года Schnee weißt Du schwarzt Du. Ее центр образует пустая коричневая вельветовая куртка в сочетании с газетным текстом, словами, буквами, цифрами и портретами разных людей[165]. Все ту же линию с отчетливостью продолжают и стихи-рисунки Герхарда Рюма, созданные им в 1990-е годы – многие «я», расплывающиеся тушью на рыхлой бумаге.

В начале XXI века притягательные представления об одинаковой для всех свободе, которая призвана реализоваться в формировании своей личности по собственному усмотрению и в соответственном изменении окружающего мира, оказываются оттенены ощущением неукорененности, утраты ориентиров, страхов перед лицом едва выносимой сложности мира и, что чрезвычайно важно, восприятием себя как существа, лишенного основополагающих представлений о себе самом, переживающего отсутствие собственного неповторимого образа, лица.

Поэты, представляющие сегодня младшие поколения – по сравнению с Францем Моном и Герхардом Рюмом, в значительной степени увлечены не исчезновением более или менее целостно воспринимающегося субъекта, а скорее констатацией и переживанием его отсутствия. Эта тенденция с отчетливостью проявляется в стихотворении toxikographie из сборника Ульрике Дрэзнер berührte orte (2008). В поэтических строках сквозь обрывки фраз и слов, сквозь термины естественных наук и экономических представлений о реальности проглядывает «мы», лишь оттеняющее полное

[164] *Mon F.* aus was du bist // Poetische Texte 1951–1970. Berlin : Gerhard Wolf Janus press, 1995. S. 22

[165] См. фотографию этой работы и ее словесное описание: *Kutzmutz O.* Kritik und Hermetik : Zu Franz Mons visuellen Arbeiten seit den achtziger Jahren // Visuelle Poesie : Text + Kritik / hrsg. von H. L. Arnold in Zusammenarbeit mit H. Korte. München : edition text + kritik, 1997. S. 39.

отсутствие человеческого «я», которое не находит места в новой картине мира, до крайности хаотизированной и бессвязной.

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

В сложившейся культурной ситуации приобретают новые смыслы ключевые фрагменты из художественного наследия прошлого. Так, знаменитая сцена из романа Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» оживает, превращаясь в новый роман Даниэля Кельмана «Я и Каминский» (2003). Рильке, выведенный в романе под именем Рихарда Риминга, в 1910 году писал:

> Я говорил уже? Я учусь видеть. Да, начинаю. Пока еще дело идет неважно. Но я учусь. Например, прежде мне не приходило в голову, какое на свете множество лиц. Людей — бездна, а лиц еще больше, ведь у каждого их несколько. Есть люди, которые одно лицо носят годами, оно, разумеется, снашивается, грязнится, может прохудиться на складках, растягивается, как перчатка, которую надевали в дорогу.

Далее следует знаменитый пассаж о разных владельцах лиц: бережливых и расточительных, о лицах, которые «снашиваются до дыр», делаются «тонкими, как бумага», так что просвечивает изнанка, не-лицо, а также о собаке, которая «выходя на прогулку, щеголяет» в хозяйской физиономии. Завершает этот ряд образ женщины, которая «слишком резко оторвалась от себя, так что лицо осталось в ладонях». Человеческое лицо, видимое с изнанки, страшно, но еще страшнее – «голая, ободранная голова без лица»[166].

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

[166] *Рильке Р. М.* Записки Мальте Лауридса Бригге / пер. Е. А. Суриц. Москва : Известия, 1988. С. 8.

увиденное с изнанки, и даже собака, прибежавшая из «Записок Мальте Лауридса Бригге» в морской пейзаж Каминского (166)[167] и в его псевдореальную прогулку по побережью, потерявшая хозяина, с тянущемся за ней поводком (302, 305). И самым главным, что научится видеть читатель не только Рильке, но и Кельмана, станут люди без лиц, кажется совсем не замечающие пропажи.

В центре романа «Я и Каминский», повествующего о том, как рассказчику не удается написать книгу о художнике, находятся две фигуры – сам художник Мануэль[168] Каминский и его неудачливый биограф Себастьян Цёльнер. На первый взгляд, перед читателем оказывается еще один в высшей степени поэтологически ориентированный роман о несостоявшемся письме, какие нередко встречаются в мировой литературе XX века – от Вирджинии Вулф до Курта Воннегута и Хулио Кортасара. В процессе чтения мы вживаемся в ситуацию повествователя, который, в свою очередь, читая документы и рассматривая картины, вживается в роль вымышленного Каминского.

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

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

[167] В круглых скобках здесь и далее указаны цитируемые страницы издания: ***Кельман Д.*** Я и Каминский / пер. В. Н. Ахтырской // Последний предел. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. С. 117–306.

[168] Имя «Мануэль», как и другие имена в романе, играет важную роль. Это сокращенная форма от библейского теофорного имени Иммануэль, что значит «с нами Бог». В связи с этой особенностью повествования очевидный символический смысл обнаруживает одна из заключительных сцен произведения (***Кельман Д.*** Я и Каминский. С. 294), в которой бывшая возлюбленная Мануэля путает его имя, называя художника Мигуэлем, одной из форм также библейского имени Микаэль, означающего «кто подобен Богу?».

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

Способность самовосприятия Каминский утрачивал постепенно, болезненно переживая этот процесс и находя ему самые впечатляющие воплощения. Исчезновение личности шаг за шагом фиксируют его картины. Этот путь начинается с полотен, сожженных Каминским в юности, и продолжается в цикле «Отражения»:

> Изображения зеркал, под разным углом стоящих друг против друга. На картинах открывались серебристо-серые переходы, теряющиеся в бесконечности, слегка изогнутые, затопляемые зловещим, холодным светом. <...> На некоторых полотнах, словно по недоразумению, можно было различить детали облика художника, руку, сжимающую кисть, угол мольберта, на первый взгляд случайно запечатленные и размноженные одним из зеркал (149–150).

В игре зеркал виднелись отражения пламени, напоминающего и сущность фамилии Каминский, и сожжение художником своих ранних произведений. Заметны были стол, усеянный бумагами, и притаившаяся открытка с репродукцией картины «Менины» Веласкеса, знаменитой картины с зеркалом.

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

Так же болезненно и впечатляюще превращают исчезновение «я» в художественные образы и поэты первой половины прошлого века, выявляя невидимые на первый взгляд линии, связующие столь разных авторов: – Рильке и Балля, Швиттерса и Бенна. Эти линии пронизывают десятиле-

тия и достигают нашего века благодаря творчеству поэтов, родившихся в 1920-е и 1930-е годы, таких как Герхард Рюм или Франц Мон. Представители этого поколения чрезвычайно важны для их более молодых современников, на долю которых уже не выпали наблюдения за постепенным исчезновением традиционных представлений о субъекте.

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

Два художника встречаются в момент, когда старший из них уже слеп, не в состоянии воспринять себя как сколько-нибудь целостную личность, а младший – в сущности, давно уже не настоящий художник – еще не научился замечать отсутствие собственного уникального лица. Встретившись перед опустевшими зеркалами, Каминский как рассказчик для Цёльнера и Цёльнер как рассказчик для читателя, пограничная фигура между миром романа и нашей реальностью, обнаруживают неожиданное сходство и вынужденную преемственность. Цёльнера осеняет:

> Рядом со мной сидит последний человек, который знал Риминга (то есть Рильке. — Ю. К.). И все, о чем не упоминалось в мемуарах — два пальто, озябшие руки, страх и слезящиеся глаза, — уйдет вместе с его памятью. И может быть, именно я окажусь последним, кто еще... Да что это со мной? (218).

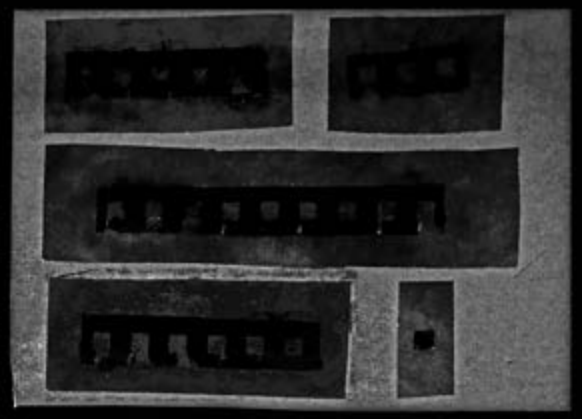
Получается, что, берясь за биографию Каминского, Цёльнер берется описать человека, который еще помнит собственное «я», его утрату и переживание фрагментарных отражений в опустевших зеркалах. Разумеется, осуществление задуманного невозможно, поэтому Каминский и восклицает с нетерпением: «Да не процитировать вы это должны, Цёльнер, а запомнить!» (255).

Возможным оказывается нечто иное. При внимательном рассмотрении романа перед читателем может предстать зримый образ исторически из-

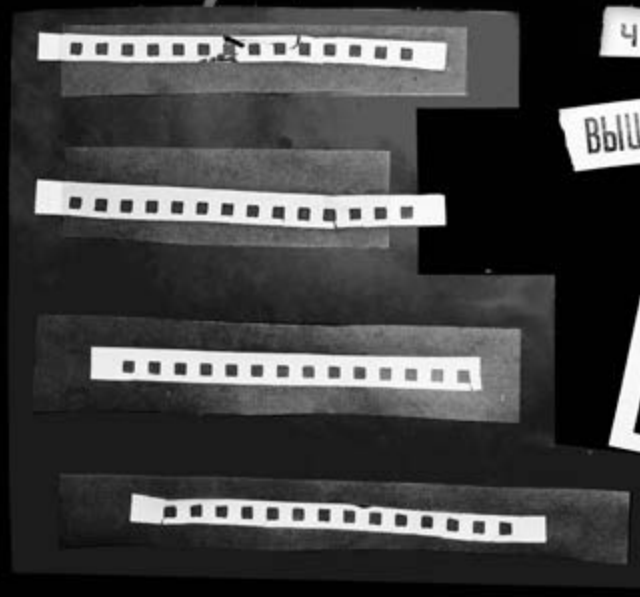
менчивого художественного творчества. Литературный процесс как таковой оказывается возможным описать. Он покажется сетью линий, перетекающих одна в другую, линий, которые не очерчивают человеческого «я», а, напротив – свидетельствуют о его безвозвратной утрате.

Каждое новое чтение позволяет дополнить рисунок новой линией, параллельной линии письма: человеческое «я» и вымышленный Каминский, увиденный Цёльнером; «я» и Каминская, читающая о Каминском, знавшем Риминга / Рильке, и о Цёльнере, знавшем Каминского, знавшего Риминга / Рильке; «я» и кто угодно, давший себе труд прочесть сложный роман об отсутствии отражений в зеркалах и об ускользающих обликах человека в истории культуры. И возможно, именно эта игра линий, соединяющих письмо и прочтение, позволит увидеть образ человека, в некоторой степени похожего на всех нас, как похожи на Цёльнера все лица на автопортретах, написанных Каминским по памяти. Таким образом, перед нами окажется изображение, напоминающее ничей рисунок из романа:

> Я достал лист, который вырвал из блокнота. На нем была сеть прямых — нет, едва заметно изогнутых линий, протянувшихся из нижних углов листа и создававших за счет точно рассчитанного множества просветов очертания человеческой фигуры. Или нет? Неужели я ее потерял? Нет, опять нашел! Нет, снова потерял. <...> Неужели слепой мог так рисовать? (241).



Явления



ЧЕТЫРЕЖДЫ

ВЫШЕ ЖАНРА

III.
Историко-художественные явления

Дадаизм как продолжение футуризма, или Революция в облике цветочной корзины

(Памяти Владимира Денисовича Седельника)

ДАДА не значит ничего. ДАДА — это слово,
которое отправляет мысли на поиски, на охоту.
Тристан Тцара[169]

Голова наша — круглая, чтобы мысли могли менять направление.
Франсис Пикабиа[170]

Дада не имеет смысла, как природа...
Ханс Арп[171]

Столетие кровавых революционных событий в 2017 году сопровождала иная веха – 101 год существования первого художественного пацифистского движения, международного дадаизма. В 1916 году, в разгар Первой мировой войны, было положено начало традиции, устремленной к тому, чтобы – по мере своих возможностей – оттенить многообразные катастрофы духа, поражавшие человечество на протяжении прошедших десятилетий. В воспоминаниях дадаиста Хуго Балля (1886–1927) встречается сочетание слов, замечательно подходящее для того, чтобы обрисовать эту роль дадаистского наследия. Он пишет об «очистительных ирониях», используя слово «Ironien»[172] именно во множественном числе, поскольку они разные, как авангардистские движения начала XX века, разные, как сами авангардисты. Многообразие дадасофских иронических импульсов, несомненно, помогает и сегодня справиться с самыми страшными юбилеями.

В Санкт-Петербурге сотый день рождения дадаизма отмечали, среди прочего, очередным спектаклем «Театральной лаборатории Вадима Максимова», созданным по пьесе Хуго Балля «Криппеншпиль» 1916 года. Позднее, 20 мая 2017 года, петербургский лекторий CULTURA отметил сто

[169] *Tzara T.* Manifest Dada 1918 // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938) / hrsg. von W. Asholt und W. Fähnders. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1995. S. 149–155. S. 149.

[170] См.: *Picabia F.* Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Hamburg : Edition Nautilus, 2011.

[171] *Arp H.* Unsern täglichen Traum . . . : Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914 bis 1954. Zürich : Arche, 1955. S. 50.

[172] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. Zürich: Limmat Verlag, 1992. S. 97.

первое дадаистское Рождество в Центральной городской публичной библиотеке имени В. В. Маяковского – концертом, абсурдистским спектаклем, фильмами и научными докладами под елкой, увешанной цитатами из творчества дадаистов и специфически разрисованными бумажными фигурками отечественных революционеров, некогда скрывавшихся в Швейцарии, на родине дадаизма. Этот день был посвящен памяти профессора доктора филологических наук Владимира Денисовича Седельника (1935–2016), литературоведа и переводчика, автора многих статей о наследии дада и уникальной книги «Дадаизм и дадаисты», опубликованной в 2010 году.

Если попытаться, уподобившись экстравагантной библиотечной елке, соединить дадаизм и революцию, это окажется возможным легко и по-разному. С одной стороны, дадаизм как реакция на чудовищные события, названные Баллем «грандиозными парадными бойнями и людоедскими подвигами»[173], не поддается осмыслению вне пределов устрашающей истории XX века, его социальных потрясений, а значит – и вне контекста революций и войн. Балль писал в книге-дневнике «Бегство из времени»:

> Вот странность: когда у нас в Цюрихе, на Шпигельгассе 1, было свое кабаре, напротив, на той же Шпигельгассе, в доме № 6, если я не ошибаюсь, жил господин Ульянов-Ленин. Вероятно, он каждый вечер слушал нашу музыку и наши тирады, не знаю, с удовольствием ли, с пользой ли для себя. А когда мы на Банхофштрассе открыли галерею, русские уехали в Петербург, чтобы готовить революцию. Раз уж дадаизм как знак и жест является противоположностью большевизму, он противопоставляет деструкции и точнейшему рассудочному расчету совершенно необъяснимое донкихотство, сопротивляющееся практическому целеполаганию? Интересно будет наблюдать, что произойдет здесь, а что — там[174].

Что произошло «там», то есть в нашем случае – здесь, в России, нам довольно хорошо известно и может быть дополнено наблюдениями за тем, что произошло «здесь» для дадаистов, то есть там для нас, например, в Швейцарии или иных странах, связанных с возникновением и сохранением дадаистского наследия.

С другой стороны, дадаизм являет собой не только противоположность большевистской революции, но и сам стал революцией в области творчества, скоплением художественных жестов, перевернувших, например,

[173] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit : Tagebuch. München : Duncker & Humblot, 1927. S. 91.

[174] Цит. по: Dada global : Kunsthaus Zürich / hrsg. von R. Meyer, J. Hossli, G. Magnaguagno, J. Steiner, H. Bolliger. Zürich : Limmat Verlag, 1994. S. 124.

привычную историю словесности, причем совершенно без жертв. Общеизвестно, что искусство XX века движется путями радикальных экспериментов, отрываясь от предшествующих традиций: от необходимости напрямую поучать человека, наставляя его на истинный путь, от необходимости утешать человека, проливая бальзам на его израненную душу, убаюкивая ее, помогая забыть о проблемах и бедах. Люди искусства со всей решимостью отказывались от необходимости постоянно отдавать дань возвышенному. В результате осуществлялся усиленный поиск новых творческих возможностей, появлялись многочисленные группы художников и поэтов, излагавших свои представления о необходимых изменениях в манифестах и пытавшихся воплотить эти представления в произведениях и жизни. Эксперименты подчас были самыми радикальными. И все же нельзя сказать, что новации отмечали полный разрыв с традиционными воззрениями, характеризовавшими предшествовавшее столетие. Даже самые непримиримые реформаторы по-прежнему рассматривали искусство как средство для достижения целей, связанных с совершенствованием человека и мира. Это и роднит Маяковского с Пушкиным или Толстым, а швейцарских дадаистов – с Гёте, Шиллером или романтиками.

Активность процессов, связанных с изменением представлений об искусстве и экспериментами в поисках новых путей, была настолько велика, что применительно к наиболее радикальным проявлениям наметившихся тенденций немецкоязычными исследователями уже длительное время используется термин «культурная революция» (Kulturrevolution) или, в рассуждениях об истории словесности, термин «литературная революция» (Literaturrevolution)[175].

Существенные изменения проявились во всех видах искусства. Именно поэтому начиная еще с конца XIX века обнаруживаются разнородные художественные явления, охватывающие сочетания нескольких видов творческой деятельности, среди них импрессионизм, югендстиль (называвшийся в России – стиль модерн, во Франции – ар-нуво). Вместе с тем очевидно, что наиболее активными и радикальными оказались изменения в двух сферах – литературе и живописи. Литература, и прежде всего – поэзия, тщательнее других искусств рассматривала самоё себя, усиливая на рубеже XIX и XX веков автореференцию как реакцию не только на кризис представлений об искусстве в целом, но и на специфически касающийся словесности так называемый кризис языка, основополагающие сомнения в выразительных возможностях человеческой речи, а следовательно,

[175] См., напр.: Metzler Literatur Lexikon : Begriffe und Definitionen / hrsg. von G. und I. Schweikle. Stuttgart : Metzler, 1990. S. 279.

и в возможностях традиционных способов познания. Дополнительно усиливают склонность литературы и живописи к радикальному экспериментированию новые искусства – фотография и кинематография, «великий немой», быстро научившийся виртуозно рассказывать о мире. Они составили своеобразную конкуренцию традиционному спектру художеств, ориентированных миметически на воспроизведение материального мира, и в особенности социальной реальности. В результате литература и живопись быстрее других искусств освобождались от условностей и нормативности. Их роль в установлении принципиально новых отношений между художественной и внехудожественной сферами стала лидирующей и по-настоящему революционной.

Термин «литературная революция» обычно используют, подразумевая различные тенденции и группы авторов, как собирательное наименование для обозначения радикальных трансформаций, переживаемых европейской литературой в начале XX века[176]. Чаще всего речь идет о творческой деятельности футуристов (в Италии и России), экспрессионистов (особенно так называемый Sturmkreis[177] в Германии), дадаистов (в Швейцарии, Германии и Франции) и сюрреалистов (во Франции). Все перечисленные разновидности «истов» обнаруживают значительные отличия, каждый феномен обладает собственной, особенной историей, соотнесенность которой с другими авангардистскими явлениями еще не изучена с достаточной детальностью.

Поиски наиболее близких «родственных» связей дадаистов с другими представителями исторического авангарда непременно приводят к российским футуристам, ни в малейшей мере не разделявшим милитаристского пафоса итальянских поэтов из круга Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944)[178]. Склонность к эстетике кабаре дополняет очевидные схож-

[176] См. там же.

[177] Группа радикальных авангардистов, сформировавшаяся вокруг журнала «Штурм» (1910–1932). Его издатель Гервард Вальден руководил чрезвычайно значимой художественной галереей и книжным магазином в Берлине, благодаря которым на протяжении 1912–1928 годов в разных странах мира были проведены более 170 выставок нового искусства.

178. См. об этом, например, седьмую главу «Мы и Запад» из воспоминаний Бенедикта Лившица «Полутораглазый стрелец» (1933), содержащую многообразные сведения о пребывании Маринетти в Петербурге 1914 года.

дения будетлян[179] и дадасофов, ставшие проявлением глубинного родства двух типов авангардистов. Разумеется, не случайно дадаисты, продолжившие футуристическое освобождение слова, начали свою активную деятельность с того, что в разгар мировой войны основали в центре политически нейтрального Цюриха уникальное литературное кабаре, иронически посвятив его Вольтеру – «Кабаре Вольтер».

Целостность их группы обеспечивали общие художественно-политические взгляды, которые сделали центр Цюриха местом интеллектуального и эмоционального противостояния безумию «цивилизованного» мира, или «безумию времени», как писал знаменитый дадаист Ханс Арп (1887–1966). Объектом наиболее острой дадаистской критики стало образованное бюргерское сословие, которое люди искусства во главе с Хуго Баллем, не без оснований, считали ответственным за страшные события истории. Такие размышления неизбежно приводили авторов к отрицанию всякого художественного идеала и декларированию абсолютной свободы творчества, которая проявлялась в самых радикальных экспериментах. В результате дадаизм гармонично сочетал антимилитаризм как политическое устремление, требующее от искусства открытости по отношению к социальной реальности, и сугубо художественные опыты по обновлению искусства, интересные главным образом узкому и относительно замкнутому кругу творцов.

Молодые поэты, живописцы, композиторы, скульпторы и актеры использовали возможности кабаре для того, чтобы рядом с традиционными шансонами и стихами демонстрировать публике результаты своих экспериментов. Среди них – опыты с редуцированными или случайными текстами, коллажи, шумовые концерты, стихи без слов, симультанные произведения, которые произносили на нескольких языках одновременно, абстрактные пьесы для кукольных театров, танцы в кубистических костюмах и прочее.

В крошечном цюрихском кабачке, который, к счастью, и сейчас продолжает свои традиции, разворачивался целый спектр экспериментальных возможностей, сосуществовали разные языки, страны, культуры. Произведения французского поэта Тристана Тцара (1896–1963), немецкого поэта Рихарда Хюльзенбека (1892–1974) и русского поэта Велимира Хлебнико-

[179] Одним из чрезвычайно важных документов, который мог бы помочь представить себе облик футуристического кабаре, стал фильм Владимира Касьянова «Драма в кабаре футуристов № 13» (1914). Из двухчастного фильма, который, к сожалению, после демонстрации в конце 1930-х годов оказался утраченным, сохранился единственный кадр, отражающий лишь самую общую художественную направленность картины.

ва (1885–1922) гармонично сосуществовали в «Кабаре Вольтер», тогда как бесчисленные соотечественники дадаистов уничтожали друг друга и самих себя на войне. Хюльзенбек писал об этом:

> Мы не видели смысла проявлять мужество, необходимое для того, чтобы позволить расстрелять себя за идею нации, в лучшем случае представлявшую интересы торговцев мехом живых животных и кожевенных дел мастеров, а в худшем — интересы художественного объединения психопатов, которые в немецком «Отечестве», с томиком Гёте в армейском ранце, отправляются в путь, чтобы натыкать на штыки французов и русских[180].

Ему вторил в сжатой, афористической манере Вальтер Зернер (1889–1942), погибший впоследствии от рук нацистов: «Мировоззрения – просто коктейли из слов»[181].

Мимолетное искусство кабаре, пришедшее в соприкосновение с литературным авангардом, достигало максимальной выразительности и даже «взрывной силы»[182]. Оно обнаружило смелость противопоставить себя огромному и безумному миру, кажется, без особенных надежд на успех, просто для того, чтобы отразить свою позицию. Дадаистам это удавалось всегда, независимо от того, в каких странах они впоследствии оказывались.

О том, как в «Кабаре Вольтер» возникло интернациональное слово «дада», существуют разные мнения: у Хуго Балля, немца, навсегда переселившегося в Швейцарию, у Ханса или Жана Арпа, уроженца Страсбурга, жившего в Швейцарии, Германии и Франции, писавшего на французском и немецком языках, у немецкого поэта и прозаика Рихарда Хюльзенбека, у французского поэта Тристана Тцара. Объединяет всевозможные версии лишь одна потребность: непременно нужно было, чтобы название группы подходило для пересечения всех и всяческих границ, в том числе и границ географических. Так, Хуго Балль в первом манифесте дадаизма писал:

> Дада — новое направление в искусстве. Об этом говорит уже то, что до сих пор никто ничего о нем не знал, а завтра о нем заговорит весь Цюрих. Слово «дада» взято из словаря. Все ужасно просто. По-французски оно означает: конек, любимое занятие. По-немецки: адьё, прощай, будь добр, слазь с моей шеи,

[180] ***Huelsenbeck R.*** En avant dada : Die Geschichte des Dadaismus. Hamburg : MaD Verlag, 1976. S. 11.
[181] ***Serner W.*** Das gesamte Werk / hrsg. von Th. Milch. München : Renner, 1982. Bd. 2. S. 161.
[182] ***Sprengel P.*** Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne // Hundert Jahre Kabarett : Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda / hrsg. von J. McNally und P. Sprengel. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2003. S. 29–38. S. 38.

