

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Наумова Вера Сергеевна

**ПОЭЗИЯ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА И ЕЕ РУССКАЯ
РЕЦЕПЦИЯ (1920-Е ГОДЫ)**

10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(Западная Европа)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор А.И. Жеребин

Екатеринбург – 2016

Содержание

Введение	4
Глава 1. Философско-эстетические основы литературного экспрессионизма	11
1.1. Экспрессионистское десятилетие в Германии	11
1.2. Категории «диссоциация субъекта» и «обновление человечества» ...	14
1.3. «Дух» и «жизнь»: экспрессионизм в трактовке Г. Бара и Г. Зиммеля. .	19
1.4. Казимир Эдшмид – теоретик немецкого экспрессионизма	22
Отношение к импрессионизму и футуризму.....	22
1.5. История восприятия немецкого экспрессионизма	31
в Советской России в 1910-1920-е годы	31
1.6. Основы экспрессионистского сознания в России	36
1.7. Выводы.....	45
Глава 2. Тематические комплексы экспрессионистской лирики.....	48
2.1. Тема апокалипсиса в лирике немецкого и русского экспрессионизма .	48
2.2. Тема войны в лирике немецкого и русского экспрессионизма.....	66
2.3. Тема любви в лирике немецкого и русского экспрессионизма	81
2.4. Выводы.....	96
Глава 3. Поэзия немецкого экспрессионизма в творческой рецепции Б. Лапина	98
3.1. Стихотворение Я. ван Ходдиса «Город» в переводе Б. Лапина.....	99
3.2. Стихотворение Г. Гейма «Дерево» в переводе Б. Лапина	104