> до свидания, до скорого! По-румынски: да, верно, вы правы, это так, конечно, действительно, так и порешим. И так далее. Интернациональное слово. Только слово. Слово как движение[183].

И далее:

> Как достигают вечного блаженства? Произнося: Дада. Как становятся знаменитым? Произнося: Дада. С благородным жестом и изящными манерами. До умопомрачения, до бессознательности. Как сбросить с себя все змеиное, склизкое, все рутинное, борзописское? Все нарядное и приглядное, все примерное и манерное, благоверное, изуверное? Произнося: Дада. Дада — это душа мира. Дада — это гвоздь сезона. Дада — это лучшее цветочное мыло в мире[184].

Существовали и более фантастические объяснения, не отсылавшие, например, к действительно существовавшему с 1906 года цветочному мылу. Одна из иных версий также связана с цветами. Она распространилась благодаря статье, написанной в соавторстве Тцара с Хюльзенбеком: «Дада родилось из тела лошади в облике цветочной корзины» [185]. Образ букета из разных цветов представляется подходящим для эстетики и истории дадаизма, объединявшего разные личности, происходившие из разных культур.

О влиянии русских футуристов на дадаистов можно прочесть в мемуарах берлинского художника Рауля Хаусмана (1886–1971) «В начале было Дада» (1980), содержащих ценные сведения о воздействии эстетики Хлебникова и русской зауми (záum или Sternensprache) на творчество Хуго Балля и его непосредственного окружения, а также о многообразном посредничестве Василия Кандинского (1866–1944) в период его проживания в Германии и позднее, после 1933 года, во Франции. Постепенно становятся известными некоторые имена российских художников, музыкантов и писателей, участвовавших в дадаистских акциях. Среди них важное место занимают

[183] На нем.: ***Meyer R.*** „DADA“ – ein dadaistisches Steckenpferd : Neues zum Namensmythos // DADA in Zürich / hrsg. von H. Bolliger, G. Magnaguagno, R. Meyer. Zürich : Arche Verlag, S. 25–27. S. 25. «Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе» Хуго Балля в переводе Вальдемара Вебера: URL: http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html (дата обращения: 12.12.2017).
[184] URL: http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html (дата обращения: 12.12.2017).
[185] Cabaret Voltaire : Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge. Hamburg, 1978. Цит. по: ***Schlichting H. B.*** Chaos in die Ordnung bringen : Dada // Literarische Moderne : Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert / hrsg. von R. Grimminger, J. Murasov, J. Stückrath. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1995. S. 314–338. S. 315.

Сергей Шаршун (1888–1975), Ефим Голышев (1897–1970), Илья Зданевич (1894–1975). Любителям дадаизма хорошо знакомы, например, фотографии 1920 года, сделанные на дада-ярмарке в Берлине и отображающие в том или ином ракурсе плакат: «Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst TATLINS» (Искусство мертво. Да здравствует новое машинное искусство ТАТЛИНА). Обнаруживаются и образы дадаистов в творчестве их русскоязычных соратников, например, «Портрет Жана (Ханса) Арпа», созданный Эль Лисицким (1890–1941) в 1924 году.

Взаимодействие русскоязычных авангардистов и представителей международного дадаизма при ближайшем рассмотрении оказывается элементом целой системы связей, объединяющих культуры. Эти связи не ограничиваются близостью радикальных художественных экспериментаторов из разных стран. Так, в восприятии Балля своеобразно соединялись идеи Михаила Бакунина (1814–1876), Петра Кропоткина (1842–1921) и Дмитрия Мережковского (1865–1941)[186], а со сцены «Кабаре Вольтер» звучали, в сочетании с хором русских балалаечников, фрагменты из сочинений Василия Кандинского, Леонида Андреева (1871–1919) и Николая Некрасова (1821–1878)[187]. Принципиальная интернациональность дадаизма побуждала его представителей обращаться к русскоязычной культуре разных периодов, превращая ее в художественный контекст важных экспериментальных взаимодействий.

Казалось бы, при такой плотности связей можно было бы ожидать, что русскоязычному читателю особенно легко может даваться восприятие дадаистских творческих поисков. К сожалению, такое предположение ошибочно. За многие десятилетия XX века, основательно исказившие память об отечественном историческом авангарде, допускавшие лишь едва заметную для широкой общественности жизнь неподцензурного экспериментального искусства в сферах андеграунда, многие пути к дадаистскому наследию оказались существенно затруднены. Сегодняшнему русскоязычному читателю нелегко понять радикальные творческие эксперименты.

Ситуация осложняется и крайне малым количеством переводов, которое не удивляет – в связи с весьма условной переводимостью большинства дада-произведений. Относительно легко удаются переложения манифестов, тогда как стихи, в основе которых – сложнейшая языковая

[186] См. об этом: *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit : Tagebuch. S. 21.

[187] См. об этом: *Korte H.* Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2003. S. 33.

игра, поддаются переносу в русскоязычную сферу с большим трудом[188]. К счастью, подчас наличие или отсутствие перевода для восприятия не имеют большого значения, например в тех случаях, когда речь идет о визуальных стихотворениях, написанных на «заумном» языке, по ту сторону рассудочного восприятия, практически без понятных и, соответственно, переводимых слов.

Таким оказывается ровесник революции – знаменитое произведение Хуго Балля «Караван» 1917 года. Единственное переводимое слово составило заглавие текста, представляющего собой синтез визуальной и акустической поэзии, основанный на игре с типографическим оформлением строк. Первое слово стихотворения напоминает слово «Elefant» (слон). В сочетании с заглавием и внешним обликом строк – оно создает впечатление движения. Аналогичное воздействие оказывает и выбор семнадцати разных шрифтов для семнадцати строк текста. Ритм смены обычных и курсивных шрифтов приводит к специфическому волнообразному эффекту. Ровный левый край стихотворения и отказ от заглавных букв, напротив, производят успокаивающее впечатление. Таким образом стихотворение в своей композиции обнаруживает почти классическое равновесие, которое оказывается достижимым даже при минимальном количестве элементов, понятных в традиционном отношении. Радикализация этой тенденции может быть представлена не менее знаменитым произведением приват-дадаиста Курта Швиттерса (1887–1948) Gesetztes Bildgedicht (1921), которое – к большому удовольствию публики – прозвучало без перевода в честь 100-летия дадаизма в Санкт-Петербургском музее звука (ГЭЗ-21) в апреле 2016–года на вечере «ДАДА-поэзия в звуке», организованном Дарьей Барабеновой[189]. Стихотворение иллюстрирует теорию автора о редуцировании языка до отдельных минимальных элементов слов, что – в условиях уникального художественного исполнения Александром Астафьевым, Марком Коммером, Леонидом Переваловым и Антониной Поздняковой – можно было воспринять представителю любой культуры.

Сопоставление произведений дадаистов приводит к пониманию того, что они не перешли от общих представлений об искусстве к более или менее цельному стилю. Это не входило в действительные цели экспериментаторов, считавших главным достоинством автора и читателя – неповтори-

[188] Исключения составляют, например, новейшие переложения, подготовленные в связи с празднованием 100-летия дадаизма Государственным музеем В. В. Маяковского в Москве. Среди них репринтное издание Der Dada 3 (1920), снабженное переводом и комментариями, а также первое полное издание на русском языке книги «7 манифестов дада» (1924) Тристана Тцара.

[189] См. подробнее: URL: http://soundmuseumspb.ru/sound/2530-dada (дата обращения: 12.12.2017).

мую индивидуальность, сопротивлявшихся всяческой унификации, любым формам уподобления. В результате представители раннего дадаизма в дальнейшем развивались по-разному. После войны группа цюрихских дадаистов распалась, найдя продолжение в берлинском, кёльнском, парижском дадаизмах и, конечно, в приват-дадаизме Курта Швиттерса, издававшего с 1923 года знаменитый журнал «Мерц».

Вместе с тем как бы ни развивались далее творческие методы отдельных экспериментаторов, некоторые особенности, проявившиеся уже в ранний период, сохранялись, обнаруживая глубинное родство дадаистов и футуристов:

1. И те, и другие авторы экстремально реагировали на радикальные трансформации воспринимаемой реальности, которые нашли выражение в изменениях традиционных представлений об искусстве, его задачах и языке. В результате изменений соотношение между словом, его значением и соответствующим предметом стало расцениваться как дисгармоничное. Связь между этими тремя составляющими постоянно пересматривается, что приводит к утрате привычной понятности текстов и подчеркивается изобретением новых слов, отменой традиционной грамматики и отказом от синтаксиса.
2. Представители футуризма и дадаизма рассматривали язык как материю, способную бесконечно трансформироваться. Истоки этой тенденции можно обнаружить в представлениях о речи, отразившихся, например, в знаменитых сценах из книги Франсуа Рабле (1494–1553) «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533–1564) – с замерзшими и оттаивающими словами, которые, как оказывается, можно собирать, подобно вещам, держать в руках, разглядывать, разбрасывать[190]. Понимание языка как системы слов, а слова как предмета, сформированного из разнородных элементов, и вера в способность человека создавать новые слова из заранее заданных частей нашли одно из ярких воплощений позднее в творчестве Георга Филиппа Харсдёрфера (1607–1658) и в изобретенном им простом механизме для производства новых слов – «Пятерном мыслительном круге немецкого языка» (1651)[191]. К началу XX века язык в мире нарастающих скоростей восприятия уже не видится творцам многосоставной вещью в мире вещей, а предстает едва уловимой, текучей материей в мире подобных же материй. Суть именно этих представлений выражена уже приведенной выше формулой Хуго Балля: «Слово как движение»[192].
3. Авторы в равной мере исходят из материальности видимого и слышимого отдельного слова или даже отдельной буквы, что и обусловливает их интерес к сферам визуальной и акустической поэзии как творчеству на границах с другими искусствами. В произведениях создаются условия, которые ведут к максимально свободному раскрытию языкового потенциала, что полностью соответствует намерениям и футуристов, и дадаистов, состоявшим в освобождении слов от диктата традиционного смысла, грамматики и синтаксиса, то есть, как виделось экспериментаторам, от диктата иерархически функционирующего, прагматичного и потребительского общества.
4. Соответственно, произведения становятся идеальной средой, в которой язык творцов, их читателей, слушателей и зрителей способен сосредоточиться на себе, собственных составляющих и их задачах. В разворачивающихся таким образом самонаблюдении и рефлексии, а как следствие – и в обновлении языка, состоят главные заслуги как футуристов, так и дадаистов. Благодаря им становится особенно легко словесным образом поразмышлять над устройством собственной словесной природы. И в этом отношении хотелось бы повторить бытующую среди современных наследников исторических авангардистов фразу – «Боже, Тцара храни!»[193], более того, хотелось бы даже добавить: «Тцарствуй на славу, на славу нам»!

Актуальность исторического авангарда, связанная прежде всего с обозначенными в пункте 4 особенностями, обусловливает необыкновенную заразительность и долгую жизнь футуристической и дадаистской традиции, а значит, и существование так называемого внеисторического авангарда[194] как разновидности литературы, которая уже более ста лет в самых

[190] См. в книге IV главы LV («О том, как Пантагрюэль в открытом море услыхал разные оттаявшие слова») и LVI («О том, как Пантагрюэль среди замерзших слов открыл непристойности»): ***Рабле Ф.*** Гаргантюа и Пантагрюэль / пер. с фр. Н. Любимова. М. : Правда, 1981.

[191] Fünffacher Denckring der Teutschen Sprache.

[192] ***Meyer R.*** „DADA" – ein dadaistisches Steckenpferd : Neues zum Namensmythos. S. 25–27. S. 25. В переводе на русский: URL: http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html (дата обращения: 12.12.2017).

[193] К сожалению, выяснить источник этой замечательной шутки не удается.

[194] Термин был придуман современным авангардистом Сергеем Бирюковым (р. 1950) и подхвачен международной научной конференцией в Москве «СТО РАЗ ДАДА», проведенной Государственным музеем В. В. Маяковского в сотрудничестве с Государственным институтом искусствознания, Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН и Центром авангарда при Еврейском музее и Центре толерантности в ноябре 2016 года.

разных формах представляет традицию разрыва с традициями, осуществляемого главным образом ради так называемой саморефлексии языка (Selbstreflexion der Sprache)[195].

Эта традиция противопоставляет себя многим радикальным социальным переустройствам, с успехом сводя на нет их революционный пафос. Одним из наглядных подтверждений подобной направленности раннего, цюрихского дадаизма может послужить художественное наблюдение из воспоминаний Марселя Янко (1895–1984), длительная жизнь которого и сама по себе связывает начало XX века с нашим временем:

> «Кабаре Вольтер» было местом встречи искусств. Здесь встречались художники, студенты, революционеры, туристы, международные авантюристы, психиатры, люди полусвета, скульпторы и вежливые шпионы в поисках информации. В густом табачном дыму, посреди декламации или исполнения народных песен вдруг возникало выразительное монгольское лицо Ленина, который приходил в окружении своих соратников, или появлялся Лабан, великий танцовщик с ассирийской бородой[196].

Для дадаиста два бородача – революционер Ленин и танцовщик Лабан[197] – одно и то же, ироническая аллитерация. Именно такое радикальное художественное воздействие способны оказать дадаистские «Ironien», очистительные иронии.

[195] См. подробнее: ***Kaminskaja J.*** Selbstreflexion der Sprache in der zeitgenössischen russisch- und deutschsprachigen Poesie // POETICA : Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. München, 2002. Bd. 34. S. 223–253.

[196] Цит. по: Dada: Monograph of a Movement, Monographie einer Bewegung, Monographie d'un mouvement / hrsg. von W. Verkauf. Teufen : A. Niggli Verlag, 1957. S. 31. Перевод «Творческой энергии дада» Янко заимствован из книги «Дадаизм и дадаисты» В. Д. Седельника: URL: http://www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty18.html (дата обращения: 12.12.2017).

[197] Подразумевается Рудольф фон Лабан (1879–1958), ставший — вместе с Мари Вигман — одним из основателей танца модерн. Лабан, Вигман и танцовщицы их труппы принимали участие в творческой деятельности «Кабаре Вольтер». См.: ***Korte H.*** Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2003. S. 33.

Поэтическая жизнь немецких кабаре первой половины XX века
Часть первая. История до 1918 года[198]

«Десятая муза», как иногда называют кабаре[199], обнаруживает необычайное сочетание многих черт. Она похожа одновременно на Эрато и Эвтерпу, Клио и Терпсихору, Талию, а в особенно тяжелые времена даже и на Мельпомену. Сочетание разнородных элементов позволило воспринимать кабаре как особое сценическое искусство, которое объединяло поэтические произведения (от рифмованных афоризмов до баллад, в том числе пародийных), короткие эстрадные пьесы шутливого содержания (скетчи), малую прозу и песни (от шансонеток и куплетов до агитационных маршей), исполняемые авторами или актерами, с номерами инструментальной музыки, пантомимы, а также с танцевальными и другими художественными выступлениями. Одна часть программы могла плавно перетекать в другую: так, например, песенный номер незаметно переходил в сценический эпизод или пластическую импровизацию. В совмещении и слиянии всевозможных творческих компонентов, вероятнее всего, и заключается особенное очарование, присущее легендарным представлениям 1900–1910-х годов.

Относительно истории слова «кабаре» среди кабаретистов и исследователей их творчества существуют различные мнения. Согласно одной из распространенных версий, французским словом «cabaret» первоначально называли блюда, разделенные на секции или заполненные съемными мисками

[198] Первая часть статьи была опубликована: ***Каминская Ю. В.***: Литературные формы кабаре до 1918 года // История литературы Германии XX века. Т. 1 : 1880–1945. Книга 1 : Литература Германии между 1880 и 1918 годами / под ред. В. Д. Седельника и Т. В. Кудрявцевой. М. : ИМЛИ РАН, 2016. С. 480–497.

[199] Десятой, а иногда и одиннадцатой, музой кабаре называли и называют довольно часто. Эта традиция началась еще на заре XX века и нашла наиболее раннее и известное воплощение в целом ряде кабаретистских антологий, изданных в то время Максимилианом Берном (Maximilian Bern, 1849–1923) под общим названием «Десятая муза» (Die zehnte Muse). Почти столетием позднее Фолькер Кюн (Volker Kühn, 1933–2015), автор иллюстрированной истории кабаре, также отдал дань традиционному образу десятой музы в книге 1993 года «Кусачая муза: 111 лет кабаре» (Die bissige Muse: 111 Jahre Kabarett) и назвал свою знаменитую идущую с 1991 года серию документальных фильмов для ZDF «Десятая муза — история и истории вокруг кабаре» (Die zehnte Muse – Geschichte und Geschichten ums Kabarett). С 1919 года осуществлялась регулярная публикация нот и песенных текстов, составивших славу немецкоязычного кабаре, под названием «Одиннадцатая муза. Собрание современных песен для кабаре и концертных выступлений» (Die elfte Muse. Eine Sammlung moderner Kabarett- und Vortragslieder).

с различными кушаньями. Позже наименование было перенесено на ресторанчики, в которых для упрощения сервировки пользовались именно такой посудой. В дальнейшем словом «кабаре» начали обозначать и вид искусства, своеобразие которого состоит в сосуществовании разнородных элементов в пределах единого увлекательного целого[200].

Приверженцы другой версии, рассуждая об истории слова «кабаре», связывают его, вовсе не вспоминая о посуде, лишь с особым типом художественной деятельности и с артистическими кабачками (cabarets artistiques), где любила собираться парижская богема и регулярно проходили импровизированные представления с участием поэтов, музыкантов и актеров[201]. Первый кабачок подобного рода был открыт на Монмартре в 1881 году и назывался Chat noir (черный кот). Вскоре новый тип заведений распространился в Париже повсюду, превратив французскую столицу в родоначальницу общеевропейской моды.

Версия об артистических кабачках представляется наиболее правдоподобной[202], однако образ вкусного неоднородного блюда, в котором каждый без труда найдет кусочек, подходящий лично ему, кажется особенно близким самим кабаретистам. Именно такой образ отражен в заглавии знаменитой антологии, посвященной наследию кабаре, – «Пестрое кушанье» (Bunte Platte) (1953). Эту книгу составил Вилли Шефферс (Willi Schaeffers, 1884–1962), бывший конферансье и один из художественных руководителей берлинского «Кабаре комиков» (Kabarett der Komiker) сокращенное название которого по-русски было бы «Како» (KadeKo). Артист предложил вниманию читателей художественную коллекцию, сопроводив ее следующими словами: «Я подаю Вам пестрое блюдо, ценность которого доказана тысячами произнесений...»[203]

Сочетая средства и формы, изначально присущие таким сферам, как литература, театр, музыка или танец, кабаре выполняло несколько функций, важность которых определила и его появление, и последующую востребованность. Наиболее заметная из них в любом обществе связана с развлечением публики. Эта на первый взгляд несущественная задача приобретает большое значение в XX веке, поскольку, выполняя ее, искусство стремится

[200] См.: Metzler Kabarett Lexikon / hrsg. von K. Budzinski, R. Hippen ; in Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv. Stuttgart ; Weimar, 1996. S. 164.

[201] См.: ***Vogel B.*** Fiktionskulisse : Poetik und Geschichte des Kabaretts. Paderborn, 1993. S. 120–123. См. также: Kabarett / M. Thiel // Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart . . . S. 242–243.

[202] См. об этом: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue : Zur Dramaturgie der „Bunten Platte“ // Hundert Jahre Kabarett . . . Würzburg, 2003. S. 13.

[203] Bunte Platte : Ein Vortragsbuch für Jedermann / hrsg. von W. Schaeffers. Berlin, 1953. S. 7.

частично восполнить ущерб, который несет личности развитие современного общества. Индивидуум, переживающий усиливающееся одиночество, ощущает себя в кругу единомышленников и даже друзей, находит утешение, отвлекаясь от каждодневных забот, и заряжается весельем, то беспечным, то отчаянным.

Постепенно становилось очевидным, что никакие новые художественные произведения не смогут в действительности приблизить человека к образу гармоничной личности, повернуть историю вспять и позволить забыть о катастрофах «просвещенного разума», начиная с еврейских погромов и заканчивая мировой войной. Однако большая часть общества, привыкшего на протяжении XIX века возлагать значительные надежды на людей искусства, продолжала формировать давно знакомые ожидания, вменяя творцам в обязанность объяснять мир, поучать публику, изменять ее к лучшему. Сжатое ироническое отражение подобного рода требований содержит известное стихотворение Франка Ведекинда (Frank Wedekind, 1864–1918) «Писательский гимн» (Schriftstellerhymne) (1911), рефреном которого стали слова:

	Лавровый венок
Schöner, grüner Lorbeerzweig, der dich neckt,	Манит тебя, чтоб
Und die Stirn bedeckt, wenn der Lump verreckt,	Украсить твой лоб, когда ляжешь ты в гроб,
Mit ausgefransten Hosen[204].	В потертых штанах с бахромой[205].

Развлекая, кабаре ни в коей мере не претендовало на выполнение задач, соответствовавших возвышенным требованиям традиционно настроенной публики. С одной стороны, кабаре представляло собой своеобразную, завуалированную реакцию искусства на гнет общественных ожиданий, ответ художников, исполненный самоиронии и иронии по отношению к обывателям, выражение невозможности и нежелания соответствовать классическим представлениям об искусстве как посреднике между миром людей и идеалом. Такая реакция, несомненно, была болезненна, что породило пронзительные строки, подобные стихотворению «Жестокость» (Grausamkeit) (1901) Пауля Шербарта (Paul Scheerbart, 1863–1915):

[204] ***Wedekind F.*** Schriftstellerhymne // Gedichte und Lieder. Stuttgart, 1989. S. 68–69.

[205] ***Ведекинд Ф.*** Писательский гимн / пер. с нем. Юрия Петрова // Поэты немецкого кабаре. СПб., 2008. С. 59–60.

Der König saß auf seinem Thron
Und sagte: „Lieber guter Sohn,
Hast du das Gift genossen?
Genieß es schleunigst unverdrossen!“[206]

Воссел на трон и вопросил король:
«Любимый сын, ответить мне изволь:
Ты принимал ли яд когда-нибудь?
Коль нет, принять сегодня не забудь!»[207]

С другой стороны, кабаре вопреки жестокости мира стремилось дать публике возможность увлечься происходящим на сцене, позволяло отдохнуть от тягот реальности, но не забыться полностью, сохранить понимание того, что тяготы эти не исчезнут под воздействием художественного слова, посмеяться над пугающим, возможно, и отвратительным в себе и окружающей жизни.

Кабаре было нацелено на сохранение критической дистанции, позволяющей не упустить современные события из поля зрения, но вместе с тем и не лишиться чувства юмора. Разными способами, с большим или меньшим упорством кабаре обнаруживало общественные пороки и обличало их. При этом ему обычно без труда удавалось избежать морализаторства, что было необходимо, ведь времена, когда от литературы можно было ожидать непосредственной поучительности, прошли. Для самих художников это было очевидно уже в конце XIX столетия.

Заметные и принципиальные различия между традиционными представлениями о задачах искусства, распространявшимися в обществе на протяжении XIX века, и тем, что могло и хотело предложить публике само искусство, побуждали писателей, музыкантов и живописцев к напряженным размышлениям о сущности собственной деятельности. Воспользовавшись строками стихотворения «Франкофобам» (Den Franzosenfressern) (1886) Арно Хольца из сборника «Книга времени» (Das Buch der Zeit), принесшего автору Шиллеровскую премию, можно сформулировать ключевой вопрос поэзии следующим образом:

[206] ***Scheerbart P.*** Grausamkeit // Gesammelte Schriften : in 10 Bdn. / hrsg. von U. Kohnle. Bellheim : Edition Phantasia, 1986–1996. Bd. 9 (1994). S. 17.

[207] ***Шербарт П.*** Жестокость / пер. с нем. Владимира Васильева // Поэты немецкого кабаре. С. 205.

O wer, als einst wie nie zuvor
die Welt ein Haupt voll Blut und Wunden,
sang ihr das „Lied im höhern Chor“,
daran wir heute noch gesunden?[208]

Кто тот певец, что вновь — с тех пор,
Как боли отдан мир и мукам, —
Слагает чистый «Горний хор»,
Чтоб исцелить нас этим звуком?[209]

Искусство настойчиво пыталось понять себя, посмотреть на себя со стороны, осмыслить собственные возможности. В этом отношении ироничное кабаре, объединявшее творческих людей и на подмостках, и среди зрителей, оказалось особенно востребованным. Его благоприятные условия позволяли выполнять функцию, которая стала жизненно важной для культуры в условиях кризиса общепризнанных представлений о ней и сохраняет свое значение до сих пор.

Самопознание всегда начинается с осознания собственных границ. Если речь идет о художественной сфере, то в этой связи чрезвычайно важными оказываются границы между искусствами. Уникальное пространство кабаре позволяло приблизиться к их осмыслению, ведь в «цирке для мозга» разновидности творчества сосуществовали на одной сцене, тесно взаимодействуя.

Еще большее значение для искусства, познающего себя, имеют границы с жизнью, которые можно разглядеть, лишь приблизившись к «нехудожественной» реальности на минимально возможное расстояние. Именно такую, подчас едва уловимую дистанцию и находит кабаре, непосредственно откликающееся на текущие события повседневности. Стихи кабаретистов уже на рубеже XIX–XX веков называли «прикладной лирикой»[210].

Сущность такой поэзии зримо отражена в образе скачущего через кольцо дрессированного Пегаса на памятной печати, которая была изготовлена специально к открытию первого немецкого литературного кабаре «Пестрый театр / сверхбалаганчик» (Buntes Theater / Überbrettl), произошедшему в январе 1901 года. Подобно мебели в стиле модерн или авангардистской посуде, «прикладная лирика» свидетельствует об особенно активных попытках искусства высвободить эстетический принцип из ограниченного пространства традиционной художественной практики и напрямую переместить его в сферу обыденной жизни.

[208] ***Holz A.*** Den Franzosenfressern // Werke : in 7 Bdn. / hrsg. von W. Emrich und A. Holz. Berlin, 1962. Bd. 5. S. 199.

[209] ***Хольц А.*** Франкофобам / пер. с нем. Н. Сухачева // Поэты немецкого кабаре. С. 217.

[210] Deutsche Chansons (Brettl-Lieder). Berlin ; Leipzig, 1901. S. X. Цит. по: ***Sprengel P.*** Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne. S. 29–38. S. 30.

Об этом в 1901 году писал поэт и романист Отто Юлиус Бирбаум (1865–1910), сыгравший важную роль в истории кабаре:

> Ничего не поделаешь, у нас — навязчивая идея: вся жизнь должна быть пронизана искусством. Художники сегодня мастерят стулья, и дело чести для них состоит в том, чтобы это были стулья, которыми можно восхищаться не только в музеях, чтобы с ними действительно могли бы прийти в соприкосновение известные четыре буквы, не расплатившись за это своим хорошим самочувствием. Так и мы хотим писать стихи, которые годятся не только для того, чтобы читать их в тихой комнатке, но и для того, чтобы петь их толпе, жаждущей увеселений[211].

В словах Бирбаума можно увидеть свидетельство того, что открывающиеся благодаря кабаре возможности изучать взаимодействие искусств и остального мира, были хорошо заметны и самим мастерам. Вместе с тем очевидными становятся как утопичность, присущая устремлениям кабаретистов, так и созвучие идей, одновременно исходивших от представителей разных художественных сфер.

Удивительно, но, несмотря на то что в творчестве немецкоязычных кабаретистов с исключительной точностью отразились ключевые тенденции времени, в некоторой мере сохраняющие свое значение и по сей день, наследие этого искусства относительно мало изучено. В основательных трудах, посвященных истории немецкой литературы, подчас не удается найти даже упоминания о кабаре[212]. Кажется, «десятую музу» по-прежнему не все принимают всерьез, а ведь без нее невозможно было бы представить себе ни эпоху рубежа веков, ни последующие десятилетия.

В течение последних 15–20 лет положение постепенно меняется. Более того, сегодня в немецкоязычном литературоведении отмечают чрезвычайное оживление интереса к феномену кабаре и его наследию. Однако результаты предпринимаемых усилий, по большей части сосредоточенных на сборе сведений и произведений, пока не привели к осмыслению роли кабаре в истории литературы и культуры.

[211] Ibid.

[212] Вклад кабаре в историю немецкой литературы остался совершенно без внимания. Например, в огромном томе Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Stuttgart ; Weimar, 2001) ни разу не упоминают о кабаре даже в главе об известных кабаретистах Максе Даутендее, Рихарде Демеле и Кристиане Моргенштерне авторы серьезного исследования по истории немецкой поэзии: ***Holznagel F.-J. et al.*** Geschichte der deutschen Lyrik. Stuttgart, 2004. S. 515–522.

Возможно, кабаре как значительное явление европейской культуры столь медленно находит признание вследствие особенностей этого искусства в его современном облике. Сегодня оно считается нацеленным прежде всего на критику сиюминутного и не претендующим на большую художественную ценность. Такой образ кабаре еще в 1972 году отразил знаменитый писатель-кабаретист Кай Лоренц (Kay Lorentz, 1920–1993), когда писал: «Сегодня сущность кабаре состоит для нас в том, чтобы настроить прогрессивную часть публики на политическое мышление, соблазнить им, чтобы подтолкнуть бюргерскую публику, привести ее в движение»[213].

Кабаретисты конца XIX – начала XX века не считали злободневность непременной, а уж тем более главной принадлежностью кабаре. Они причисляли свое творчество к так называемому малому искусству (Kleinkunst), которое включает всевозможные способы творческого самовыражения, не требующие усилий больших художественных коллективов, пространств или материальных затрат. В пределах искусства малых форм кабаре соседствует с пантомимой, кукольным театром или декламацией, которые, конечно, развивались на протяжении XX века и в самостоятельном виде. Их историю также невозможно представить без истории кабаре.

Относительно истоков кабаре, его точного возраста и истории, как и относительно рассмотренной выше истории самого слова, мнения существуют различные. С одной стороны, появление кабаре и начальная стадия его развития были связаны с культурой парижской богемы, Монмартром и cabarets artistiques. Это представляется наиболее очевидным не только в связи с распространением слова «кабаре», но и благодаря истории кабаре, которая обнаруживает противостояние посетителей артистических кабачков и обывательской публики, задававшей тон в других сферах жизни.

О попытках соблюдать значительную дистанцию по отношению к бюргерскому обществу свидетельствуют многие элементы сохранившегося наследия. Среди них тесно связанное с кабаре творчество берлинской группы «Висельники» (Galgenbrüder), в которую наряду с другими поэтами входил Кристиан Моргенштерн (1871–1914), или история мюнхенского кабаре «Одиннадцать палачей» (Elf Scharfrichter, 1900–1904), в деятельности которого участвовали О. Ю. Бирбаум, Ф. Ведекинд, Л. Тома, М. Даутендей, Р. Демель, Ханс фон Гумпенберг (Hanns von Gumppenberg, 1866–1928) и Лео Грайнер (Leo Greiner, 1876–1928). В обоих случаях кабаретисты с помощью ритуальной символики казни стремились подчеркнуть замкнутость и специфичность

[213] ***Cepl-Kaufmann G., Johanning A., Meiszies W.*** Wenn es dem Kom(m)ödchen nicht gefällt ... : Ein Kabarett in Deutschland. Düsseldorf, 2000. S. 122. Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 12–13.

своего относительно узкого круга, а также противопоставить себя мещанской среде.

С другой стороны, кабаре рождалось не только как одно из многочисленных выражений противостояния творческих личностей и остального общества, привычно требовавшего от искусства красоты, понятности и поучительности. Важным также было стремление творческих групп привлечь внимание к собственным взглядам на искусство или, как минимум, к тому, что традиционное понимание художественных задач не соответствует реальности. Это означало, что кабаре должно было парадоксальным образом стремиться не только к герметичности, но и к открытости.

Эта тенденция, вероятнее всего, берет начало не из атмосферы артистических кабачков, а из другого явления, также зародившегося во Франции и считавшегося в конце XIX века непременной принадлежностью большого города. Таким заметным атрибутом столичной жизни стало варьете[214] – особая разновидность театра, в представлениях которого с небывалой прежде быстротой чередовались номера легких жанров – эстрадных, комедийных, цирковых.

Слово «variété» в переводе с французского означает «разнообразие». Оно очень точно характеризует тип представлений, которые получили свое имя благодаря названию парижского театра «Варьете», основанного в 1720 году. Главное в варьете – это многообразие, разнородность, быстрая смена чувственных впечатлений, темп, эксперимент. Именно так можно объяснить привлекательность новой театральной разновидности. Она была настоящей находкой для изменившейся публики, не желавшей надолго сосредоточиваться на одном, требовавшей все новых и новых впечатлений. Неудивительно, что литераторы со временем обратились к новому явлению, попытавшись извлечь из него пользу.

По одной из версий, именно легкомысленная французская забава явилась непосредственным источником кабаре, которое О. Ю. Бирбаум даже называл «литературным варьете»[215]. Это объясняет и происхождение принятого в кабаре деления на номера. Нумерация выступлений во время представления изначально была обязательной принадлежностью варьете. Театральный план вечера обычно был настолько многообразным и пестрым, а смена выступлений настолько быстрой, что зритель просто не мог уследить за чередованием вполне завершенных и отличных друг от друга образов без точного указания

[214] О роли варьете как главного источника кабаре см.: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 12–28. S. 15.

[215] ***Bierbaum O. J.*** Anrede an eine junge Dame // Theorie des literarischen Jugendstils / hrsg. von J. Mathes. Stuttgart, 1984. S. 238. Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 15.

соответствующих цифр и наличия программки. Так сформировалось понятие номера как отдельно исполненной и самодостаточной части сборного представления. Принципы организации такого вечера, составленного из номеров, в свою очередь, переняли кабаретисты, пытавшиеся приблизиться к публике, используя новации варьете.

Как проявление устремленности кабаре одновременно и к герметичности, и к открытости можно с уверенностью рассматривать так называемый стиль ибербреттль (Überbrettl)[216], обозначение которого хранит следы языковой игры, превращающей «подмостки» в «над-мостки». Его источником стало берлинское кабаре «Сверхбалаганчик» (Überbrettl), возникшее в 1897 году и позднее преобразованное в «Пестрый театр» (1901–1902). Со сцены театра звучали произведения Л. Тома, Д. фон Лилиенкрона, К. Моргенштерна и О. Ю. Бирбаума. Концепция, лежащая в основе этого распространенного вида кабаре, была задумана как способ привлечь публику к занимавшей художников проблематике, найти необходимый компромисс между замкнутостью и открытостью, создать все условия для того, чтобы зритель чувствовал себя не анонимным потребителем, а высоко ценимой индивидуальностью, активно участвующей в происходящем на сцене.

Занятая поисками компромисса «десятая муза», с одной стороны, обнаруживала родственную близость с традицией литературно-музыкальных вечеров, имевших к тому времени длительную историю и получивших широкое распространение в Берлине. С другой стороны, кабаре давало своего рода новую жизнь давней салонной культуре. Возможно, ее без существенных ограничений не следует рассматривать в качестве одного из непосредственных источников кабаре, однако сходство первоначальных интенций неоспоримо. В обоих случаях речь идет главным образом о стремлении гармонично соединить философскую серьезность и культуру светского общения, глубокомысленность и веселость, герметичность и открытость.

Исконная противоречивость кабаре и разнородность функций, выполняемых им в обществе, от развлекательной до поэтологической, сохраняли свое значение на протяжении всей истории «десятой музы». Эстетически приближавшиеся к варьете первые немецкие кабаре в симультанном стиле нового времени пытались привить публике и сообщить жизни особый вкус, но вскоре сами стали восприниматься как проявление безвкусия. Программы, состоявшие из разрозненных номеров, легко было упрекнуть в отсутствии единой, отчетливой линии, в своего рода бесхарактерности[217], чрезмерной развлекательности.

[216] См. о сосуществовании двух тенденций: ***Sprengel P.*** Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne. S. 30–31.

[217] ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 19.

На этом история «десятой музы» как искусства могла бы закончиться. Однако, к счастью, среди особенностей кабаре, чрезвычайно склонного к изменениям, выделялась одна, ставшая спасительной. Речь идет о неразрывной связи кабаре с разного рода художественными экспериментами. Без такой связи активное участие рассматриваемой художественной сферы в сложном процессе осмысления искусством собственной сущности было бы невозможно. Кроме того, присущие кабаре подвижность и открытость новому сами по себе располагают к чрезвычайно самому интенсивному художественному поиску, который оказался столь необходимым и прошлому, и нашему веку.

Изначальная сопряженность кабаре с поэтическими экспериментами особенно заметна в пределах дадаизма[218] и экспрессионизма[219], своеобразно отразивших кризис представлений о литературе и искусстве в целом. Дадаисты, продолжившие футуристическое освобождение слова, начали свою активную деятельность с того, что в разгар Первой мировой войны основали в центре политически нейтрального Цюриха уникальное литературное «Кабаре Вольтер» (Cabaret Voltaire). Это произошло в феврале 1916 года.

Целостность их группы обеспечивали общие художественно-политические взгляды. Именно эти взгляды и находили воплощение в кабаре, которое стало местом ментального и эмоционального противостояния безумию «цивилизованного» мира, или «безумию времени», как писал знаменитый дадаист Ханс Арп. Объектом критики выбрали образованное бюргерское сословие. Люди искусства считали его ответственным за чудовищные события истории – войны и другие катастрофы духа[220], которые становились возможными лишь том случае, если множество людей переставали следовать гуманистическим представлениям о человеке и мире, вполне осознавая, что делают. Такие размышления неизбежно приводили авторов к отрицанию всякого художественного идеала, стремление к которому навязывал им бюргерский слой, и к декларированию абсолютной свободы творчества, которая проявилась в радикальных экспериментах. Пожалуй, можно утверждать, что в этом уголке Цюриха гармонично сочетались антимилитаризм как политическая позиция, требующая от искусства открытости по отношению к общественности, и сугубо художественные опыты по обновлению искусства, интересные в первую очередь узкому и относительно замкнутому кругу творцов.

[218] См. подробнее первое системное русскоязычное исследование дадаизма: ***Седельник В. Д.*** Дадаизм и дадаисты. М., 2010.

[219] О роли «Неопатетического кабаре» (1910–1912) как проявления раннего экспрессионизма см.: ***Sprengel P.*** Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne. S. 35.

[220] ***Ball H.*** Die Flucht aus der Zeit : Tagebuch. S. 91.

Дадаисты, несмотря на склонность к новинкам и экстравагантным шагам, обратились именно к наиболее открытой и свободной от диктата форме классического, «пестрого» кабаре, выросшего из cabarets artistiques. Об этом свидетельствует даже сохранившееся заявление, написанное хозяином кабачка для получения соответствующей лицензии:

> Господа намереваются... оборудовать сборный пункт художественного общения и духовного обмена. Они хотели бы читать фрагменты собственных произведений, организовывать доклады, располагающие к общению разных сторон, говоря кратко, они хотели бы создать место встреч для публики Цюриха, интересующейся искусством. В особенности это предприятие должно дать возможность молодым художникам общаться на духовном уровне, воодушевлять друг друга, вести дебаты и представлять общественности свои первые произведения[221].

Мимолетное искусство малых форм, пришедшее в соприкосновение с литературным авангардом, достигало максимальной выразительности и даже «взрывной силы»[222]. Оно не раз противопоставляло себя огромному миру и творящимся в нем катастрофам духа. При этом кабаретисты обычно не обнаруживали особенных надежд на успех, стремясь лишь выразить свою позицию.

Многие произведения, созданные за историю кабаре, сравнительно недолгую, но чрезвычайно богатую событиями, не сохранились. Поскольку «прикладная лирика» лишь недавно стала объектом пристального внимания ученых, успели исчезнуть многие свидетельства очевидцев, критические статьи, рецензии, отклики. С достаточной полнотой восстановить утраченные фрагменты художественной реальности оказывается невозможным. Следовательно, остается лишь детально рассматривать те крупицы, которые достались в наследство современному читателю и позволяют полнее представить себе пласт истории, до сих пор не утративший актуальности.

Изучая раннее кабаретистское творчество, в частности наследие «Сверхбалаганчика» и берлинского кабаре «Шум и дым» (Schall und Rauch, 1901–1902), можно с легкостью заметить ярко выраженное сатирическое начало произведений, сохранившееся в дальнейшем как одна из особенностей кабаре. Именно таким образом новые поэты, отказываясь от выполнения возвышенных задач, традиционно приписываемых обществом искусству, все

[221] ***Bolliger H. et al.*** Dada in Zürich. Zürich, 1985. S. 67–68. Цит. по: Lareau A. Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. S. 27.

[222] ***Sprengel P.*** Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne. S. 38.

же обнаруживали отчетливый интерес к окружающей их общественной реальности. Сатира, нередко находившая выражение в балладах, позволяла кабаретистам проявлять свое отношение к происходящему в обществе, не прибегая при этом к типу высказываний, воспринимавшихся как излишне патетические.

Объектами социальной критики становились представители различных слоев немецкого общества. Людвиг Тома направлял самую резкую поэтическую критику против политиков («Наш канцлер» [Unser Kanzler]) и чиновников («Господин чиновник» [Der Herr Beamte]), безродных коммерсантов («Песня промышленного воротилы» [Lied der Großindustriellen]) и дворян («Прекрасная графиня и солдат» [Soldatenlied]). Запоминающееся, исполненное горькой иронии изображение иерархии власть имущих предложил читателям странствующий поэт-кабаретист Петер Хилле (1854–1904) в коротком стихотворении «Кто не работает...» из сборника афоризмов Ethica (1904):

Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen.	Кто не работает — должен не есть,
Wer nicht arbeitet, soll speisen.	Кто не работает — должен вкуснятинкой тешиться.
Wer aber gar nichts tut, der darf tafeln[223].	Кто и совсем тунеядствует — вправе зажраться[224].

Поэты обличали общество, скрываясь подчас под масками пьяницы («Похмельные стихи» [Katerpoesie] Пауля Шербарта, «Из песен пьяного филина» [Lieder des betrunkenen Schuhu] Петера Хилле; застольные песни [Trinklieder] самых разных авторов) либо бродяги («Песня бродяги» [Wanderung] Клабунда) или преступника («Песня Эде Петермана, высланного из родного Риксдорфа» [Ede Petermann aus Rixdorf singt in der Verbannung] Бирбаума), а также обманутой женщины («Бедная девушка» [Das arme Mädchen] Ведекинда), проститутки («Гамбургская гулящая» [Hamburger Hurenlied] Клабунда). Всем этим образам, с воодушевлением создаваемым кабаретистами не только в текстах, но и на сцене, присуще большое сходство. В любом случае повествование ведется от лица персонажа, страдающего от несовершенства мира и бессильного его изменить.

Можно найти разные ответы на вопрос о том, почему именно нетрезвый взгляд рассказчика оказался столь привлекательным для кабаретистов начала века. С одной стороны, человек, находящийся в состоянии опьянения, – образ, допускающий довольно большую свободу повествования.

[223] ***Hille P.*** Wer nicht arbeitet . . . // Gesammelte Werke : in 6 Bdn. / hrsg. von F. Kienecker. Essen : Ludgerus Verlag Hubert Wingen, 1986. Bd. 5. S. 310.

[224] ***Хилле П.*** Кто не работает... / пер. с нем. Владимира Васильева // Поэты немецкого кабаре. С. 159.

Это позволяет организовывать речь, не сообразуясь ни с законами ее рационального построения, ни с принятой в обществе системой запретов, которая обусловлена правилами хорошего тона и представлениями о политической корректности и благонадежности:

Dies war meine schönste Zecherei;	Вот пьянка была! Никогда дотоле
Ich fühlte mich so groß und frei[225].	Душа не знавала такого раздолья[226].

Охмелевший рассказчик, подобный «пьянчуге» из процитированного стихотворения Шербарта «Сон пьянчуги» (Ein Säufertraum) (1898), может непосредственно выражать чувства, называть вещи своими именами, нарушать всевозможные табу, веселить публику не вполне пристойными шутками в сочетании с хлесткими сатирическими остротами и выглядеть при этом чрезвычайно сценично.

Рассмотренные в данном аспекте произведения кабаретистов обнаруживают сохранившиеся в приземленных формах следы давних представлений о «божественном опьянении» (heilige Trunkenheit) как о пребывании за пределами порядка. Такой взгляд нашел отражение в творчестве романтиков, ставшее традиционным. Например, именно о возвышенном «хмеле» размышлял в 1799 году Вильгельм Генрих Вакенродер, стоя перед собором Святого Петра в Ватикане: «Возвышенное чудо света! Дух мой воспаряет в божественном опьянении, когда поражаюсь я непомерной твоей роскоши!»[227] Упиваясь особенным чувством и восславляя состояние, позволяющее охватить «непомерное», романтики опираются на древние христианские представления о мистических откровениях, возможных при достижении экстатического состояния. Кабаретисты XX века, в отличие от романтиков и их последователей, наследие которых кабаре нередко представляло в ироническом свете, не уповают на возвышающее влияние искусства и его способность приблизить человечество к идеальным сферам. Поэтому выход из состояния порядка оказывается в их произведениях прежде всего утратой контроля над собой:

[225] ***Scheerbart P.*** Ein Säufertraum // Gesammelte Schriften. Bd. 9. S. 26.

[226] ***Шербарт П.*** Сон пьянчуги / пер. с нем. Г. В. Снежинской // Поэты немецкого кабаре. С. 187.

[227] ***Wackenroder W. H., Tieck L.*** Phantasien über die Kunst / hrsg. von W. Nehring. Stuttgart, 1983. S. 36.

Und bald lag mein ganzes Genie
Neben dem lachenden Vieh.
Der Himmel lachte über mir,
Und ich trank immer noch für Vier[228].

И я, недюжинное дарование,
Пьяной скотине составил компанию.
Господь в небесах надо мной хохотал,
А все же за четверых я лакал[229].

Однако и это перевоплощение приводит к благоприятным последствиям. Одним из них оказывается возможность избежать гнета ожиданий, возлагаемых на художников широкими слоями публики, уверенной, что искусство будет соответствовать сложившимся клише. Другим результатом предельного опьянения становится способность повествующего в максимально возможной мере сохранять дистанцию по отношению к обществу и его стереотипам, обличать социум, наблюдая как будто со стороны. Впрочем, подобного рода обличение подчас не сопровождалось ни малейшими надеждами на то, что существенные изменения мира к лучшему могут произойти.

С другой стороны, мастерски изображенное состояние опьянения, нередко обусловливающее повествование кабаретистов, связано не только с представлениями о свободе, но и с представлениями об очевидной несвободе, одержимости демонами (Besessenheit). Душа, не способная более воспламеняться надеждами, легко оказывается во власти «змия». Об этом строки Арно Хольца «На улице» (Auf der Straße) (1886):

Da fiel mir ein ein bittrer Scherz,
das Wort, das euch bekannt ist:
Der Wein erfreut des Menschen Herz –
zumal wenn er gebrannt ist![230]

Есть злая шутка, — может быть,
она и устарела:
вином легко воспламенить,
когда душа сгорела![231]

Действительно, «устаревшее» утверждение продолжает давнюю традицию. Она включает в себя и борьбу церкви с алкоголем как дьявольским средством, одурманивающим человека, вселяющим в него бесов, и существенную литературную линию, содержащую знаменитые слова Шекспира: «Каждый лишний кубок проклят, а то, что заключается в нем – дьявол»[232], наряду с не менее знаменитой сценой в погребке Ауэрбаха, созданной Гёте.

[228] ***Scheerbart P.*** Ein Säufertraum // Gesammelte Schriften. Bd. 9. S. 26.
[229] ***Шербарт П.*** Сон пьянчуги. С. 187.
[230] ***Holz A.*** Auf der Straße // Werke : in 7 Bdn. Berlin, 1962. Bd. 5. S. 104.
[231] ***Хольц А.*** На улице / пер. с нем. Кирилла Корконосенко // Поэты немецкого кабаре. С. 220.
[232] ***Шекспир В.*** Отелло, венецианский мавр / пер. с англ. Петра Вейнберга // Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей : в 3 т. / под ред. Дмитрия Михайловского. СПб., 1899. Т. 3. С. 281.

Двойственность сценического образа пьяницы, оказывающегося в творчестве кабаретистов воплощением свободы и одержимости одновременно, обусловлена представлениями о вине как о средстве, возвышающем и одурманивающем душу. Эта амбивалентность, в свою очередь, связана со сложной системой смыслов, веками вкладываемых в образы виноградной лозы – как символа жизни, плодородия, вечного воскресения – и Диониса. Древнее божество, с одной стороны, обнаруживает типологические связи с образом Христа [233], а с другой – через посредничество своего спутника сатира связано с образом дьявола, изображения которого напоминают рогатое и козлоногое существо, воплощение животных инстинктов человека.

Отголоски сложной истории представлений хранит простое на первый взгляд стихотворение «Шнапса мне!» (1909) Эриха Мюзама:

Gebt mir Schnaps, nach dem meine Seele lechzt!
Gebt mir Schnaps, nach dem meine Kehle krächzt!
Daß sich Friede an meine Schuhe binde!
Daß die verfluchte Qual endlich Ruhe finde! ...
Wie es mir durch die Kehle gluckt!
Wie es mir in der Seele juckt!
Ich will kein Bier; – ich will keinen Wein!
Schnaps will ich! Schnaps will meine Pein! – –
Verliebter Igel, sauf! sauf! sauf! –
Morgen wacht alle Qual wieder auf ...
Gebt mir Schnaps![234]

Шнапса мне, ибо дух мой страждет!
Шнапса мне, рот мой сух, он жаждет!
И тогда весь мир мне склонится в ноги,
И тогда сгинут беды с моей дороги!
Скоро будет не сух мой рот!
Скоро радость мне в дух войдет!
Не надо пива, вина не надо!
Хочу я шнапса! Мне шнапс отрада!
Влюбленный ежик — пых, пых, пых!
Забудь до света о бедах своих!
Шнапса мне![235]

Дух и плоть обнаруживают редкое единство в своей устремленности к состоянию опьянения, которое обещает дать беспомощному человеку не только радость забвения, но и ощущение, точнее, иллюзию, будто он способен овладеть любой ситуацией, перестать страдать под гнетом реальности, более того, изменить ее таким образом, что можно будет обрести мир и покой. Именно в этой иллюзии особенно нуждался человек начала XX века, ведь он с немыслимой прежде остротой ощущал свое бессилие перед лицом надвигающихся и уже наступивших катастроф – от массовых

[233] См. о том, что обряд евхаристии обнаруживает определенное родство с элевсинскими мистериями и культом Диониса, главу «Под знаком виноградной лозы: Дионис и Христос» (Im Zeichen des Weinstocks: Dionysos und Christus): ***Hörisch J.*** Brot und Wein : Poesie des Abendmahls. Frankfurt a. M., 1992. S. 59.
[234] ***Mühsam E.*** Gebt mir Schnaps ... // Gedichte / hrsg. von G. Emig. Berlin, 1983. S. 104.
[235] ***Мюзам Э.*** Шнапса мне! / пер. с нем. Александры Глебовской // Поэты немецкого кабаре. С. 335.

антисемитских погромов конца XIX века и Первой мировой войны до кровавых событий, связанных с Веймарской республикой и ее фашизацией.

Шекспировский шут в комедии «Двенадцатая ночь, или Что угодно» приводит одну из знаменитых формул житейской мудрости, которая подчас оказывается вполне применимой и к ряду художественных феноменов, связанных с эстетикой опьянения: «Первый глоток сверх жажды делает его дураком, второй – бешеным, а третий – утопленником»[236]. Литературное творчество кабаре, избегающее отчетливых проявлений логики, разрушает последовательность этапов. Оно объединяет все стадии опьянения в вечном настоящем культурного наследия: шутовство, ярость и отчаяние смешиваются в том неповторимом соотношении, которое обеспечивает непременную узнаваемость голосов, принадлежавших кабаретистам начала века. Изучая биографии поэтов, нетрудно найти трагические жизненные сценарии, соответствующие шекспировскому образцу. Также нередко литераторам приходилось за пределами сценической жизни играть роли бродяги и преступника, связанные в кабаретистских художественных воплощениях с наследием романтизма и представлениями о неукорененности, более того – оторванности от корней, о разрыве с традиционными ценностями обывательского мира и поиске нового. Путешествия были излюбленным занятием целого ряда кабаретистов, а Петера Хилле на протяжении его странствий даже не раз объявляли пропавшим без вести. Поэтов обвиняли в преступлениях, исполнение их произведений запрещали. Так, уже в 1906 году под запретом оказалась целая программа, написанная Паулем Шербартом для кабаре «Берлинский Роланд», из-за ее «антипрусской и антивоенной направленности»[237]. В 1933 году были публично сожжены книги критика и поэта Альфреда Керра (Alfred Kerr, 1867–1948), изобилующие материалом для исследования сатиры. Многим кабаретистам доводилось оказаться и в тюремном заключении. Так, Франка Ведекинда осудили за одно из сатирических произведений, направленных против Вильгельма II, и он был вынужден семь месяцев провести в тюрьме; Людвига Тома обрекли на полтора месяца заточения в качестве наказания за оскорбление нравственности; не раз оказывался на скамье подсудимых и поэт-анархист Мюзам, зверски убитый нацистами во время его последнего заключения – в концлагере Ораниенбург.

Стихотворения Мюзама 1900–1910-х годов позволяют охватить взглядом общество со всеми его пороками, увидеть нищету и бесправие простого

[236] ***Шекспир В.*** Двенадцатая ночь, или Что угодно // Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей. Т. 2. С. 506.

[237] Цит. по: Комментарии / Г. В. Снежинская // Поэты немецкого кабаре. С. 620.

люда в сочетании с роскошью, которую позволяет себе «элита» за счет неимущих, умело используя механизмы власти. В стихотворении «Календарь на 1913 год» (1913) поэт создал целую галерею сатирически изображенных представителей государственной машины – от дипломатов до жандармов и учителей. Таким образом находили воплощение представления, которые Мюзам в «Автобиографии» (Selbstbiographie) (1919) сформулировал следующим образом: «Поэзия – не что иное, как одно из моих орудий в борьбе»[238]. Конечной целью своей борьбы Мюзам провозглашал анархию, понимая ее как «отсутствие господства» [239], как свободу, которую можно приблизить, пробуждая в людях социальное сознание прежде всего с помощью искусства. Впрочем, подобные утверждения не означают, что поэт не осознавал утопичности распространяемых им идей. Иначе не звучали бы столь пронзительно строки «В тюрьме» (Gefängnis), которые появились в 1909 году и воспринимались как печальное пророчество, к несчастью сбывшееся:

Wie ein Flaggstock sind Entwürfe,
den ein Wind vom Dache warf.
Denn man meint oft, daß man dürfe,
was man schließlich doch nicht darf[240].

Сорваны, как ветром флаги,
планы все до одного.
Что-то смочь хотел в отваге,
а не сможешь ничего[241].

Разумеется, представления кабаретистов о возможностях изменить общество к лучшему существенно различались: от обилия отчаянных надежд, проявившихся в творчестве Мюзама, до их почти полного отсутствия, отразившегося в меланхолическом восклицании Петера Хилле: «Вот бы ум был заразительным!»[242] Однако мотивы, которые у многих авторов порождали потребность создавать социально ангажированные произведения, были подобны тем, что Мюзам высказал в стихотворении «Поэтам» (An die Dichter) (1916):

[238] ***Mühsam E.*** Selbstbiographie. Цит. по: ***Mühsam E.*** Nachwort / Schiewe J., Maußner H. // Trotz allem Mensch sein : Gedichte und Aufsätze / hrsg. von J. Schiewe, H. Maußner. Stuttgart, 1984. S. 174.

[239] Цит. по послесловию составителей Шиве и Мауснер к книге: ***Mühsam E.*** Trotz allem Mensch sein : Gedichte und Aufsätze. S. 176.

[240] ***Mühsam E.*** Gefängnis // Gedichte / hrsg. von G. Emig. Berlin, 1983. S. 225.

[241] ***Мюзам Э.*** В тюрьме / пер. с нем. Валерия Дымшица // Поэты немецкого кабаре. С. 322.

[242] ***Хилле П.*** Афоризмы / пер. с нем. Елены Крепак // Поэты немецкого кабаре. С. 173.

Genug geschwärmt! Genug geträumt!
Genug auf Weidenrohr geflötet!
Steht euer Dichtroß nicht gebäumt,
da rings das Blut in Meeren schäumt
und Brand die Horizonte rötet?[243]

Довольно грезить! Довольно мечтать!
Довольно на сладкой свирели играть!
На дыбы не поднялся ваш бедный пегас,
Ведь пенится кровь — сколь хватает глаз,
Даже в небе — пожаров багряный окрас?[244]

С началом Первой мировой войны настроения, связанные со страхом перед миром и ощущением беспомощности перед лицом явного зла, отчаянием и яростью, лишь усилились. Их многообразные отражения хранит творчество убежденного пацифиста Пауля Шербарта. Согласно сообщению его друга Вальтера Меринга (1896–1981), поэт был настолько потрясен разразившейся войной, что перестал принимать пищу и обрек себя на смерть от голода[245]. Многие его произведения увидели свет лишь в 1920 году под обложкой сборника «Мопсиада» (Die Mopsiade). Среди них исполненное неукротимой, но бессильной ярости стихотворение «Жёлчь» (Die Galle. Ein Tafelgedicht):

Denn was Ihr trinkt
Ist pure Galle.
Und was Ihr eßt
Ein alter Quark
Recht grob möcht ich Euch Allen sagen,
Dass Ihr mir nie mehr könnt behagen.
Ihr seid das Luderpack der Welt
Und habt mir manchen Tag vergällt[246].

Все то, что вы пьете, —
Чистейшая жёлчь,
А то, что едите, —
Протухший творог.
Что мог бы вашей шайке всей
Сказать я? Мерзки вы и жутки!
Мне отравили уйму дней
Вы, мира этого ублюдки[247].

Множится и число антивоенных произведений. Наибольшей известностью среди них пользовались стихи Мюзама («Обличенье» [Entlarvung]), Клабунда («Жалобы гвардии» [Klage der Garde]), Фрица Грюнбаума (Fritz Grünbaum, 1880–1941) («Война за письменным столом» [Krieg am Schreibtisch]). Знаменитый поэт и конферансье Грюнбаум, добровольцем побывавший на фронтах Первой мировой войны, после возвращения написал и, что бывало значительно чаще, произнес немало текстов, направленных против войны во всех

[243] ***Mühsam E.*** An die Dichter // Trotz allem Mensch sein. S. 49.
[244] Перевод с немецкого Юлианы Каминской.
[245] Об этом же, но с учетом писем вдовы Шербарта Анны Зоммер и утверждений Вальтера Меринга, пишет Эльза Харке в послесловии: ***Scheerbart P.*** Dichterische Hauptwerke. Stuttgart, 1962. S. 737–738.
[246] ***Scheerbart P.*** Die Galle : Ein Tafelgedicht // Gesammelte Schriften. Bd. 9. S. 48.
[247] ***Шербарт П.*** Жёлчь / пер. с нем. Владимира Васильева // Поэты немецкого кабаре. С. 204.

ее проявлениях и против любого рода призывов умереть за что бы то ни было, распространяемых продажными газетчиками:

Und er legt die Stirn in Falten,
Und er schreibt mit flinker Hand:
„Unsre Pflicht ist durchzuhalten;
Gut und Blut fürs Vaterland!“[248]

«За святое наше дело, —
Пишет он, — идут бои.
За Германию мы смело
Сложим головы свои!»[249]

Особенно резкие удары кабаретистов всегда доставались тем, на кого общество привыкло возлагать надежды. Заметное место среди них, как, например, в стихотворении «Современный мотивчик» (Moderner Gassenhauer) (1909) Шербарта, занимают представители церкви:

So ist ihm alles piepe –
Der Haß und auch die Liepe[250].

И, в общем, отшельнику все равно —
Любовь, нелюбовь, одно... оно[251].

Не щадят поэты рубежа веков и собственных собратьев по цеху – литераторов, театральных деятелей и художников. Репертуар искусства кабаре, изначально обнаруживавшего отчетливую поэтологическую составляющую, полнился пародиями на разнообразные художественные явления. Обычно предметами пародирования становились театральное творчество натуралистов и поэзия символистов (Der Symbolist и Die Symbolistin Ф. Ведекинда). Критика в кабаре не всегда носила принципиальный характер, соответственно, пародия подчас оказывалась самоцелью. Это особенно видно по сведениям о кабаре «Шум и дым». Его программа содержала яркие пародии на символистское творчество Мориса Метерлинка. При этом инициатор и один из основателей кабаре «Шум и дым» австрийский режиссер и актер Макс Рейнхардт (1873–1943) всемерно способствовал распространению драм бельгийского писателя на немецкоязычных сценах. Очевидно, что две стороны деятельности Рейнхардта непримиримого противоречия не обнаруживали[252].

Вместе с тем кабаретистская критика искусства подчас оказывалась и чрезвычайно резкой, высвечивая самую суть явлений. Так, «роковая бас-

[248] ***Grünbaum F.*** Krieg am Schreibtisch // Hallo, Hier Grünbaum! / hrsg. von P. Genée. Wien, 2001. S. 151.
[249] ***Грюнбаум Ф.*** Война за письменным столом / пер. с нем. Владимира Васильева // Поэты немецкого кабаре. С. 341.
[250] ***Scheerbart P.*** Moderner Gassenhauer // Gesammelte Schriften. Bd. 9. S. 30.
[251] ***Шербарт П.*** Современный мотивчик / пер. с нем. Г. В. Снежинской // Поэты немецкого кабаре. С. 188.
[252] См. об этом: Vorwort / McNally J., Sprengel P. // Hundert Jahre Kabarett . . . S. 8.

ня» О. Ю. Бирбаума Schwein und Pfau (Хряк и павлин) повествует о кабане, который проводит свою жизнь в грязи, и павлине, кичащемся своей красотой и чистотой. Даже после того, как мясник убивает свинью, павлину по-прежнему кажется, что ему никто не причинит вреда, ведь он неповторим и великолепен. Однако радость «возвышенного» существа оказалась преждевременной: вскоре и павлин оказывается жертвой безжалостного крестьянина. Смерть ощипанной птицы мучительна и уродлива. Уже через несколько лет современники поэта, к своему несчастью и ужасу, могли по достоинству оценить пророческую силу этого несложного текста.

Эсхатологические настроения чрезвычайно сильно влияли на литературу кабаре. Страх не только с отчетливостью отражается в произведениях, но и находит косвенное выражение, как будто просвечивая сквозь сценические маски, закрывающие лица поэтов. Именно страх побуждает поэтов создавать образы, помогающие его преодолеть. Таков «Громобой Карлуша Грозный» (Donnerkarl, der Schreckliche) Пауля Шербарта (1901):

Hunderttausend Köpfe reiß ich heute noch von ihrem Rumpf! Hei! Das wilde Morden preis ich, denn das ist der letzte Trumpf! Welt, verschrumpf![253]	Сто голов в одну минуту С плеч снесу. Даешь разбой! Разгуляюсь в злобе лютой — То последний козырь мой. Трепещи, народ честной![254]

Залихватская удаль повествователя и разрушительность его силы не находят достаточного объяснения в тексте, обнаруживающем лишь указание на отчаянность ситуации, в которой оказался исполнитель «геройской песни».

Безысходность пробуждает не только неоправданную браваду, но и потребность в празднике, пусть даже он и окажется пиром во время чумы. В значительной степени именно такие настроения способствовали распространению культуры кабаре и, разумеется, нашли самые разнообразные воплощения в ее литературных формах. Одно из самых точных выражений этой тенденции обнаруживает лаконичное стихотворение 1892 года П. Шербарта Heiter sei mein Abendessen (Весела моя пирушка), проникнутое горькой иронией:

[253] ***Scheerbart P.*** Donnerkarl der Schreckliche : Ein Heldengedicht // Gesammelte Schriften. Bd. 9. S. 26.

[254] ***Шербарт П.*** Громобой Карлуша Грозный (геройская песнь) / пер. с нем. Г. В. Снежинской // Поэты немецкого кабаре. С. 192.

Heiter sei mein Abendessen, Wenn's zur Nacht auch traurig geht. Und der Spott sei nie vergessen, Wenn auch alles untergeht[255].	Весела моя пирушка, Даже если ночь грустна. Даже коль мне завтра крышка, Осушу бокал до дна[256].

В ситуации, казалось бы, не располагающей к радости, кабаретисты всеми силами стараются веселить публику и прежде всего себя самих. В одном известном афоризме Петера Хилле сказано: «Два дара исчезают и уходят, если мы изо всех сил не стараемся помочь им, понять их и спасти для себя и для всех. Это – радость и игра»[257]. Именно радость и игру пытаются сохранить поэты кабаре вопреки развитию исторических событий. Роль шута не смущает таких авторов, как П. Шербарт, назвавшего свое стихотворение «Хвалебная песнь» (Ruhmeslied) (1909):

Trägst du eine Narrenkappe, Trag sie unterm Lorbeerbaum[258].	Коль носишь шутовской колпак, Дурачься, шут, под сенью лавра[259].

Напротив, они как будто гордятся своей ролью. Роль эта не сулит выгод, но ведь, следуя логике Хилле, «лучше быть простофилей, чем пройдохой»[260]. Она не отличается новизной, но ведь это не удивительно, поэтов издавна сравнивали с бродячими певцами, готовыми за мелкую монету воспеть и радость, и горе. Чтобы подчеркнуть «бродячую» природу своего творчества, поэт Альфред Хеншке даже включил в свой псевдоним – Клабунд – конечный слог слова «Vagabund», онемеченного французского «vagabond» – «бродяга». На разные лады повторяется в поэзии кабаре и другое сравнение – с шарманщиком, как, например, в одноименном стихотворении Клабунда, давшем название сборнику «Шарманщик» (Der Leierkastenmann) (1917). Сама же поэзия и десятью годами позже – в сборнике «Катеринка» (Die Harfenjule) (1927) – оказывается в напевных и трогательных строках поэта подобной шарманке, «катеринке»:

[255] ***Scheerbart P.*** Heiter sei mein Abendessen . . . URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/1763/38 (дата обращения: 01.10.2015).

[256] ***Шербарт П.*** Весела моя пирушка / пер. с нем. Анны Павловой // Поэты немецкого кабаре. С. 194.

[257] ***Хилле П.*** Афоризмы / пер. с нем. Елены Крепак // Поэты немецкого кабаре. С. 172.

[258] ***Scheerbart P.*** Ruhmeslied // Gesammelte Schriften. Bd. 9. S. 25.

[259] ***Шербарт П.*** Хвалебная песнь / пер. с нем. Г. В. Снежинской // Поэты немецкого кабаре. С. 200.

[260] ***Хилле П.*** Афоризмы. С. 172.

Und so dreht sich meine Spule,
Tief vom Innersten bewegt,
Bis die alte Harfenjule
Einst im Himmel Harfe schlägt[261].

Буду я крутить машинку,
Будет музыка журчать.
А помру, так катеринке
Предстоит с небес звучать[262].

Думается, что ощущение близящегося конца в сочетании с напряженными размышлениями поэтов о собственной деятельности стало основой и для открытой эротичности кабаретистского искусства, которая ни в коей мере не объясняется лишь стремлением позабавить публику или потребностью высмеять двойную мораль бюргерства и мещанское ханжество. Комплекс мотивов очевиден уже у самых истоков немецкого «цирка для мозга». Так, Эрнст фон Вольцоген (1855–1934) для открытия своего кабаре, первого в Германии, специально подготовил известную «Песнь о милых, сладких девочках» (Lied von den lieben, süssen Mädeln) (1901), обрамленную трансформированной цитатой из вагнеровских «Нюрнбергских мейстерзингеров»[263]. В заключительной сцене знаменитой оперы о высоком назначении искусства поэт Ганс Сакс провозглашает: «Не презирайте мастеров / И чтите их искусство». Вольцоген заменяет патетическое, возвышенное наименование поэтов описательным обозначением публичных женщин: «Не презирайте девочек / Милых, сладких девочек!» – и помещает в рамочную конструкцию текст, в котором продажа собственного тела, воплощавшая уничтожающую насмешку над святая святых романтического наследия – представлениями о высокой любви, подвергается шуточной переоценке. Падшие женщины в песне представлены как чистые создания, которых даже Бог признает самой невинностью. Очевидно, что и сами поэты, добровольно покинувшие пьедестал, воздвигнутый традиционно настроенной публикой, отказавшиеся от роли возвышенных творцов, не желали мириться с ярлыком «падшие».

В дальнейшем эротические мотивы продолжают занимать важное место в творчестве кабаретистов («Маленькие девочки танцуют и поют» [Die kleinen Mädchen tanzen und singen] Бирбаума; «Как довериться поэтам?» [Soll man denn den Dichtern trauen?] Клабунда; «Элизабет» Керра). Соседствуя в разряде уличных жанров с душераздирающими «моритатами» (Moritat), то есть

[261] ***Klabund.*** Die Harfenjule // Gesammelte Gedichte. Wien, 1930. S. 237.

[262] ***Клабунд.*** Катеринка / пер. с нем. Валерия Дымшица // Поэты немецкого кабаре. С. 287.

[263] См. указание на цитату: ***Sprengel P.*** Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne. S. 33.

песнями о трагических событиях[264], как в творчестве Даутендая, и пародийными балладами, столь любимыми Клабундом, завораживающие песни о любви, отличающиеся особенной свободой изложения, производили большое впечатление на публику кабаре. В значительной степени их успех определял творческий вклад артисток кабаре.

В то время исполнительниц песен и текстов других авторов или собственного сочинения в кабаре называли почти забытым сегодня словом «Diseuse»[265], происходящим от французского «dire» – «говорить». Знаменитыми исполнительницами начала XX века были, например, певица Божена Брадски[266], певица и композитор Эльза Лаура Земан, актриса и писательница Ольга Вольбрюк (1867–1933), получившая известность в том числе благодаря песням социально-критической направленности, из кабаре «Сверхбалаганчик», а также писательница Мария Айххорн (Maria Eichhorn, 1879–1908), выступавшая под псевдонимом Долороза в «Голодном пегасе» и нередко делившая сцену с Эльзой Ласкер-Шюлер. Творчество кабаретисток, как оказалось, забывают быстрее. Видимо, поэтому ни одна из названных Diseuse, несмотря на многочисленные упоминания, не была удостоена отдельной статьи в единственном на сегодняшний день немецкоязычном справочнике кабаре Metzler Kabarett Lexikon, претендующем на полноту. Знаменитые некогда и постепенно забытые голоса Кете Эрльхольц (Käthe Erlholz, 1876–1933) или Клер Вальдофф (Claire Waldoff, 1884–1957) сегодня можно послушать в записях Немецкого архива кабаре (Deutsches Kabarettarchiv), чтобы попытаться представить себе звуковую сторону раннего литературного творчества кабаретистов.

С течением времени формы выражения эротики на подмостках кабаре менялись, вместе с тем значительность ее роли в художественном наследии сохранялась со всей очевидностью. Так, в экспрессионистском кабаре от витальности и непринужденности первых лет XX века не осталось и следа, исчезли явно развлекательные элементы представлений. И все же даже собрания молодых экспрессионистов в берлинском «Неопатетическом кабаре» (Neopathetisches Cabaret, 1910–1912), столь отличающиеся от ставших уже привычными выступлений, не случайно выглядели в глазах современников

[264] Исполнение «моритатов», получившее распространение в немецкоязычном пространстве с XVIII века, называется по-немецки «Bänkelsang», поскольку певец, воспроизводя текст под монотонную музыку шарманки, стоял на невысокой скамеечке (Bänkel). Зачастую «бенкельзанг» сопровождали демонстрацией картинок соответствующего содержания.

[265] Подробнее о роли исполнительниц в истории кабаре см.: ***Busch S., Groeneveld A. et al.*** Frau im Kabarett : 1901–1993 : Ausstellungskatalog. Hamburg, 1993.

[266] Установить даты жизни, к сожалению, не удалось.

«сборищами юнцов, мир для которых состоял из любви и литературы»[267]. Сопоставление программ разных лет позволяет говорить о ярко выраженном эротическом начале как одной из существенных особенностей, объединяющих самые разнообразные проявления литературного кабаре, наряду с отчетливой социально-критической составляющей, склонностью к пародированию, самопародированию и особенной открытостью всевозможным экспериментам. Эти черты сосуществуют в едином целом удивительно пестрого и яркого творческого фейерверка на границах искусств, сумевшего осветить многие фрагменты сложной и противоречивой эпохи.

Первую немецкоязычную историю кабаре составили статьи театрального критика и поэта Макса Германа-Найссе, над которыми он работал в 1920-е годы. Согласно его идеям, кабаре должно было приблизиться к идеалу: «Формула ориентировочно такова: проницательное мимолетное искусство, приправленное разнообразием впечатлений, лишенное всяческого благоговения, почтительности и сантиментов, полное цвета и сюрпризов, духовное сальто-мортале, цирк для мозга»[268]. Общеизвестно, что в цирке, как повсюду, могут разыгрываться настоящие драмы, от которых не уберегает ни смелость, ни веселые маски. Бедствия не обошли стороной и «цирк для мозга», который вскоре окончательно предоставил свою арену для борьбы с социальным злом – антисемитизмом, национализмом и фашизмом. Искрометные выступления кабаретистов с каждым годом все более напоминали смертельные прыжки без опоры, «сальто-мортале», обернувшееся трагедией.

[267] Die Schriften des Neuen Clubs 1908–1914: In 2 Bdn. / hrsg. von R. Sheppard. Hildesheim, 1980–1983. Bd. 1. S. 397. Цит. по: ***Sprengel P.*** Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne. S. 37.

[268] ***Herrmann-Neiße M.*** Kabarett : Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst / hrsg. von K. Völker. Frankfurt a. M., 1988. S. 8.

Часть вторая. После 1918 года[269]

Литературное кабаре, распространившееся в Германии конца 1910–1920-х годов, обнаруживало черты, присущие этому популярному искусству уже на рубеже веков. Как и в предшествующий период, историю так называемой десятой музы определяли ее изначальная склонность к многообразию, способность совмещать самые различные свойства, объединять искусства и сплачивать совершенно непохожие друг на друга творческие личности.

Насколько многолики были программы кабаре, можно увидеть, например, познакомившись с именами авторов и артистов «Кабаре комиков» (Kabarett der Komiker), или «Како» (KadeKo), которых за его долгую для кабаре жизнь – с 1924-го по 1950 год – набралось немалое число. Среди них много литераторов, чье творчество хорошо известно и сегодня. Тексты для «Кабаре комиков» создавали заметно отличавшиеся друг от друга по творческим устремлениям Вальтер Меринг (Walter Mehring, 1896–1981), Курт Тухольский (Kurt Tucholsky, 1890–1935) и Эрих Вайнерт (Erich Weinert, 1890–1953). Наряду с Вилли Шефферсом (Willi Schaeffers, 1884–1962) на подмостках знаменитого кабаре выступали самые остроумные берлинские писатели-конферансье, такие как Вернер Финк (Werner Finck, 1902–1978) или Фриц Грюнбаум (Fritz Grünbaum, 1880–1941). Рода-Рода (Roda Roda, 1872–1945), считавшийся одним из невероятно талантливых рассказчиков, развлекал публику анекдотами собственного сочинения, послушать которые считалось большой удачей. На гастроли приезжал литератор и художник Иоахим Рингельнац (Joachim Ringelnatz, 1883–1934), сопровождавший чтение стихов своего рода пантомимой. Шли на сцене и короткие оперетты, вроде «Прекрасной Галатеи» (Die schöne Galathée), переработанные для кабаре, например при участии писателя и композитора Фридриха Холлендера (Friedrich Hollaender, 1896–1976), широко известного и сегодня благодаря популярному исполнению его песен актрисой Марлен Дитрих (Marlene Dietrich, 1901–1992).

Именно по приглашению «Кабаре комиков» из Мюнхена в Берлин прибыл непревзойденный немецкий артист, автор скетчей, диалогов, песенных текстов Карл Фалентин (Karl Valentin, 1882–1948). Его афоризмы, подобные знаменитому «Чужд чужак лишь на чужбине», до сих пор и забавляют, и заставляют задуматься. Другой и сегодня используемый в речи афоризм Карла Фалентина «„Искусство“ происходит от „быть искусным“, „уметь“, а не от слова

[269] Вторая часть статьи была опубликована: ***Каминская Ю. В.:*** Литературные формы кабаре после 1918 года. // История литературы Германии XX века. Т. 1, книга 2. С. 147–153.

„желать“, иначе оно называлось бы „желудство“»[270] может послужить образцом иронически окрашенной саморефлексии искусства.

Не составляет труда найти и другие следы влияния Фалентина на современную культуру. Неудивительно, что по результатам проведенного в 2007 году опроса немецких телезрителей именно этот человек, умерший более шестидесяти лет назад, оказался в десятке самых смешных немецких юмористов[271].

Глядя даже на значительно сокращенное перечисление особенно известных участников «Како», нетрудно заметить, что его история стала одним из зеркал, со всей отчетливостью отразивших своеобразие кабаре, поражающего множеством обликов. Принцип монтажа контрастных элементов главенствовал и при оформлении программок, которым представители самых разных кабаре уделяли огромное внимание. В этом убеждают запоминающиеся послевоенные работы художников Пауля Эркенса (Paul Erkens) и Георга Коббе (Georg Kobbe). Благодаря сохранившимся описаниям можно представить себе и буйство красок, подчинявшее интерьеры артистических кабачков и настраивавшее публику на восприятие литературных программ. Критик Ганс Рейман (Hans Reimann) в рецензии 1924 года изображал созданное знаменитым театральным художником Эрнстом Штерном (Ernst Stern) пространство одного из кабаре следующим образом:

> Все выглядит зеленым и красным, кишмя кишит засахаренными фруктами и покрытыми патиной бронзовыми мордами, а с потолка, болтаясь, свисает нечто подобное тому, как я представляю себе сикомор. <...> Девушки, препровождающие гостей к их креслам, носят красные туфли и красные чулки, а в волосах — зеленая кисея. Сквозь каркас, обрамляющий сцену, пробиваются известкового цвета лучи. Все кажется погруженным в водную глубь, как будто заколдованным или проклятым[272].

В такой атмосфере несложно было сочетать самые разнородные выступления, создавая пестрое и яркое целое, обрамленное специфическим убранством залов.

Вместе с тем несмотря на успех многих программ, сами кабаретисты не были удовлетворены развитием искусства, продолжающего унаследованные тенденции. Им казалось, что кабаре стало слишком развлекательным, слишком доступным широкому кругу публики, что оно может утратить необходимую художественную ценность.

[270] Kunst kommt von Können, nicht von Wollen, sonst würde es ja Wunst heißen. Другой вариант: Kunst kommt von Können und nicht von Wollen, sonst hieße es Wunst.

[271] Sonst hieße es Wunst // Der Spiegel. Hamburg, 2007. N. 20. S. 162.

[272] Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 17.

Подобного рода опасения не были новы. Резкие колебания между элитарной замкнутостью и доступностью широким слоям публики объединяют все творчество кабаретистов первой трети XX века. Это с достаточной отчетливостью демонстрируют и названия немецких литературных кабаре. В них заметно преобладание одной из противоборствующих тенденций: берлинское кабаре «Злобные мальчики» (Die bösen Buben, 1901–1905) и мюнхенские «Бонбоньерка» (Bonbonniere, 1910–1944) или «Перечница» (Pfeffermühle[273], 1933–1937); мюнхенское «Симплициссимус» (Simplicissimus, 1903–1968) и берлинское кабаре «Мания величия» (Größenwahn, 1920–1925); берлинские «Дикая сцена» (Wilde Bühne, 1921–1923) и «Карусель» (Das Karussell, 1922–). Вместе с тем можно заметить, что попытки достичь золотой середины к 1920-м годам становятся более интенсивными и нацеливаются на реализацию представлений о кабаре как искусстве для знатоков. Неудивительно, что искомый компромисс, способный удовлетворить и богему, и обычную публику, не был найден. Представления о его достижимости утопичны: сугубо художественные устремления литераторов, направленные на осмысление собственной творческой деятельности, едва ли могут действительно увлечь публику, если она не имеет прямого отношения к искусству. Значением в таком случае обладает не столько нахождение идеальной точки соприкосновения как результат, сколько сам процесс поиска.

В этом процессе вполне оправданные страхи, предметом которых стала утрата художественной ценности, занимали все большее место. Еще в 1919 году эти страхи, помимо прочего, привели к основанию берлинского кабаре «Шум и дым II» (Schall und Rauch II), которое существенно отличалось от одноименных подмостков рубежа веков. Его история, обогатившая многообразный ландшафт кабаре той поры, была сопряжена с большими надеждами и продемонстрировала одну из многих попыток спасти «цирк для мозга» от обесценивания. Казалось, новая сцена сумеет стать критическим форумом молодого художественного авангарда. Поначалу мечты начинали сбываться. Директор кабаре Рудольф Курц (Rudolf Kurtz, 1884–1960), драматург и публицист, сформулировал для первой программки свои соображения относительно нововведений:

> Кабаре должно обладать идеей.
>
> Ничего передовицеобразного, ничего, что сумел бы и театр, — но хоть к Чему-то оно должно стремиться.

[273] Точным был бы перевод «Мельница для перца», но он не так звучен.

К Чему-то. К возбуждению, хорошо сочетающемуся с бутылкой бургундского. К чему-то памфлетоподобному, лишенному ядовитости с помощью забавной рифмы. К фейерверкам, запуск которых производят тренированные мозги, привыкшие к более тяжеловесным работам. К потехам интеллектуалов, которые рады, что имеют возможность предстать без рыцарских доспехов.

А в промежутках — пестрота: стихи, танец, зажигательность и брызги.

Вы понимаете: это значит — подмешать к ужину, к бокалу вина порцию духа так, чтобы это не стало Вам помехой[274].

К сожалению, надеждам не суждено было сбыться в той мере, на которую рассчитывали участники и организаторы. Это было обусловлено не только ограниченной выполнимостью задач и невозможностью сохранить результаты надолго, но отчасти и причинами исключительно материального характера. Они, разумеется, не состояли лишь в проблемах, связанных с плохой акустикой помещения, в котором располагалось кабаре.

Для того чтобы кабаре продолжало существовать во времена больших экономических трудностей, ему нужна была довольно многочисленная публика. В противном случае любое кабаре могло прервать свою историю, не справившись с ситуацией, шуточное отражение которой сохранил диалог Фрица Грюнбаума и Карла Фаркаса (Karl Farkas, 1893–1971) «Разговор об Эйнштейне» (Gespräch über Einstein) (1924):

Ф.: Итак, Эйнштейн говорит: «Время и пространство — относительные понятия». К примеру, мы полагаем, что там внизу сидит публика. Тогда как ее вовсе там нет.

Г.: Сегодня-то она есть. Это на следующей неделе ее уж точно больше не будет.

Ф.: Нет! Это ты только полагаешь, что она есть!

Г.: А деньги в кассе?[275]

Закономерно, что «пестрота», на начальном этапе призванная лишь оттенять «идеи», постепенно вновь начала расширять свои владения, что

[274] ***Kurtz R.*** Captatio Benevolentiae // Schall und Rauch. 1919. Heft. 1. S. 1.

[275] ***Grünbaum F.*** Gespräch über Einstein // Hallo, Hier Grünbaum! / hrsg. von P. Genée. Wien, 2001. S. 219.

приводило к конфликтам между художниками и дирекцией. Иоахим Рингельнац писал в то время: «„Шум и дым“ меня по-настоящему огорчает <...>. Художники и дирекция, а также художники между собой не находят общего языка»[276].

К неудовольствию многих, развлекательная тенденция вновь побеждала, превращая кабаре в галерею бессвязных образов. В 1921 году кабаре «Шум и дым» даже отказалось от услуг конферансье. Этот шаг означал многое, ведь речь шла о фигуре, которая, соответственно своей роли, должна была обеспечивать и формулировать связь между номерами или как минимум имитировать наличие такой связи, что в культуре ранних кабаре требовалось особенно часто. Кроме сохранившихся монологов Фрица Грюнбаума, у современного читателя нет образцов конферанса тех лет, поскольку эти мимолетные свидетельства времени существовали исключительно в устной форме. Однако известно, что остроумный конферансье благодаря более или менее импровизированным монологическим включениям устанавливал не только художественные связи между номерами, но и жизненно важный контакт выступающих артистов со зрителями. Для публики он был своего рода индивидуальным путеводителем по многообразному миру кабаре. Замена конферансье манекенщицей, наряженной в одеяния Берлинского модного дома, привела к недовольству посетителей. А уж возмущение самих кабаретистов, чувствовавших себя одураченными жадной до прибыли дирекцией, было безграничным.

Обманутые в своих ожиданиях Курт Тухольский и Иоахим Рингельнац покинули сцену, а Фридрих Холлендер объявил дирекции настоящую войну. Он разочарованно сообщил в газетной статье «Прощание с „Шумом и дымом“» (Abschied von „Schall und Rauch“) (1920), что это кабаре, как и многие другие, не обладает «истинной духовно-родственной связностью, поскольку в нем, как ни странно, всегда сходятся совершенно не те люди, желающие, несмотря на это, основать „семью“»[277]. По словам Холлендера, такая ситуация отнюдь не была редкостью. И это неудивительно, ведь разногласия в поисках компромисса между стремлением к открытости и одновременно к замкнутости носят самый принципиальный характер.

О том, как в дальнейшем следовало решать проблемы кабаре, Холлендер писал:

[276] ***Ringelnatz J.*** Briefe / hrsg. von W. Pape. Berlin, 1988. S. 171.

[277] ***Holländer F.*** Abschied von „Schall und Rauch“ // Beiblatt des 8-Uhr-Abendblatts der National-Zeitung. 3. Dezember 1920. Цит. по: Lareau A. Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 20.

Кабаре, как я его себе представляю? — Каким оно должно быть? <...> В его распоряжении должен быть духовный лидер, личности которого все должны подчиняться как последней инстанции, оно должно обладать уютным помещением с роялем для всех (постоянных) членов, для своего «ядра», которое может собираться здесь, когда вздумается, — и не для того, чтобы судорожно, трусливо-вопрошающе поглядывая на календарь, принужденно составлять программу на следующий месяц, а для того, чтобы за вином, в сопровождении нейтральной музыки, прекрасных женщин, добрых острот, отличных сигарет, а также — если уж так выйдет — самых раскованных шуток и действий побуждать друг друга к творческой активности, приходить в волнение, заряжаться атмосферой[278].

Соображения Холлендера свидетельствуют о том, что непритязательное многоцветие кабаре все более и более тяготило его творцов. Они ощущали потребность в формировании и выражении отчетливых взглядов, объединяющих группу художников, в защите и усовершенствовании своих социальных позиций, в большей замкнутости круга единомышленников, которые не столько бы сотрудничали, точнее сказать кокетничали, с обычной публикой, сколько управляли бы ею, увлекая за собой. Чувствовалось, что искусство кабаре двигалось в направлении авангардной эстетики, а история – в направлении тоталитаризма, который в облике «духовного лидера», незримо для ничего не подозревающего автора, уже присутствовал в его тексте.

Новое кабаре, о котором мечтал Холлендер, должно было создавать атмосферу духовного руководства, близости, сообщества. Оно должно было выражать общую художественную волю и, как тогда же писал Вальтер Меринг, «обладать, как минимум, стремлением к стилю и ярко выраженным профилем»[279]. В самое ближайшее время Мерингу довелось поучаствовать в создании такого кабаре и даже заведовать его литературной частью. С нетерпением ожидаемой новацией стала Wilde Bühne (Дикая сцена), по значимости не уступавшая знаменитому «Шуму и дыму».

В «Дикой сцене» – кабаре, открытом актрисой и певицей Трудой Херстерберг (Trude Hersterberg, 1892–1967) в 1921 году, вновь нашли достойное место Тухольский, Клабунд, Рингельнац и Холлендер, превратив его в одну из художественных вершин 1920-х годов. Там же в 1922 году Бертольт Брехт, исполнявший в кабаре песенные баллады, аккомпаниируя себе на лютне, и выступавший в скетчах Карла Фалентина, например в качестве кларнетиста (1919), спел свою знаменитую «Легенду о мертвом солдате» (Legende vom toten Soldaten) (1918), которая вызвала скандал во время представления.

[278] Ibid.

[279] ***Mehring W.*** Conférence zum utopischen Kabarett // Berliner Tagblatt (Morgen-Ausgabe). 3. Dezember 1920. Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 20.

Тексты, музыка, оформление сцены, костюмы «Дикой сцены» – все было нацелено на создание единого впечатления. Наконец, посетителям было запрещено входить в зал после начала представления. Чтобы приучить к этому публику, двери просто закрывали на ключ. Не приносили и напитков, что было уж совсем необычно. Внимание публики, склонной к своего рода «рассеянности», сознательно и целеустремленно сосредоточивали на небольших отдельных номерах. Единственным, чего еще недоставало, были коллективные номера, в которых выступала бы вся труппа. Это стало делом будущего. Пока же, во всяком случае, кабаретисты могли приветствовать наметившееся существенное изменение традиции. Оно выразилось в движении прочь от разнородного литературного варьете эпохи югендстиля к коллективному литературно-политическому кабаре, отражающему авангардные тенденции XX столетия.

Другим так называемом ансамблевым кабаре[280] стала «Катакомба» (Die Katakombe, 1929–1935), основанная Вернером Финком и Хансом Деппе (Hans Carl Otto Deppe, 1897–1969) в кабачке Союза берлинских художников (Verein Berliner Künstler). В этом уютном подвальчике удалось создать действительно непринужденную атмосферу, в которой звучали тексты Э. Кестнера, В. Меринга, К. Тухольского и других. Благодаря подробному описанию привлекательного кабачка в традиции cabarets artistiques, сегодня его можно легко представить себе зримо. Один из критиков сообщал:

«Катакомба» представляет собой большое подвальное помещение в Доме художников на улице Бельвю, с основательными деревянными столами, простыми стульями и несколькими старинными полотнами на стенах, обстановка очень проста. В одном конце зала выделено занавесом и деревянными подмостками небольшое сценическое пространство. Занавес – без механизма, его просто задергивают рукой. <...> В прокуренном помещении при тусклом свете сидят в основном живописцы, музыканты, литераторы и еще многие, кто имеет или хотел бы иметь дело с искусством, выглядят они по-разному, кто как пришел, сидят как попало, иногда несколько компаний за одним столом, ведут себя непринужденно и легко, все в милостивом и доброжелательном расположении духа, без претензий. Настрой уже давно раскрепощенный, еще до того, как на

[280] ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 12–28. S. 21.

сцене что-либо придет в движение. Что бы там ни происходило, положительная сторона представления состоит в том, что оно легко и непретенциозно, что оно создает еще более свободное настроение. Лютневая музыка, пародийные танцевальные гротески, поэтическое бормотание, карикатуры, джазовые напевы[281].

Сохранились и воспоминания танцовщицы Хеди Шоп (Hedi Schoop, 1906–1995), подтверждающие, что в этом кабаре удалось создать неповторимую и действительно семейную атмосферу: «[каждый чувствовал себя там], будто пришел домой. И каждый просто друг, и каждому хочется помочь»[282]. Сильной стороной «Катакомбы» стали именно коллективные номера: пародии, импровизации, небольшие комические пьесы-зарисовки – скетчи, написанные для всей труппы. Так, мартовское представление 1930 года венчала «ансамблевая сцена» «Весна в Захолустье» (Frühlingsfeier in Krähwinkel), в которой, как провозглашала программка, «все наши любимцы из катакомбы соединяются в монументальной потехе»[283].

Однако чувство всеобщей сопричастности вскоре рассеялось, не просуществовав и двух лет. Труппа распалась, а критик газеты «Берлинский биржевой курьер» (Berliner Börsen-Courier) в связи с новыми представлениями вынужден был констатировать:

> Финк создал ряд хороших номеров для кабаре, нет, наилучших из всех, какие только можно себе представить и пожелать. Но все они существуют отдельно друг от друга, изолированно. Они более не вовлечены в коллективную сущность прошлогоднего эксперимента[284].

И все же оставшейся части труппы удалось сохранять дух свободы даже на протяжении первых лет нацистской власти – вплоть до 1935 года, когда кабаре по приказу Геббельса пришлось закрыть. Атмосфера «Катакомбы» стала недолговечным, но впечатляющим результатом успешных поисков компромисса между открытостью, требовавшей единой, авангардной линии в творчестве всего коллектива, и замкнутостью, которая, вероятно,

[281] Sk. „Die Katakombe“ // Berliner Tagblatt. 28. Oktober 1929. Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 21.

[282] Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 22.

[283] L-g. Katakombe : Frühlingsprogramm // Tempo. 28. März 1930. Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 22.

[284] P. J. B. Wieder Katakombe // Berliner Börsen-Courier (Abend-Ausgabe). 11 November 1930. Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 22.

и позволила творческому союзу пусть недолго, но все же выживать в чудовищных условиях, когда гибли не только кабаре, но и сами кабаретисты.

В Немецком архиве кабаре, расположенном в Майнце, хранится переписанный кем-то текст газетной заметки 1935 года. Ее автор с восторгом отзывается о предпоследней программе «Катакомбы»: «Есть все: кураж, темп, вдохновение, остроумие, юмор, удовольствие, настоящие издевки, смех и улыбка – и при этом ничто не соскальзывает в пошлость»[285].

Критик, конечно, не знал, что времени у кабаре остается менее четырех месяцев, что вскоре оно по политическим причинам исчезнет, а Вернер Финк и актеры окажутся в концлагере[286]. Впрочем, и газета «Кройццайтунг» (Kreuzzeitung), напечатавшая статью, уже в 1937 году была отнята нацистами у владельцев, а в 1939-м тоже перестала существовать.

В 1930-е годы были уничтожены многие кабаре, которые еще в 1920-е, следуя общей тенденции, выработали отчетливую политическую направленность. Среди них берлинские «Осы» (Die Wespen, 1926–1932), сформировавшиеся, подобно «Катакомбе», как целостный творческий коллектив родственных по духу личностей. Стремясь действовать в согласии с собственными представлениями о задачах нового, авангардного искусства и, соответственно, донести свои идеи до самых широких слоев населения, «Осы» давали представления во всевозможных кабачках поблизости от Александерплатц. В разное время в составе «Ос» или вместе с ними выступали – помимо В. Финка, Э. Кестнера и В. Меринга, звучавших и со сцены «Катакомбы», – Эрих Вайнерт, Эрих Мюзам, Рода-Рода, Фриц Грюнбаум и другие.

Тяжелые, но невероятно богатые событиями времена, когда, казалось, европейская цивилизация устремилась к гибели, а люди получили особенно много возможностей проявить как слабость, так и величие духа, определили условия, в которых искусство кабаре, действуя на пределе своих художественных возможностей, сыграло значительную роль. Оно как будто подготовилось к этой жизненно важной задаче, сплотив труппы и научившись достигать максимального воздействия на публику, доступного ансамблевому выступлению.

[285] [Рукописная копия несохранившейся газетной статьи без указания автора и названия] // Kreuzzeitung. 18. Januar 1935. Deutsche Kabarettarchiv. Цит. по: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue . . . S. 22.

[286] Вернеру Финку и актерам Генриху Гизену, Вальтеру Траутшольду и Рудольфу Платте пришлось провести в концлагере шесть недель, а затем предстать перед судом, который еще сумел их оправдать.

Самые различные произведения кабаретистов, при всей кажущейся легкости жанров, хранят следы времени, воспринимавшегося как преддверие катастрофы. Так, «Старинная народная песня» (Altes Volkslied) (1926) Курта Тухольского начинается словами, которые фиксируют разрушенные утопии Веймарской республики и ее изменения в направлении так называемой фашизации:

Wem habe ich zu danken? sag an, mein Herz, sag an: Wer knebelt die Gedanken? wer setzt der Freiheit Schranken? wer ist der brave Mann?[287]	Кому сказать спасибо, О сердце, подскажи! — Что мы молчим, как рыбы, Когда кричать могли бы, Излить всю боль души?[288]

Как специфическое противостояние общим тенденциям воспринимались во времена, полные громких слов и псевдологичных доводов нацистской пропаганды, стихи, построенные на намеренном нарушении рационально понимаемого смысла или очевидном отказе от него. Так называемая поэзия бессмыслицы (Unsinnpoesie), имеющая в немецкоязычной культуре богатые традиции, в различных обликах заявляла о себе в творчестве И. Рингельнаца, который подчеркивал пренебрежительное отношение к громогласной, патетической фальши[289] и всматривался в «робкую» сущность слов, когда воздух вокруг сотрясался от рассуждений о судьбах Германии и мира:

Denn das Innerste, Heimliche An ihm war weder lauschend noch lesend Erreichbar, blieb öffentlich abwesend[290].	Таится в самой его сердцевине Нечто никем не расслышанное, Так и не узнанное доныне[291].

Кабаре стало той художественной сферой, которая не только отражала чудовищные изменения общества, но и пыталась противостоять им всеми средствами. Широко известными были в конце 1920-х годов стихотворение Э. Кестнера «Пониже спину гни!» (Die Tretmühle) (1928), исполнявшееся на мотив «Народ, воспрянь! Зарницы полыхают!» (Frisch auf, mein Volk! Die

[287] ***Tucholsky K.*** Altes Volkslied // Die Weltbühne : Vollständiger Nachdruck der Jg. 1918–1933. Königstein, 1978. S. 819.

[288] ***Тухольский К.*** Старинная народная песня / пер. с нем. Анны Павловой // Поэты немецкого кабаре. СПб, 2008. С. 393.

[289] См., например, «Невеликий стишок» (Kleines Gedichtchen) (1934).

[290] ***Ringelnatz J.*** Das scheue Wort // Flugzeuggedanken. Berlin, 1929. S. 139.

[291] ***Рингельнац И.*** Робкое слово / пер. с нем. Льва Гинзбурга // Поэты немецкого кабаре. С. 459.

Flammenzeichen rauchen!)[292], а также «Ты знаешь край?» (Kennst du das Land?) (1928), начинающееся аллюзией на знаменитые строки Гёте и тоже ставшее песней благодаря музыке композитора Гюнтера Фройндлиха (Günther Freundlich)[293].

Большая заслуга в открытом противостоянии складывающемуся нацистскому режиму принадлежит и Эриху Вайнерту, который обратился к искусству кабаре уже зрелым человеком, пройдя и Первую мировую войну, и увлечение революционными идеями. Творчество Вайнерта, как и Кестнера, получило особенную известность благодаря исполнению его песен Эрнстом Бушем (Ernst Busch, 1900–1980) в «Катакомбе» и «Осах». Оно объединяло произведения, направленные на осмысление масштабного, устойчивого социального зла и борьбу с ним, подобные его «Антисемитингу» (Antisemeeting) (1923), и отклики на конкретные исторические события, такие, как майские бои 1929 года в Берлине, нашедшие отражение в «Песенке для первомайского праздника» (Am 1. Mai zu singen) (1929). Впрочем, стихи Вайнерта, созданные «на злобу дня», в память об участниках разгромленной полицией демонстрации[294], также до сих пор сохраняют актуальность:

Maikäfer flieg! noch sind wir Republik. In Bayern und in Pommerland, Da tut sich ja schon allerhand. Maikäfer flieg! Maikäfer flieg! Laß dir die Flügel amputieren! Jetzt brauchst Du bloß noch zu marschieren. Maikäfer flieg![295]	— Лети, о майский жук, Республики весенний друг! Лети же, как летал ты ранее В Баварии и в Померании, Лети, о майский жук! Лети, о майский жук! — Куда? Республике — каюк. Мне крылья срезали вчистую. Теперь я только марширую, Бескрылый майский жук[296].

[292] Эта знаменитая песня была создана на стихи Георга Хервега (Georg Herwegh, 1817–1875) композитором Клеменсом Цаном (Clemens Zahn, даты жизни установить не удалось) ок. 1890 года.

[293] Даты жизни установить не удалось.

[294] См. подробнее: Комментарии / Г. В. Снежинская // Поэты немецкого кабаре. С. 635.

[295] ***Weinert E.*** Lied des 1. Mai : Am 1. Mai zu singen. URL: https://1-euro-blog.blogspot.ru/2010_05_01_archive.html (дата обращения: 22.02.2017).

[296] ***Вайнерт Э.*** Песенка для первомайского праздника / пер. с нем. Владимира Васильева // Поэты немецкого кабаре. С. 520.

Многие кабаретисты вступили в непримиримую борьбу с режимом. Так появились «Третий рейх» (Das dritte Reich) (1930) и «Гитлер и Гёте» (Hitler und Goethe) (1932) К. Тухольского, «Хоралы о Гитлере» (Hitler-Choräle) (1933) Б. Брехта, исполнявшиеся под музыку общеизвестных христианских песнопений:

Lobet den Führer, den jeder durch
Mark und durch Bein spürt!
Dort ist der Sumpf
Und hier erwarten wir dumpf
Daß uns ein Führer hineinführt![297]

Фюреру слава, вождю, без которого
нет нам оплота!
Видите, топь впереди?
Фюрер, вперед нас веди,
Прямо веди нас — в болото[298].

Реакция новых властей на протесты любого рода была беспощадной и усиливалась волнами государственного антисемитизма. Последней публикой Э. Мюзама, Ф. Грюнбаума, П. Хаммершлага (Peter Hammerschlag, 1902–1942) и других поэтов стали узники концлагерей, в которых погибли и сами кабаретисты. В Бухенвальде закончилась жизнь знаменитого писателя Юры Зойфера (Jura Soyfer, 1912–1939); в Освенциме от истощения умер автор многих известных песен Фриц Лёнер-Беда (Fritz Löhner-Beda, 1883–1942). Их судьбы не единичны. В исследовательской литературе даже существует термин «лагерное кабаре» (Lagerkabarett)[299].

Не видя ни малейшего повода для надежд на лучшее, покончил жизнь самоубийством К. Тухольский. Книги многих кабаретистов были публично сожжены, а их деятельность – запрещена. Многие были вынуждены покинуть Германию. Среди них – Рода-Рода, Альфред Керр (Alfred Kerr, 1867–1948), Б. Брехт, Э. Вайнерт, В. Меринг, знаменитая исполнительница произведений Клабунда, Меринга и Холлендера Бландине Эбингер (Blandine Ebinger, 1899–1993), актриса Роза Валетти (Rosa Valetti, 1876–1937), прославившая песни Тухольского и Брехта.

Оставшиеся в живых артисты продолжали борьбу с нацизмом, находясь в других странах. Нередко их стихи и песни распространяли на территории Германии в виде листовок. Так, в эмиграции было написано одно из самых впечатляющих стихотворений о тоталитаризме – «Старое пугало» (Die alte Vogelscheuche) (1934) В. Меринга, начинающееся с поэтического, на первый

[297] ***Brecht B.*** Hitler-Choräle // Gesammelte Werke / hrsg. von E. Hauptmann. Frankfurt a. M., 1967. Bd. 4. S. 449.

[298] ***Брехт Б.*** Из «Хоралов о Гитлере» : На мотив «Господу нашему слава, царю и владыке вселенной» / пер. Ефима Эткинда // Поэты немецкого кабаре. С. 508.

[299] Lagerkabarett // Metzler Kabarett Lexikon. S. 214–217.

взгляд вполне безобидного описания огородного пугала, обретающего объем и устрашающий вид на ветру:

Nicht Haupt, nicht Haut – nur Frack und Knochen
Vom Sturm zum Wesen aufgeschwemmt
Die Glieder starr ins Kreuz gebrochen
Ich habe keinen Leib am Hemd[300]

Ни кожи ни рожи, ни плоти ни стати,
Но вот наполняется ветром мой фрак,
И гордо вздымаются плечи на вате
И важно скрипит деревянный костяк[301]

Постепенно чучело приобретает черты все более самостоятельного и даже грозного существа, чтобы в конце текста оказаться не только главой ненавистного Мерингу режима, но и устрашающим образом для всего человечества (Menschenscheuche):

Von Spatzenhirnen ausgedacht
Bläh ich mich groß, ich Lump aus Lumpen –
Und Dünste der Gespensternacht,
Die mich zum Völkerschreck aufpumpen –
Ich: Manito der hohlen Bäuche –
Ich: Frack – Ich Braunhemd – Ich Brockat
Bin das System – Ich bin der Staat
Ich bin der Führer
Ich bin Nichts
Die Menschenscheuche[302].

Меня перенес за черту огородов
Восторженный бред воробьиных голов.
Меня выдвигают грозою народов
И треплет не ветер, а площади рев.

В моих коричневых полках
Вскипает мощь табунная,
Я — фюрер,
Больше, чем монарх,
Я — пугало трибунное![303]

Тексты кабаретистов передавали и в записях по радио. Миллионы немцев, живших в нацистской Германии, запомнили голос выступавшей прежде в кабаре «Шум и дым», «Дикая сцена», «Катакомба», «Осы» Аннемари Хазе (Annemarie Hase, 1900–1971), поскольку начиная с 1938 года артистка вела немецкоязычные передачи на Би-би-си из Лондона, рассказывая о событиях в мире под псевдонимом Фрау Вернике (Frau Wernicke).

Некоторым труппам кабаре удалось спастись от преследований в полном или почти полном составе, уехав за пределы Германии. Среди них – чрезвычайно знаменитая мюнхенская «Перечница» основанная Эрикой Манн (Erika Mann, 1905–1969) при поддержке ее брата Клауса Манна (Klaus

[300] ***Mehring W.*** Die alte Vogelscheuche // Staatenlos im Nirgendwo : Die Gedichte, Lieder und Chansons 1933–1974. Düsseldorf, 1981. S. 36.

[301] ***Меринг В.*** Старое пугало / пер. с нем. В. В. Фадеева // Поэты немецкого кабаре. С. 540.

[302] ***Mehring W.*** Die alte Vogelscheuche // Staatenlos im Nirgendwo . . . S. 37–38.

[303] Там же. С. 541.

Mann, 1906–1949), их общей подруги Терезы Гизе (Therese Giehse, 1898–1975) и других единомышленников. Это кабаре, отчетливо ориентированное на политическую сатиру, скиталось по Европе и Америке, не имея возможности вернуться на родину. За относительно недолгую жизнь, продолжавшуюся всего около четырех лет, коллектив «Перечницы» дал 1034 представления в семи странах мира.

Несмотря на то что с приходом нацистов к власти свободная культура кабаре надолго оказалась разгромленной, она успела пройти длительный и плодотворный путь. За отпущенное время кабаре изменилось, приблизившись к нашему сегодняшнему пониманию этого слова. Уникальное искусство стало прежде всего выражением согласованного творчества труппы, пытающейся достигнуть общих художественных целей. Совместное исполнение номеров – драматических диалогов, скетчей, песен – оказалось значительно важнее сольных выступлений[304]. Однако коллективность настоящего кабаре всегда оставалась особенной. Ее сущность состоит в умении кабаретистов выступать вместе так, чтобы слышен был не безликий хор, а совершенно индивидуальные голоса, поющие или говорящие в унисон.

Среди отдельных нововведений, распространившихся в кабаре до Второй мировой войны и сохранивших свое значение для сегодняшнего искусства, важное место занимает так называемое ревю. Это слово, в переводе с французского означающее «обозрение», закрепилось за типом представлений, составленных из отдельных номеров, объединенных общей темой. Иногда на протяжении всего ревю сохраняются постоянно действующие персонажи, драматургически проработанные. Обычно кабаретисты придумывают и незатейливый сюжет, позволяющий объединить разнообразные выступления в единое действие.

Формулировки тем ревю подчас звучали нарочито бессодержательно, подчеркивая пестроту номеров, например, «Красиво и Шикарно» (Schön und Schick) или «Ко Всем» (An Alle). Однако нередко, особенно в 1930-е годы, представления обнаруживали удивительную целостность. Особая заслуга в развитии ревю, бесспорно, принадлежит Фридриху Холлендеру. Он называл свои творения «Revuetten». Их уникальность основывалась на том, что они полностью отражали художественную волю одного человека – самого Холлендера, который писал и тексты, и музыку, оставаясь при этом художественным руководителем и режиссером-постановщиком. На таких представлениях уже не нужны были уютные столики для гостей. Их заменили ряды зрительских мест, поскольку кабаре этой разновидности вплотную приблизилось к театру в привычном понимании этого слова.

[304] См. подробнее: ***Lareau A.*** Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue … S. 22 и далее.

Огромный резонанс вызвало, например, ревю «Призрак в вилле Штернов» (Spuk in der Villa Stern), созданное Холлендером в 1931 году. Текст этого нашумевшего представления, к сожалению, не сохранился, как это часто случалось в истории кабаре. Однако можно составить себе некоторое впечатление о «Призраке», исходя из программки, нескольких комплектов нот, критических заметок и статей[305]. Сюжет, на первый взгляд, не был особенно сложным. Вместе с тем он удивительно точно и язвительно отражал ситуацию республиканской Германии в годы, непосредственно предшествовавшие нацистской диктатуре. Кабаре рассказывало понятную историю о семействе Штерн (в переводе «звезда»), состоящем в родстве со Шписерами («обывателями») и с Нойрайхами («богачами-выскочками», «нуворишами»). Штерны устраивают костюмированный бал, на который среди гостей проникает настоящий грабитель. Все принимают его за хорошо замаскировавшегося друга семьи: хозяин дома просит его вскрыть потайной сейф, гости предлагают ему свои драгоценности, а дочь хозяина – самое себя.

Маскарад как основа сюжета позволил Холлендеру включить в ревю чрезвычайно разнообразные выступления. Среди них оказались и один из самых ядовитых сатирических шансонов тех лет «Во всем виноваты евреи» (An allem sind die Juden schuld), направленный против резко нараставшего антисемитизма, и музыкальный номер «Мюнхгаузен» (Münchhausen), содержавший критику реакционных тенденций в обществе, и песня «Призрак собственной персоной» (Der Spuk persönlich), в которой со всей отчетливостью проступает образ Гитлера, подвергающийся осмеянию: «Kein Aas hat sich erschreckt» (Ни одна сволочь не испугалась)[306]. Теперь, когда наступившее вскоре будущее уже известно, в использованном таким образом слове «Aas» (сволочь) особенно обращает на себя внимание не распространенное бранное значение, а другое, нейтральное – «мертвое тело». Разумеется, Холлендеру в 1931 году не дано было знать, какое огромное число обманутых жителей Германии в самое ближайшее время окажутся мертвы. И все же совершенно очевидно, что степень серьезности и опасности ситуации кабаретист осознавал с точностью и пытался предупредить соотечественников. Сам он успел своевременно покинуть Германию, уже в 1933 году эмигрировав во Францию, а затем в Америку. Поэтому ему и удалось подарить миру еще множество других произведений, в том числе и ревю (его творческая деятельность продолжалась до 1970-х годов).

[305] Ibid. S. 24.

[306] Эти слова и немногие другие сохранившиеся фразы из нашумевшего представления известны благодаря архивным материалам, переработанным и представленным А. Ларо. См.: Ibid.

Сегодня не вызывает сомнений тот факт, что современные немецкие кабаре, тяготеющие к завершенным, целостным программам и тематической определенности[307], многим обязаны влиянию Фридриха Холлендера и других кабаретистов, которые представляют важную часть традиции 1920-х – начала 1930-х годов. Без нее невозможно было бы проследить с достаточной отчетливостью две центральные линии в развитии кабаре XX века: во-первых, движение от сольных номеров к коллективным выступлениям, во-вторых, переход от литературно-развлекательного кабаре начальной фазы через литературно-политическое кабаре периода между мировыми войнами к кабаре журналистско-политическому, развивавшемуся после 1945 года[308]. Именно существенные изменения, которые претерпевало искусство кабаре в период между войнами, определило способность «десятой музы» играть ту значительную роль, которая выпала ей в кризисные годы Веймарской республики и беспросветное время нацистской диктатуры.

[307] Ibid. S. 25.

[308] См. подробнее: Kabarett / M. Thiel // Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart . . . S. 242.

Звуки, способные выразить все тайны памяти[309]. «Hölderlin» как homo aestheticus в современной немецкоязычной поэзии[310]

Sagst du, du sagst du, du hast wirklich du gesagt.
Von Anfang an, wo wir saßen, der Wein, die Vulkane
Uwe Kolbe, Die Herzen[311]

В ходе размышлений человека о самом себе постепенно сформировался ряд его кратчайших определений, к которым до сих пор обращаются науки и искусства. Так, homo faber, особенно широко распространившееся благодаря одноименному роману Макса Фриша (1911–1991)[312], фокусирует критически настроенное внимание на технических и практических возможностях человеческого интеллекта, составляющего, по Анри Бергсону (1859–1941), противоположность интуиции[313]. Homo ludens, ставшее одной из важнейших основ для осмысления постмодернистского художественного творчества, адресует к игре как истоку и основе культуры, осмысление которой невозможно представить себе без трудов Йохана Хёйзинги (1872–1945)[314]. Нетрудно составить целый список homo-epitheta, который включал бы сочетания латинского homo с самыми разными прилагательными и существительными, восходя к первому определению подобного рода, данному Карлом Линнеем (1707–1778) в книге «Система природы» (Systema naturae) (1735)[315]. Такой список позволил бы представить различные исторические фазы человеческой саморефлексии, сосредоточивающей усилия, соответственно времени, на разных аспектах рассмотрения и гранях нашей натуры. В этом отношении он оказался бы в высшей степени поучительным, несмотря на то что с таксономической точки зрения обнаруживал бы не больше единообразия, чем заинтересовавшее Хорхе Лу-

[309] ***Борхес Х. Л.*** Аналитический язык Джона Уилкинса // Проза разных лет / пер. Е. М. Лысенко. М. : Радуга, 1989. С. 218.

[310] Статья была впервые опубликована: ***Каминская Ю. В.:*** Звуки, способные выразить все тайны памяти. «Hölderlin» как homo aestheticus в современной немецкоязычной поэзии // Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII — XX веков : К юбилею профессора Алексея Иосифовича Жеребина / под ред. А. Л. Вольского. Москва ; Берлин : DirectMEDIA, 2020. С. 353–385.

[311] ***Kolbe U.*** Die Herzen // die horen – Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. 2012. Bd. 246. S. 238.

[312] ***Frisch M.*** Homo faber. Frankfurt : Suhrkamp, 1957.

[313] ***Бергсон А.*** Творческая эволюция / пер с фр. В. А. Флеровой. М.: КАНОН-пресс ; Кучково поле, 1998.

[314] ***Хёйзинга Й.*** Homo ludens : статьи по истории культуры / пер. Д. В. Сильвестрова. М. : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.

[315] ***Linnaeus C.*** Systema naturae. Leiden, 1735.

иса Борхеса (1899–1986) разделение камней Джоном Уилкинсом (1614–1672) «на обыкновенные (кремень, гравий, графит), среднедрагоценные (мрамор, амбра, коралл), драгоценные (жемчуг, опал), прозрачные (аметист, сапфир) и нерастворяющиеся (каменный уголь, голубая глина и мышьяк)»[316] или древняя китайская классификация животных из того же эссе Борхеса «Аналитический язык Джона Уилкинса» (El idioma analítico de John Wilkins), различающая «а) принадлежащих Императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух»[317].

Слово homo, исторически дополненное разнородными обозначениями, способствует возникновению как вполне отчетливых антропологических терминов, так и условных фраз сомнительной точности для распознавания своих и отделения их от инакомыслящих. И те, и другие самоопределения человека представляют научный интерес и побуждают обнаруживать системность в кажущемся хаосе. Многие из них, как и наиболее известное homo sapiens, основываются на знаниях о мышлении как нашей специфической особенности. Поскольку выражением или предпосылкой человеческого мышления издавна виделся язык, вербальная природа людей, так же легко находятся и homo-epitheta, нацеленные на отражение этого характерного свойства.

Некоторые из подобного рода представлений о человеке устаревают, как устарело, например, известное утверждение Рене Декарта (1595–1650) о том, что человеческая «душа» восходит к речи как выражению мысли, а значит, человека отличает от «животного-машины» способность вести осмысленную беседу с себе подобным[318]. Ход мысли Декарта постепенно размывается не только достижениями биологических наук, по-новому воспринимающих коммуникативную деятельность различных живых существ, но и наук медицинских в сочетании с гуманитарными, разными путями приближающих человечество к сомнениям в том, что именно слово является продуктом мысли, а не наоборот. Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803) исходил из центральной роли языковой сущности человека (Sprachgeschöpf)[319], а Вильгельм фон Гумбольдт (1767–1835), укрепляя этот ход мыслей, считал вербальное начало

[316] ***Борхес Х. Л.*** Аналитический язык Джона Уилкинса. С. 218.

[317] Там же.

[318] ***Descartes R.*** Œuvres de Descartes : 11 vol. / éd. Adam Charles et Tannery Paul. Paris : Léopold Cerf, 1903. Vol. 5. pp. 56–59.

[319] ***Herder J. G.*** Abhandlung über den Ursprung der Sprache // Sämtliche Werke. Berlin : Bernhard Suphan, 1877–1913. Reprint, Hildesheim : Georg Olms, 1967. Bd. 5. S. 1–147. S. 21.

основополагающим и охватывающим все проявления человеческого без исключения[320]. Аналогичную направленность рассуждений обнаруживают и представители художественной сферы. Еще Генрих фон Клейст (1777–1811) в знаменитом эссе «О том, как постепенно составляется мысль, когда говоришь» (1806) писал: «Ряды идей и их обозначений следуют бок о бок, и движения ума, нужные для того и другого, согласны. Язык тут не сковывающая помеха, не подобие тормоза на колесе ума, а как бы второе, параллельно вращающееся колесо на той же оси»[321]. Как иное выражение той же тенденции можно рассматривать и «Монолог» (Monolog) (1798) Новалиса (1772–1801)[322].

Именно на наблюдение и исследование языка как своего рода «второго колеса» на оси человеческих познания и самореализации направляет свои усилия и поэзия XX века, сосредоточивающая предельное внимание на вербальном характере людей, неизрасходованном потенциале слов и звуков. Завораживающая и непонятная или непонятая, она достигает в XXI столетии удивительных результатов, стремясь осмыслить, например, коммуникативные возможности даже не декартовских «животных-машин»[323], а машин в буквальном смысле, проявляя особый интерес к электронным устройствам. Так происходит, например, в творчестве австрийского поэта Йорга Пирингера (р. 1974), стремящегося расширить возможности литературы с помощью информационных технологий. В беседе о современных литературных экспериментах Пирингер рассуждает:

> Раз уж сейчас почти все существует и в электронном пространстве, возникает вопрос, что происходит с этими объектами. Что происходит, например, с газетной статьей в электронном пространстве? Дело ведь обстоит так, что эти тексты читают не только люди, их же главным образом читают машины. Эти машины занимаются своего рода языковой игрой. Они берут текст и упрощают его самым радикальным образом. <...> Так из оригинала получается очень примитивный текст. Собственно — языковая игра. И это основа, на которой выстраивается работа любой поисковой системы, такой как Google, например. <...> Вообще,

[320] Ср.: «. . . es lässt sich nichts von ihr ausschließen, da sie alles umfasst». См.: ***Humboldt W.*** Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts // Werke : in 5 Bdn. Darmstadt : Wiss. Buchges., 1994. Bd. 3. S. 368–756. S. 412.

[321] ***Клейст Г.*** О том, как постепенно составляется мысль, когда говоришь / пер С. К. Апта // Избранное : драмы, новеллы, статьи. М. : Художественная литература, 1977. С. 503–508. С. 507.

[322] См. об этом размышления А. Е. Махова, связанные с романтической теорией фрагмента: ***Махов А. Е.*** Фрагмент и цикл : материалы круглого стола в Институте мировой литературы им. А. М. Горького (ИМЛИ РАН). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/249.html&j_id= (дата обращения: 9.12.2016).

[323] ***Descartes R.*** Œuvres de Descartes : 11 vol. Paris : Léopold Cerf, 1903.

я думаю, людям надо задуматься над тем, что это значит. Искусство дает возможность сделать такие вещи зримыми, осязаемыми. И это только один аспект. Есть и много других. Например, речь идет о том, что машины пытаются продуцировать тексты, такие как прогнозы погоды или спортивные сообщения. Есть довольно успешные попытки сделать так, чтобы все это осуществлялось автоматически. То есть эти тексты больше не пишет человек. И читают эти тексты зачастую также машины. Это значит, машины читают друг друга (смеется). И об этом до сих пор практически не размышляют. Мне бы хотелось, чтобы экспериментальная поэзия была средством, позволяющим составить себе представление об этих изменениях[324].

Таким образом, знаменитые строки Целана «Es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen»[325] (Есть / песни еще, чтобы петь по ту сторону / людей)[326] оказываются пророческими в самом неожиданном смысле. Поэзия направляет художественные усилия на попытки выверить и представить годность машин к ведению осмысленного диалога, в самых радикальных формах обнаруживая иллюзорность определения человека через его способность к обыденной вербальной коммуникации.

Одновременно с устареванием традиционных определений человеческого существа появляются и некоторые новые определения, среди которых особо важное место на протяжении последнего десятилетия прошлого и начала нового века занимает homo aestheticus, нацеленное – подобно ряду предшествующих формулировок – на рассмотрение коммуникационной природы человека. Это определение почти одновременно ввели в самый активный научный оборот исследователи, руководствуясь различными задачами. Одним из первых стал французский философ и политик Люк Ферри (р. 1951), автор книги 1990 года «Homo aestheticus. Открытие вкуса в век демократии» (L'invention du goût à l'âge démocratique)[327]; к тому же homo-эпитету обращается и Эллен Диссанаяке[328] в книге 1992 года «Homo aestheticus. Откуда и зачем пришло искусство» (Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why)[329]. Об этих работах Б. Г. Соколов пишет:

[324] *Kaminskaja J.* Fälle in der Mischkulanz : zur gegenwärtigen experimentellen Poesie in Österreich // TEXT+KRITIK-Sonderband : Österreichische Gegenwartsliteratur. München : edition text + kritik, 2015. S. 253–288. S. 261–262.

[325] *Celan P.* Fadensonnen // Die Gedichte. S. 179.

[326] *Целан П.* Нити солнц // Стихотворения / пер. М. А. Белорусца. Киев : Гамаюн, 1998. С. 87.

[327] *Ferry L.* Homo aestheticus : L'invention du goût à l'âge démocratique Paris : Grasset, 1990.

[328] Дата рождения неизвестна.

[329] *Dissanayake E.* Homo Aestheticus : Where Art Comes From and Why. New York : Free Press, 1992.

...гипотеза Эллен Диссанайк [Диссанаяке] и тот титул Homo Aestheticus, который в конденсированном и емком виде репрезентирует эту гипотезу, вполне оправдан в своей интенции, ибо высвечивает и проявляет нечто существенное в отношении того сущего, каковым является человек. В этой гипотезе можно услышать в несколько превращенном виде известное изречение Гёльдерлина, повторенное Хайдеггером: человек проживает этот мир поэтически. Человек — это не только и, возможно, не столько homo faber (человек производящий), homo sapiens (человек разумный) или homo ludens (человек играющий), сколько homo aestheticus — человек творящий[330].

В 1990 году, вместе с французским изданием Ферри, вышла в свет и другая, менее известная книга – «Отчетливость затемненного. Гносеология, эстетика, философия истории в наследии И. Г. Гердера» (Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei J. G. Herder), в которой Х. Адлер также обратился к определению homo aestheticus[331]. Оно оказалось полезным в рассуждениях о понятии «эстетика», сформированном во второй трети XVIII века Александром Готлибом Баумгартеном (1714–1762) для того, чтобы устранить дисбаланс в представлениях о человеке, дополнить их, легитимировав познавательные возможности чувств, считавшихся менее значительными по сравнению с интеллектуальными возможностями. Наблюдая за тем, как распространялись в Германии, а позднее и в других странах, представления об эстетике, Адлер описывает концепцию Баумгартена с помощью противопоставления: homo aestheticus – felix aestheticus[332]. Исследователь сознательно включает в свои размышления homo-эпитет, никогда не использовавшийся Баумгартеном, но позволяющий с успехом осмыслить основополагающее для его концепции различение человека, познающего мир чувственно, то есть любого человека, и художника-творца, создателя произведений искусства. Для Адлера, вслед за объектом его наблюдений – Баумгартеном, homo aestheticus не человек творящий, а человек воспринимающий. Несомненно, это усложняет использование определения, поскольку вступает в некоторое противоречие с научными предложениями Ферри и Диссанаяке. Вместе с тем вклад Адлера в современные представления о homo aestheticus видится чрезвычайно

[330] *Соколов Б. Г.* Homo aestheticus : человек чувствующий vs человек эстетический // Онтологии чувственности. СПб : РХГА, 2015. С. 13–30. С 13. См. также: URL: http://anthropology.ru/ru/text/sokolov-bg/homo-aestheticus-chelovek-chuvstvuyushchiy-vs-chelovek-esteticheskiy (дата обращения: 10.12.2016).

[331] *Adler H.* Die Prägnanz des Dunklen : Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei J. G. Herder. Hamburg : Felix Meiner, 1990. S. 33 ff.

[332] Ibid.

значительным, если учесть тот факт, что в современной культуре речь все отчетливее идет именно об эстетическом мировосприятии, «aesthetic worldview»[333], так что эстетику называют даже направляющей наукой в общей эпистемологии современности (guiding science in a general epistemology of the modern age)[334].

Таким образом, современное определение homo aestheticus исторически связано с представлениями о чувстве прекрасного, вкусе, наслаждении искусством, но также и с представлениями о созидании художественных произведений. «Эпитет» обнаруживает двойственность, точнее – одновременную направленность и на осмысление восприятия человеком мира, и на его творческую натуру. Новизна самоопределения оказывается в высшей степени обманчивой. Более того, при ближайшем рассмотрении выявляется, что homo aestheticus воплощает продолжение традиции, постепенно формировавшейся на протяжении XX века. Современная антропология, изучающая, следуя формулировке Макса Шелера (1874–1928), «положение человека в космосе»[335], уже длительное время сосредоточивает внимание на непременной потребности человека в самовыражении (Selbstdarstellung)[336], побуждающей нас приспосабливать окружающую реальность к собственным надобностям и создавать вокруг себя сферу культуры[337]. Этот аспект рассмотрения частично отражает определение homo creator, в точности обозначающее способность человека, опираясь на свою открытость миру и дар рефлексии, превращать реальность в искусственное – но не непременно художественное – окружение людей[338]. Соответственно, человеку, если следовать, например, логике Хельмута Плеснера (1892–1985), присуща «эксцентрическая позициональность» (exzentrische Positionalität)[339], то есть он видится не центрически, а постоянно пересекает собственные пределы, создавая мир, позволяющий ему – в процессе коммуникации –

[333] ***Shusterman R.*** Postmodernism and the Aesthetic Turn // Poetics Today. Durham : Duke University Press, 1989. No. 3. Vol. 10. P 611.

[334] Ibid.

[335] ***Scheler M.*** Die Stellung des Menschen im Kosmos. München : Nymphenburger Verlagshandlung, 1947.

[336] ***Portmann A.*** Die Erscheinung der lebendigen Gestalten im Lichtfelde // Wesen und Wirklichkeit des Menschen / hrsg. von K. Ziegler. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1957. S. 29–41. S. 40.

[337] ***Plessner H.*** Lachen und Weinen : eine Untersuchung nach den Grenzen Menschlichen Verhaltens. München : A. Francke, 1961. S. 41.

[338] См. одноименный труд Вильгельма Эмиля Мюльмана (1904–1988): ***Mühlmann W. E.*** Homo Creator : Abhandlungen zur Soziologie, Anthropologie und Ethnologie. Wiesbaden : O. Harrassowitz, 1962.

[339] Plessner H. Die Stufen des Organischen : Einleitung in die philosophische Anthropologie. Bonn : Bouvier, 1928. S. 129.

определять самого себя без достижения окончательного результата: «Der Mensch ist im Werden» (Суть человека – в становлении)[340]. В некоторой степени для подкрепления подобной логики размышлений может оказаться полезным определение homo viator, в котором находит выражение принципиальная незавершенность человека и его потребность быть дополненным, объясняющие, по Габриэлю Оноре Марселю (1889–1973), стремление человека к Богу[341], а по Плеснеру – его связь с ничто, которое должно быть уравновешено результатами человеческой деятельности[342].

Вместе с тем на протяжении XX века все важнее становится осмысление творческого потенциала человеческого существа, который, разумеется, невозможно исчерпать с помощью упрощенного образа homo pictor Ханса Йонаса[343], рассматривающего в качестве ключевой особенности человека его умение создавать отражения действительности. Художественная практика не только выдвигает на передний план сложно устроенную фигуру художника-творца как объект изображения и осмысления, как воплощение саморефлексии искусства и элемент автореференции, унаследованный от предшествующей эпохи, но и шаг за шагом, последовательно размывает границы между автором и публикой, превращая читателя, зрителя, слушателя в активного участника художественного процесса, как минимум – в соавтора произведения, если не в его создателя, как это зачастую оказывается в рамках многих радикальных экспериментов. Таким образом, процессы восприятия и созидания сближаются, обнаруживая неразрывную целостность и подготавливая почву для появления и распространения представлений, не подразумевающих отчетливого различения человека воспринимающего и человека творящего. Один из таких взглядов находит воплощение в самоопределении homo aestheticus, которое именно благодаря совмещению представлений об особом восприятии мира и созидании художественных образов, по всей вероятности, окажется чрезвычайно продуктивным для осмысления современного искусства, в том числе – при изучении поэзии как его в высшей степени сущностного воплощения.

В этой связи неудивительно, что современные литераторы так часто обращаются именно к образу Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), который, отказавшись от представлений Иоганна Готлиба Фихте (1762–1814) об аб-

[340] Ср: ***Portmann A.*** Vom Urmenschenmythos zur Theorie der Menschwerdung // Eranos-Jahrbuch. 1969. Nr 38. S. 413–439. S. 433.

[341] ***Marcel G.*** H. Homo viator : prolégomènes à une métaphysique de l'espérance. Paris : Aubier, 1945.

[342] ***Plessner H.*** Die Stufen des Organischen. S. 129

[343] ***Jonas H.*** Die Freiheit des Bildens : homo pictor und die differentia des Menschen // Zwischen Nichts und Ewigkeit. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.

солютном «я» как основе философии, поместил в центр своей концепции Любовь как власть, объединяющую противоположности. Это учение об основополагающем и свободном объединении контрастного оказало решающее воздействие не только на философию Георга Вильгельма Фридриха Гегеля (1770–1831), но и на все дальнейшее развитие представлений человека о себе и мире. Вероятнее всего, принципиальное размывание всяческих полярностей в творчестве Гёльдерлина послужило одной из важнейших причин того, что современная поэзия, стремящаяся любыми средствами избавиться от сдерживающих границ, выйти за всевозможные пределы, именно в этом грандиозном предшественнике видит своеобразное, но максимально точное воплощение homo aestheticus, одновременно воспринимающего, творящего и побуждающего других к особенно интенсивному, художественному восприятию мира в целом и творчества в частности. Соответственно, стихи Гёльдерлина становятся для сегодняшних поэтов, говоря его словами из оды «Прогулка» (Die Wanderung) (1801)[344], «die eigene Rede des andern»[345] (собственной речью другого). Знаковым представляется тот факт, что этой цитатой из Гёльдерлина был назван специальный выпуск немецкого журнала «Хорен» (die horen), посвященный в 2012 году теме «Поэты о поэтах»[346]. В него вошли художественные и литературно-критические отклики немецкоязычных литераторов наших дней на стихи их современников, что позволило с особой ясностью воспринять литературу как процесс коммуникации, как сложное взаимодействие множества голосов, принадлежащих читателям и авторам, роли которых оказывается все труднее различить. Единственным голосом из отдаленного прошлого, прозвучавшим в сложившейся «частной галерее поэтологических высказываний о себе и других»[347], оказался именно голос Гёльдерлина, значение которого заслуживает самого тщательного изучения.

Гёльдерлин стал фактом литературной истории еще при жизни. Позднее, прежде всего в конце XIX и на протяжении XX века, он оказывал все более устойчивое и в высшей степени существенное влияние на художествен-

[344] Die Wanderung. См. об этом произведении: ***Вольский А. Л.*** Феномен памяти в поэзии и поэтике Ф. Гёльдерлина // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2014. № III-2 (19). С. 47–52. С. 48.

[345] ***Hölderlin F.*** Die Wanderung // Gedichte / hrsg. von J. Schmidt. Frankfurt : Deutscher Klassiker Verlag, 2005. S. 324.

[346] Die eigene Rede des andern ... : Dichter über Dichter // die horen – Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik / hrsg. von J. Krätzer und K. Preiwuß. Göttingen : Wallstein, 2012. Bd. 246.

[347] . . . Eine Privatgalerie poetologischer (Selbst)Auskünfte. См.: Die eigene Rede des andern ... : Dichter über Dichter. S. 5.

ное творчество. Таким образом, постепенно он обрел славу поэта поэтов (Dichter der Dichter). Общеизвестно, что восприятие произведений Гёльдерлина оставило многообразные следы в виде метафор и мотивов, пронизывающих книги его потомков. Среди них – Гуго фон Гофмансталь и Райнер Мария Рильке. Отзвуки близкого знакомства с творчеством Гёльдерлина, вплоть до заимствования отдельных формулировок и явного цитирования, обнаруживают авторы, представляющие экспрессионистические тенденции в литературе, а именно – Гейм, Тракль, Штадлер, Бехер[348]. Особенное отношение к Гёльдерлину высказал и Готфрид Бенн в эссе «Экспрессионизм» (Bekenntnis zum Expressionismus) 1933 года, назвавший Гёльдерлина «rein expressionistisch» (совершенно экспрессионистическим)[349]. Более того, сам образ Гёльдерлина зримо присутствует во многих произведениях XX века, а также в искусстве наших дней, став – наряду с Клейстом и Бюхнером – одной из ключевых фигур прошедшего столетия[350].

Какое отношение имеет этот образ к самому поэту, вопрос сложный. Разумеется, речь идет о некоем конструкте, представляющем недостижимый и непостижимый оригинал в искаженном виде. Фантомный Гёльдерлин меняет свой облик в зависимости от веяний времени и от особенностей авторов, которым он по разным причинам видится важнейшим элементом культурного наследия и подходящей фигурой для проецирования собственных представлений о поэтическом начале и поэте как таковом.

Одним из важных исторических документов, свидетельствующих о восторженном восприятии гёльдерлиновских стихов, стали воспоминания Германа Гессе (1877–1962), опубликованные в 1927 году. Знакомство двенадцатилетнего Гессе с поэтическими строками Гёльдерлина, приведенными в школьном учебнике, стало тем решающим обстоятельством, которое побудило будущего писателя заняться литературой. В воспоминаниях Гессе сказано:

> ... das ist Dichtung! Das ist ein Dichter! Wie klang da, für mein Ohr zum erstenmal, die Sprache meiner Mutter und meines Vaters so tief, so heilig, so gewaltig, wie schlug aus diesen unglaublichen Versen, die für mich Knaben ohne eigentlichen Inhalt waren, die Magie des Sehertums, das Geheimnis der Dichtung![351]

[348] Hölderlin-Handbuch : Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von J. Kreuzer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2002. S. 482.

[349] Ibid.

[350] ***Gaier U.*** Hölderlin, die Moderne und die Gegenwart // Hölderlin und die Moderne : eine Bestandsaufnahme. Tübingen : Attempto, 1995. S. 9–40. S. 30.

[351] ***Hesse H.*** Nürnberger Reise / Gesammelte Schriften. Frankfurt : Suhrkamp, 1957. Bd. 4. S. 148.

(...это поэзия! Это поэт! Как зазвучал оттуда, моему слуху открывшись впервые, язык матери и отца, столь глубоко, столь свято, столь могуче, как проступала, пульсируя из этих немыслимых строк, что для меня в отрочестве никакого собственного смысла не имели, провидческая магия, поэзии тайна!)

Восхищение поэзией, удивительным образом сочетающей непонятность и выразительность, роднит юного Гессе со многими почитателями Гёльдерлина, появившимися в XX веке[352]. Именно «необъяснимая суггестивная сила» художественного слова вызывала восторги экспрессионистов, нашедшие выражение в словах Бенна:

Aber auch in Hölderlins bruchstückartiger Lyrik finden wir Stellen dieser expressionistischen Emanation: Beladung des Worts, weniger Worte, mit einer ungeheuren Ansammlung schöpferischer Spannung, eigentlich mehr ein Ergreifen von Worten aus Spannung und diese gänzlich mystisch ergriffenen Worte leben dann weiter mit einer real unerklärbaren Macht von Suggestion[353].

(Но и в гёльдерлиновской осколочно-фрагментарной лирике мы найдем вместилища этой экспрессионистической эманации: заряжение слова, в меньшей степени — слов, чудовищным стечением творческого напряжения, собственно в большей степени — выхватывание слов из зоны напряжения, и эти совершенно мистически охваченные слова живут себе далее с мощью суггестии, в реальности не объяснимой.)

В XX веке Гёльдерлина воспринимали прежде всего не как классицистического или романтического автора, а как творца, наилучшим образом соответствующего новому времени. Сложность его произведений, допускающих многообразные трактовки, способных вступить в диалог с самыми разными читателями во времена больших перемен, обусловили важность той роли, которую наследие Гёльдерлина играет вот уже более ста лет. Сочетание сложности и выразительности как особенность поэтического языка обусловило не только восхищение наследием Гёльдерлина со стороны выдающихся поэтов, но и особый интерес к его творчеству со стороны многочисленных представителей самых разных идеологических позиций. Обзор такого использования поэзии, детально изученного наукой к концу XX века, предлагает в 1995 году Йохен Шмидт, рассматривая спектр «vom idealischen Lichtblau des Georgekreises über Heideggers Erdbraun, die schwärzliche

[352] Hölderlin-Handbuch : Leben – Werk – Wirkung. S. 480 ff.

[353] Цит. по: *Gaier U.* Hölderlin, die Moderne und die Gegenwart. S. 9–40. S. 37.

Restaurationsgestalt der 50er Jahre, bis zum roten Knalleffekt von 1968, selbst die aktuelle Farbe Grün fehlt nicht» (от идеалистического светло-голубого цвета вокруг Георге через землисто-коричневый Хайдеггера, черноватый облик реставрации 1950-х годов вплоть до красного фурора 1968 года, даже в злободневном зеленом нет недостатка)[354].

Если попытаться продолжить этот ряд, продвигаясь к рубежу тысячелетий, обнаружится, что, по мере того как отчетливо идеологизированная литература утрачивает ведущие позиции, все реже подвергается идеологическим трансформациям и наследие Гёльдерлина. Более того, очевидно стремление литературы освободить восприятие произведений поэта от наиболее грубых идеологических клише, разрушить сформировавшиеся стереотипные представления о нем или как минимум подчеркнуть их относительность с помощью художественной иронии, как это удается, например, Эльфриде Елинек в романе «Похоть» (Lust) 1989 года. В результате – фигура Гёльдерлина перестает уподобляться флюгеру, подвластному переменчивым идеологическим и политическим веяниям времени. Постепенно она обретает более постоянные, устойчивые черты, основы которых были заложены восприятием произведений Гёльдерлина в конце XIX и начале XX века.

Представляется, что современные литераторы, обращаясь к наследию Гёльдерлина как воплощения homo aestheticus, продолжают именно ту линию, которая отчетливо заметна в воспоминаниях Гессе о завораживающей и непонятной поэтической речи, а также в восхищенных словах Бенна о суггестивной силе уникального поэтического языка. Центральное значение приобретает способность Гёльдерлина побудить самых разных читателей вновь и вновь вглядываться в стихотворные строки, слой за слоем бесконечно рассматривать постепенно раскрывающиеся смыслы. Сближаясь с восприятием произведений при жизни поэта, творчество Гёльдерлина, начиная где-то с 1980-х годов, постепенно возвращается в нишу «литературы для немногих», в буквальном смысле оправдывая закрепившееся обозначение знаменитого немца как поэта поэтов. Одно из самых кратких описаний этой тенденции оставил Оскар Пастиор (1927–2006), поэт, восприятие которого обнаруживает принципиальное сходство с положением Гёльдерлина: несмотря на то что «его слава стала легендарной», в действительности у него «никогда не было много читателей»[355]. Для Пастиора, считающегося ein Wortschatzmagier (со-

[354] *Schmidt J.* Hölderlin im 20. Jahrhundert // Hölderlin und die Moderne : eine Bestandsaufnahme. S. 105–125. S. 114.

[355] *Lentz M.* Das Werk : Die einzigartige Kunst des Oskar Pastior. S. 25.

кровищницы слов кудесник)[356] и der letzte Schamane (последний шаман)[357] современной немецкой литературы, каждый писатель обладал особенным, уникальным языком, полностью понять который невозможно. В сборнике Ingwer und Jedoch (1985) поэт писал: «Hölderlin ist eine schöne, dem Deutschen verwandte Sprache; Hopi verstehen die Hopi sprechenden Hopi-Indianer» (Гёльдерлин – это прекрасный язык, родственный немецкому; хопи понимают говорящие на хопи индейцы племени хопи)[358]. Можно лишь попробовать присоединиться к индейцам племени хопи в попытках понять себя и мир с помощью поэтического языка Гёльдерлина. Для этого необходимо осуществлять нечто подобное переводу художественного произведения на свой собственный, личный язык. Говоря о себе, поэт называл свой индивидуальный язык «пастиор» (pastior) или «крымско-готский» (krimgotisch), подразумевая, что эта система особых знаков, как и «hölderlin», не приспособлена для понимания широкими слоями читающей публики. Даже специалисты считают наследие Пастиора чрезвычайно сложным для понимания. В ответ на предложение газеты «Франкфуртер альгемайне» известный литературовед, автор двухтомного диссертационного труда по истории экспериментальной поэзии[359] Михаэль Ленц рассказал о своих впечатлениях от чтения и прослушивания стихотворений Пастиора. Ключевыми формулировками статьи оказались следующие: «Что, кажется, становится понятным, не позволяет затем облечь себя в слова»[360] и «Идеальным комментарием к этой поэзии было бы ее дословное повторение»[361].

Переводом с языка «hölderlin» увлекаются многие выдающиеся поэты современности, продолжая традицию Пауля Целана (1920–1970), Эриха Фрида (1921–1988) или Оскара Пастиора. Среди них – такие лирики, как Курт Марти (1921–2017), Фридерике Майрёккер (р. 1924), Сара Кирш (1935–2013), Вольф Бирман (р. 1936), Роберт Гернхардт (1937–2006), Уве Кольбе (р. 1957), казалось бы, не обнаруживающие никакого иного сходства, кроме явного интереса к наследию Гёльдерлина. Существует и составленная Хильтруд Гнюг антология современных стихотворений, посвященных Гёльдерлину: An Hölderlin. Zeitgenössische Gedichte (К Гёльдерлину. Современные стихотворения).

Важную линию в корпусе стихотворений о Гёльдерлине составляют произведения XX века, возникновение которых было связано с поездками лириков в Тюбинген и Гейдельберг, тесно связанные с жизнью и творчеством поэта. Так, в 1963 году появилось знаменитое стихотворение Пауля Целана, ставшее знаковым произведением для современной литературы – отражением парадоксальности человеческой речи, которая становится предельно выразительной именно тогда, когда ускользает от рационального постижения.

[356] Ibid.

[357] Oskar Pastior gestorben : „der letzte Schamane" // Der Spiegel. 05.102006. См. также: URL: https://www.spiegel.de/kultur/literatur/oskar-pastior-gestorben-der-letzte-schamane-a-440901.html (дата обращения: 11.10.2019).

[358] ***Pastior O.*** Jalousien aufgemacht : ein Lesebuch / hrsg. von K. Ramm. München und Wien : Carl Hanser Verlag, 2002.

[359] ***Lentz M.*** Lautpoesie/-musik nach 1945 : eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme : in 2 Bdn. Wien : Edition Selene, 2000.

[360] ***Lentz M.*** Das Werk : Die einzigartige Kunst des Oskar Pastior. S. 25.

[361] Ibid.

TÜBINGEN, JÄNNER

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre – „ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes" –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(»Pallaksch. Pallaksch.«)[362]

[362] ***Celan P.*** Tübingen, Jänner // Die Gedichte. S. 133.

Невнятная, непостижимая речь поэта, лепечущего «(„Pallaksch. Pallaksch.“)», находит зыбкую опору в воспоминании об отражении башни Гёльдерлина в водной глади Неккара, в воспоминании об опустевшем жилище поэта, которое можно увидеть лишь с закрытыми глазами: «Zur Blindheit über- / redete Augen». Как часто в дальнейшей истории литературы образ добровольного безумца Гёльдерлина, его непонятные и выдуманные слова, такие как «(„Pallaksch. Pallaksch.“)», помогают современной поэзии отразить собственную близость к непостижимому и невыразимому, болезненное ощущение исчерпанности языковых ресурсов, ненадежность языка, зыбкое бытие человека, обреченного на отчаянный лепет.

Опустевшая башня Гёльдерлина становится пространством, дающим приют лирическому «я» в стихотворении Фридерике Майрёккер, возникшем в 1989 году благодаря поездке в Тюбинген:

Hölderlinturm, am Neckar, im Mai

diese Prise Hölderlin
im hellroten Hölderlinzimmer /
im Korridor stehend
fällt mein Blick auf die roten Blumen im Glas
gesäumt von abgefallenen
Blütenblättern
nichts sonst /
das Zimmer leer nur die Vase die Blumen
zwei alte Stühle –
ich öffne ein Fenster
im Garten sagst du die Bäume
sind noch die gleichen wie damals
aber man hört einen Ton Musik *es*
glänzt die bläuliche Silberwelle

für Valerie Lawitschka
06. 06. 89[363]

[363] ***Mayröcker F.*** Scardanelli. Frankfurt : Suhrkamp, 2009. S. 7.

В опустевшую комнату с двумя старыми стульями, приготовленными как будто для беседы или молчания вдвоем, доносится через распахнутое поэтом окно лишь единственный музыкальный звук. Этого оказывается достаточным для того, чтобы сумела блеснуть голубоватым серебром водная гладь, хранящая как тайну отражавшийся в ней образ навсегда исчезнувшего поэта, образ, который уже стремился разглядеть в Неккаре Целан.

Если бы антология «К Гёльдерлину» была опубликована сейчас, а не в конце 1990-х годов, в нее непременно включили бы и стихотворение «Гейдельберг, 14 августа» (Heidelberg, den 14ten August) Уве Кольбе. Оно вошло в лирический сборник Кольбе «Тайные праздники» (Heimliche Feste) 2008 года, наряду с посвященным Гёльдерлину стихотворением «Первая встреча» (Die erste Begegnung). Произведение обязано своим возникновением поездке автора в Гейдельберг, а также, разумеется, его знакомству с одноимённой одой Гёльдерлина 1800 года[364]. Выстроенное как путешествие по городу, который многократно посещал Гёльдерлин, с восемнадцатилетнего возраста связывавший Гейдельберг с представлениями о своей малой родине, стихотворение Кольбе продолжает линию, объединяющую произведения Целана и Майрёккер.

Последняя недавно стала автором, наверное, самого большого числа знаменитых произведений, преемственно связанных с наследием Гёльдерлина. В 2009 году Майрёккер опубликовала сборник «Скарданелли» (Scardanelli)[365], названный именем, которое придумал себе Гёльдерлин в годы затворничества в Тюбингене. На берегу Неккара, в знаменитой башне, где неизлечимо больной Гёльдерлин поселился в мае 1807 года и прожил до своей смерти в 1843 году, возникли таинственные строки его поздних стихотворений. Начиная с 1837 года поэт, уже не называвший себя собственным именем, подписывал свои стихи: «Mit Unterthänigkeit / Scardanelli». Фридерике Майрёккер включила в свой сборник «Скарданелли» сорок стихотворений, появившихся в период с января по сентябрь 2008 года. В поэтических обращениях к Гёльдерлину поэтессе удается приспособить к своему особенному лирическому голосу торжественные, гимнические интонации и уникальные свободные ритмы своего предшественника. Строка «ich möchte / leben Hand in Hand mit Scardanelli» – одна из ключевых в сборнике, который – то отдельным словом, то фрагментом гёльдерлиновской строки – напоминает о поэте прошлого. Таким образом до современного читателя действительно доносится «1 Brise am / Morgen, 1 Marginalie an diesem Ufer, ich auch den weich Kräutern / am

[364] ***Hölderlin F.*** Heidelberg // Gedichte. S. 669.

[365] ***Mayröcker F.*** Scardanelli. Frankfurt : Suhrkamp, 2009.

Schlund der Zeit»[366]. Сборник содержит богатейший материал для рассуждений о том, какими сложными путями современная поэзия осваивает наследие Гёльдерлина, сосредоточиваясь, прежде всего, на позднем, наиболее загадочном периоде его жизни и творчества.

mit Scardanelli

im Grunde deines Mundes, damals
wann weisz die Schwalbe dasz es Frühling
wird nachts nadelst du als Regen an mein Fenster ich
liege wach ich denke an die Nachmittage umschlungenen
Mitternächte, vor vielen Jahren diese Rosenkugeln die
Schaafe auf der dunklen Himmels Weide

Фридерике Майрёккер
19. 01. 08[367]

[366] Ibid.
[367] Ibid. S. 12.

Как известно, Гёльдерлин обладал уникальным даром сообщать, ничего не сообщая, лишь позволяя разглядеть глубинные смыслы в пропусках между словами, пробелах между строками. В этом легко убедиться, всмотревшись в его знаменитое стихотворение «Половина жизни» (Hälfte des Lebens) 1804 года, в котором человеческое существование с пугающей наглядностью изображено как пробел между первой строфой, означающей полноту бытия, и второй, становящейся воплощением небытия, смерти[368]:

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

[368] ***Binder W.*** Sprache und Wirklichkeit in Hölderlins Dichtung // Hölderlin-Aufsätze. Frankfurt : Insel, 1970. S. 27–46. S. 44 ff.

Учитывая эту особенность художественной речи Гёльдерлина, современные авторы всматриваются в пробелы между строками, разглядывают выдуманные поэтом слова, дошедшие до наших дней, перебирают отброшенные им варианты произведений, опубликованные позднее. Так, Фридерике Майрёккер превращает в один из важнейших лейтмотивов своего сборника образ «небесных овец» (Schaafe des Himmels), от которого отказался Гёльдерлин в заключительной версии гимна «Мнемозина» (Mnemosyne) 1803 года:

Mnemosyne

Zweite Fassung

Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
Wenn nämlich über Menschen
Ein Streit ist an dem Himmel und gewaltig
Die Monde gehn, so redet
Das Meer auch und Ströme müssen
Den Pfad sich suchen. Zweifellos
Ist aber Einer. Der
Kann täglich es ändern. Kaum bedarf er
Gesetz. Und es tönet das Blatt und Eichbäume wehn dann neben
Den Firnen. Denn nicht vermögen
Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen
Die Sterblichen eh an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo,
Mit diesen. Lang ist
Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre.

Wie aber Liebes? Sonnenschein
Am Boden sehen wir und trockenen Staub
Und tief mit Schatten die Wälder und es blühet
An Dächern der Rauch, bei alter Krone
Der Türme, friedsam; und es girren
Verloren in der Luft die Lerchen und unter dem Tage weiden
Wohlangeführt die Schafe des Himmels.
Und Schnee, wie Maienblumen
Das Edelmütige, wo

Es seie, bedeutend, glänzet mit
Der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, da ging
Vom Kreuze redend, das
Gesetzt ist unterwegs einmal
Gestorbenen, auf der schroffen Straß
Ein Wandersmann mit
Dem andern, aber was ist dies?

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten, nahe der See,
An Bächen, benachbart dem Skamandros.
Vom Genius kühn ist bei Windessausen, nach
Der heimatlichen Salamis süßer
Gewohnheit, in der Fremd
Ajax gestorben,
Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es starben
Noch andere viel. Mit eigener Hand
Viel traurige, wilden Muts, doch göttlich
Gezwungen, zuletzt, die anderen aber
Im Geschicke stehend, im Feld. Unwillig nämlich
Sind Himmlische, wenn einer nicht die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich fehlet die Trauer[369].

[369] ***Hölderlin F.*** Mnemosyne // Sämtliche Werke : kleine Stuttgarter Ausgabe : in 6 Bdn. Stuttgart : Cotta, 1953. Bd. 2. S. 203–205.

Mnemosyne

Dritte Fassung

Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Früchte und auf der Erde geprüfet und ein Gesetz ist,
Daß alles hineingeht, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels. Und vieles
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten. Aber bös sind
Die Pfade. Nämlich unrecht,
Wie Rosse, gehn die gefangenen
Element und alten
Gesetze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und not die Treue.
Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See.

Wie aber Liebes? Sonnenschein
Am Boden sehen wir und trockenen Staub
Und heimatlich die Schatten der Wälder und es blühet
An Dächern der Rauch, bei alter Krone
Der Türme, friedsam; gut sind nämlich
Hat gegenredend die Seele
Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.
Denn Schnee, wie Maienblumen
Das Edelmütige, wo
Es seie, bedeutend, glänzet auf
Der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das
Gesetzt ist unterwegs einmal
Gestorbenen, auf hoher Straß
Ein Wandersmann geht zornig,
Fern ahnend mit
Dem andern, aber was ist dies?

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten der See,
An Bächen, benachbart dem Skamandros.
An Schläfen Sausen einst, nach
Der unbewegten Salamis steter
Gewohnheit, in der Fremd, ist groß
Ajax gestorben,
Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es starben
Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
Elevtherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch, als
Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche nachher löste
Die Locken. Himmlische nämlich sind
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich fehlet die Trauer[370].

Исчезнувшие «небесные овцы» из наброска к окончательной версии «Мнемозины» маркировали ту же границу, что вмещала человеческое существование в стихотворении «Половина жизни», возникшем почти одновременно. Это граница между знаками жизни и знаками смерти. В сферу неопределенности между существующим и несуществующим попадает путешественник вслед за Мнемозиной, ведомый воспоминаниями. Так же и литература, вновь и вновь вспоминая о Гёльдерлине, создает на новом рубеже веков загадочные словесные миры, ускользающие от жестких определений. Таким образом вновь утверждается воспетая Гессе «поэзия тайна» (Geheimnis der Dichtung), позволяющая соприкоснуться с множеством возможных трактовок одной и той же художественной речи, увидеть, как под пристальным читательским взглядом в тексте с кажущейся очевидностью высвечивается или зарождается индивидуально значимый смысл.

Ставшие невидимыми в XIX веке «овцы» облаков, объединявшие в изначальной версии Гёльдерлина земное и небесное ореолом вечности, оставили о себе память, отголоски которой оказываются слышны в творчестве современной поэтессы по прошествии более двух веков. Более того, в XXI веке к локонам «небесных овец» даже можно прикос-

[370] ***Hölderlin F.*** Idem. S. 205–207.

нуться – в стихотворении Майрёккер[371], ставшем ответом на строки, созданные фантазией другого знаменитого современного поэта – Дурса Грюнбайна[372].

Falten und Fallen

Leute mit besseren Nerven als jedes Tier, flüchtiger, unbewußter
Waren sie's endlich gewohnt, den Tag zu zerlegen. Die Pizza
Aus Stunden aßen sie häppchenweise, meist kühl, und nebenbei
Hörten sie plappernd CDs oder fönten das Meerschwein,
Schrieben noch Briefe und gingen am Bildschirm auf Virusjagd.
Zwischen Stapeln Papier auf dem Schreibtisch, Verträgen, Kopien,
Baute der Origami-Kranich sein Nest, eine raschelnde Falle.
Jeder Tag brachte, am Abend berechnet, ein anderes Diagramm
Fraktaler Gelassenheit, später im traumlosen Kurzschlaf gelöscht.
Sah man genauer hin, mit der aus Filmen bekannten Engelsgeduld,
Waren es Farben, verteilt wie die Hoch- und Tiefdruckzonen
Über Europas Kartentisch. Sie glichen dem Fell des Geparden
Im Säugetier-Lexikon, den Blättern fixierten Graphitstaubs
Mit Fingerabdrücken in der Kartei für Gewalttäter. Deutlich
War diese Spur von Vergessen in allen Hirnen, Falten, Gesichtern,
Flüsternd, bis auf den Lippen das dünne Apfelhäutchen zerriß

Дурс Грюнбайн

„Apfelhäutchen", Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafen
ungewaschen an der Maschine halb 4 Uhr morgens später
seitlich den Kopf an dem sprachlosen Lamm das mich
schläferte endlich eigentlich Schaafes Locken dessen
Schäfer ich war mit Traum

Фридерике Майрёккер

«Овцы» соседствуют в творчестве Майрёккер с другими живыми существами, доставшимися ей в наследство из стихотворения «Половина жизни» Гёльдерлина – «die holden Schwäne». В недавно вышедшей книге Майрёккер «этюды» (études) (2013) один из поэтических фрагментов, созданный в 2011 году, заканчивается подчеркнутыми словами: «oh sieh der schöne / schwarze Engel fliegt übers Meer zu dir die Flügel aus

[371] ***Mayröcker F.*** Apfelhäutchen, Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafen // Scardanelli. S. 11.
[372] ***Grünbein D.*** Falten und Fallen. Frankfurt : Suhrkamp, 1994. S. 97.

Robinien- / holz standhaft die Schwäne»[373]. Очевидно, что и невидимые «небесные овцы», и зримые «лебеди» необходимы поэзии, стремящейся, подобно Гёльдерлину, не отражать существующую действительность, а создавать реальность благодаря слову, и особенно благодаря молчанию между словами. И то, и другое составляют основу удивительного языка, который с легкой руки Пастиора в истории литературы получил название «hölderlin» – «прекрасный язык, родственный немецкому» (eine schöne, dem Deutschen verwandte Sprache).

Для чего еще так нужен Гёльдерлин литературе сегодня, помогает понять другой современный поэт – Герхард Фалькнер, выпустивший в 2008 году сборник hölderlin reparatur, полностью посвященный диалогу с Гёльдерлином. Российскому читателю Фалькнер, в отличие от Майрёккер, неизвестен. В немецкоязычном пространстве поэт, родившийся в 1951 году, постепенно занимает все более значительное место. Знаменитая поэтесса Ульрике Дрезнер (р. 1962) посвятила его творчеству целую главу «Прыжки в неведомое – Герхард Фалькнер» (Sprünge ins Unbekannte. Zu Gerhard Falkner) в книге «Тайные герои» (Heimliche Helden) (2013). Обратил на него внимание и Герман Корте, пригласив Фалькнера к сотрудничеству при подготовке пятидесятого, юбилейного выпуска «Текст + Критик» (Text + Kritik), получившего знаковое название «Будущее литературы» (Zukunft der Literatur) (2013).

Отправной точкой для стихотворений Фалькнера, как и в случае с Майрёккер, послужил высокий слог Гёльдерлина в сочетании с особенностями оформления, характерными для историко-критических изданий. Типографический облик произведений определяют отсылки к разным вариантам написания слов, отличающимся версиям одного текста, бесчисленные цифровые пометы. Программное стихотворение сборника с одноименным названием предваряется эпиграфом, напоминающим фразу Майрёккер о движении «рука об руку с Гёльдерлином». Фалькнер приводит известные приветственные слова, которые, как считается, были сказаны дружественно настроенными индейцами мореплавателю Жаку Картье (1491–1557), положившему начало французской колонизации Северной Америки: napeu tondamen assurtah – мы пришли с миром. С одной стороны, известно, что сказавшие эти слова, по преданию, присоединились к пришельцам для празднования и обмена товарами. Процесс своеобразного обмена происходит и при контакте современных авторов с наследием Гёльдерлина. Элементы забытых произведений продолжают бытовать в стихотворениях нашего време-

[373] ***Mayröcker F.*** études. Berlin : Suhrkamp, 2013.

ни, подобно дарам прежней эпохи. Современные же авторы одаривают фигуру Гёльдерлина, проецируя на нее собственные представления о герметичной, автономной поэзии, меняя облик знаменитого поэта. С другой стороны, известно, что индейцы и колонизаторы лишь на первый взгляд контактировали на равных. Значит, современные индейцы, встречающиеся во времени с Гёльдерлином, будут сметены его влиянием, потому что:

die Epiphanie
des Ungesuchten
Größeres leistet

(Епифания
неразыскиваемого
мощью превосходит)

Программное стихотворение Фалькнера создается, как и многие произведения Майрёккер, на основе цитаты из Гёльдерлина. В рассматриваемом случае новый текст исходит из начальной строки одного из трех вариантов седьмой части элегии «Хлеб и вино» (Brot und Wein) (1800/1801), отличающейся, с формальной точки зрения, особенно гармоничным построением. Самая объемная из всех элегий Гёльдерлина отчетливо разделена на три триады[374]. В первой обрисована «ночь», представляющая, что характерно для Гёльдерлина, невоплощенное, хаотичное настоящее. «День» как образ времени исторической завершенности и совершенства, находящий средоточие в блеске греческой культуры, вызван в памяти на страницах второй триады. Процитированные Фалькнером строки открывают у Гёльдерлина третью триаду, в которой дан развернутый образ нового «дня» как надежды на будущую историческую завершенность. Диалектическое движение от «ночи» настоящего через воспоминание о «дне» прошлого к «дню» будущего, важное для Гёльдерлина, у современного автора должно завершиться, не достигнув будущего. Смена печали и радости, определяющая эмоциональную окрашенность элегии Гёльдерлина[375], не может найти места в стихотворении наших дней. Фалькнер, заимствуя строку, знаменующую у Гёльдерлина переход к будущему, меняет ее суть отчаянной вопросительной интонацией:

[374] *Hölderlin F.* Brot und Wein // Gedichte. S. 722–725.
[375] Ibid.

Trunkenheit ists, eigener Art, wenn Himmlische da sind
Aber: sind (denn) Himmlische da?
Sind Trunkenheit 22, Echo 26, nACHT
Nicht Nachhall nur anderer /
Schadhafter Sprachen, schwärzlicherer Sprachen
Sprachlicherer Sprachen
der See(le) zersplittertes Schwarzlichttheater
akustisch sortiert?[376]

Таким образом, Гёльдерлин превращается в «могучую фигуру пустоты» (mächtige Gestalt der Lücke), как сказано в следующем стихотворении Фалькнера – «Карнавал тревожности» (Karneval der Sorge). Облик поэта, фрагменты его произведений оказываются полезны современным литераторам не только для того, чтобы продлить жизнь языку «hölderlin», то есть обозначить принципиальное отсутствие точных слов, рационально осмысляемых содержаний и легкого доступа к поэтическому тексту:

Die fehlenden Worte
Sind sie (bloß) dazu da
Schattenquelle zu sein? Spender der ewigen Lücke?[377]

Или:

JENSEITS DER ONTOLOGISCHEN ORDNUNG
HERRSCHT DAS POETISCHE CHAOS[378]

Гёльдерлин воплощает и принципиально не имеющий будущего тип литературы – тип литературы, стремящийся к отказу от публичности, подобно тому, как отдалялся Гёльдерлин-отшельник от публики и посетителей в тюбингенской башне. Об этом типе литературы Фалькнер пишет:

[376] *Falkner G.* Hölderlin Reparatur : Berlin, 2008. S. 7.
[377] *Falkner G.* (1) Schatte (2)n /quelle / das Micht // Ibid. S. 13.
[378] *Falkner G.* jenseits ... // Ibid. S. 47.

der Schaz[379]	Сокровище
des Ungehobenen	ненайденного
seiner Entöffentlichung harret[380]	ждет распубликования

Подобный отказ существенной части современной поэзии от публичности или как минимум попытка ухода, словами Фалькнера – Entöffentlichung, кажется, обречена на фиаско. Робкий и отчаянный вопрос современного поэта: «Darf´s auch Hldrln sein?», каббалистически, герметично сформулированный, с пропущенными гласными, не получает ответа. Парадоксальным образом на этот вопрос лирического «я», постоянно ставящего себя под сомнение, почти некому ответить, ведь у такого рода литературы крайне мало читателей. Дурс Грюнбайн еще в 2007 году писал: «Поэзия предстает как нечистая совесть литературы. Из воротил-управленцев от литературы никто по-настоящему не знает, что с ней делать, все ее немного побаиваются или сторонятся»[381]. Спустя несколько лет ситуация существенно не изменилась, огромное количество выдающихся поэтических произведений фактически не достигает читателей. Это наблюдение легко услышать в характеристике сложившейся ситуации, данной Германом Корте:

> Ситуация современной лирики... не обнаруживает единства и обозримости, как минимум уже потому, что о какой-либо одной определенной лирике больше уже невозможно говорить. <...> Уже и до 1990 года становится зримой фрагментаризация различных сфер лирики, с усилением продолжающаяся до сих пор. Современную поэзию после 1990-х годов едва ли можно воспринимать иерархически — с вершиной из выдающихся произведений и подножием из массива книжечек, выпущенных почти самиздатом, напротив, ее можно воспринимать лишь как сосуществование различных сегментов в пределах одного поля[382].

Поэтическое творчество наследников Гёльдерлина, приверженцев сложной и в высшей степени многозначной поэзии, давно находится в невидимом изгнании. Воспользовавшись словами Ульрике Дрезнер, можно констатировать «das unsichtbare Exil und Exiliertwerden der „Dichter“»[383]. Факт такого изгнания сложной поэзии напрямую констатируют сегодня многие, ссылаясь, как правило, на особенности современного общества потребления, на прагматическую ориентированность наших лет, на ускорившийся темп жизни, чрезмерно высокий для замедленного погружения в сложные художественные системы. Вместе с тем изгнание, очевидно, обусловлено не только внешними факторами. Добровольное изгнание как художественный жест притягательно и для самих творцов, опирающихся при этом на вполне сложившуюся традицию. Одним из воплощений этой традиции стала фигура Гёльдерлина, память о котором помогает поэтам осмыслить как их агрессивное вытеснение обществом на крайние, маргинальные позиции, так и их собственное стремление избежать вовлечения в общее коммуникативное поле, требующее значительно упрощенных художественных построений. Возможно, именно в этом и состоит одна из причин, которая объясняет необычайную притягательность фигуры Гёльдерлина и его наследия для современных поэтов, значимость той роли, которую память о поэте и его парадоксальном языке играет в культуре наших дней.

Подводя итог наблюдениям за образом Гёльдерлина и его поэзии как воплощением эстетического начала в современной словесности, можно заметить, что этот уникальный homo aestheticus оказывается чрезвычайно важной составляющей процессов саморефлексии не столько человека как такового, столько литературного творчества, речи и языка. Эссе Борхеса «Аналитический язык Джона Уилкинса», послужившее одной из отправных точек для приведенных в статье рассуждений, помогает и в формулировании заключительных соображений:

> Но оставим надежды и утопии. Самое, пожалуй, трезвое суждение о языке содержат следующие слова Честертона: «Человек знает, что в его душе есть оттенки более поразительные, многообразные и загадочные, чем краски осеннего леса... и, однако, он полагает, что эти оттенки во всех их смешениях и превращениях могут быть точно представлены произвольным механизмом хрюканья и писка. Он полагает, что из нутра какого-нибудь биржевика действительно исходят звуки, способные выразить все тайны памяти и все муки желания»[384].

[379] Г. Фалкнер сохраняет в стихотворении особенное написание слова «Schatz», которое встречается в наследии Гёльдерлина.

[380] ***Falkner G.*** Karneval der Sorge // Ibid. S. 8.

[381] ***Grünbein D.*** Vom Stellenwert der Worte : Frankfurter Poetikvorlesung 2009. Frankfurt : Suhrkamp, 2010.

[382] ***Korte H.*** Gedichtpoetiken in Zeiten der Umbrüche : exemplarische Positionen seit 1990 // Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche : Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland / hrsg. von H. Stahl und H. Korte. Leipzig : Biblion Media, 2016. S. 53–80. S. 54.

[383] ***Draesner U.*** Heimliche Helden. München : Luchterhand, 2013. S. 324.

[384] ***Борхес Х. Л.*** Аналитический язык Джона Уилкинса. С. 218.

Действительно, речь, способная соответствовать той сложности, которую современный человек полагает себе присущей, едва ли может быть обнаружена в необходимой ему полноте. В этом отношении поэтический язык Гёльдерлина – редчайший образец, с легкостью приближающийся к недостижимому идеалу. Благодаря давно умершему поэту современные литераторы и их читатели, то есть почти соавторы, пытаются исследовать собственную словесную природу, свои коммуникационные возможности и роль творческой личности в обществе.

Обо всем этом удобно размышлять, воспользовавшись относительно новым homo-эпитетом, продолжившим ряд определений, чрезвычайно значимых для XX века:

> ...множество образов человека, выражаемых такими метафорами, как animal rationale аналитической философии (Дэвидсон), animal symbolicum (Кассирер), homo ludens (Хёйзинга), homo pictor (человек-художник, Х. Йонас), homo viator (человек-путник, Марсель), homo insciens (человек неумелый, Ортега-и-Гассет) и др.[385]

Несомненно, что homo aestheticus может существенно обогатить дискуссию о человеке, вступив во взаимодействие с другими самоопределениями, играющими важную роль в наши дни, например, с animal symbolicum и homo interpres, в поле напряжения которых выстраивает свою новую концепцию Алайда Ассман в книге 2015 года «В зарослях знаков» (Im Dickicht der Zeichen)[386]. Также несомненно, что и при наличии дальнейших добавлений скопление homo-эпитетов не обнаружит стройной и целостной системы, оставаясь иллюстрацией к рассуждениям из эссе Борхеса:

> Итак, я показал произвольность делений у Уилкинса, у неизвестного (или апокрифического) китайского энциклопедиста и в Брюссельском библиографическом институте; очевидно, не существует классификации мира, которая бы не была произвольной и проблематичной. Причина весьма проста: мы не знаем, что такое мир. <...> Можно пойти дальше, можно предположить, что мира в смысле чего-то ограниченного, единого, мира в том смысле, какой имеет это претенциозное слово, не существует. Если же таковой есть, то нам неведома его цель; мы должны угадывать слова, определения, этимологии и синонимы таинственного словаря Бога. Невозможность постигнуть

[385] См. подробнее: ***Малахов В. С.*** Философская антропология // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / редкол.: В. С. Степин [и др.]. М. : Мысль, 2010. Т. 4. С. 241–245.

[386] ***Assmann A.*** Im Dickicht der Zeichen. Berlin : Suhrkamp, 2015.

> божественную схему мира не может, однако, отбить у нас охоту создавать наши, человеческие схемы, хотя мы понимаем, что они — временны. Аналитический язык Уилкинса — не худшая из таких схем. Ее роды и виды противоречивы и туманны; зато мысль обозначать буквами в словах разделы и подразделы, бесспорно, остроумна[387].

В той же степени убедительным представляется, что человеку неведома суть его существа, испытывающего непреодолимую потребность создавать себе определения, временные и противоречивые, а нередко и в высшей степени остроумные, подбирая им исторические соответствия, подобно Гёльдерлину как homo aestheticus. Таким образом находит воплощение вербальная природа человека, и сегодня подверженная детальному изучению в пределах гуманитарного знания, а также в художественной практике, с чрезвычайной полнотой становясь предметом наблюдения и осмысления в современной поэзии.

[387] ***Борхес Х. Л.*** Аналитический язык Джона Уилкинса. С. 218.

Содержание

I Лица поэзии

Георг Тракль 7

Готфрид Бенн 12

Пауль Целан 20

Ингеборг Бахман 26

II Аспекты изучения

Хлопок затворившейся двери,
или Ничто в поэзии Р. М. Рильке и П. Целана 35

О художественной ценности дыхания.
Поэзия как искусство перевода в творчестве Оскара Пастиора 40

Поэзия между изобразительным искусством
и музыкой. Об интермедиальности современной
экспериментальной литературы 60

Я и Каминский — Я и Каминская — Я и?
О субъекте в творчестве Кельмана и произведениях
немецкоязычной поэзии 69

III Историко-художественные явления

Дадаизм как продолжение футуризма,
или Революция в облике цветочной корзины 81

Поэтическая жизнь немецких кабаре
первой половины XX века.
Часть I. История до 1918 года 93

Часть II. После 1918 года 117

Звуки, способные выразить все тайны памяти.
«Hölderlin» как homo aestheticus в современной
немецкоязычной поэзии 133

Научно-популярное издание

Юлиана Владимировна
КАМИНСКАЯ

**ПОЭЗИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА.
ЛИЦА, АСПЕКТЫ, ЯВЛЕНИЯ**

Иллюстрации
Л. В. Колпакова

Корректор
М. С. Кормашова

Дизайн и вёрстка
Д. В. Жаворонков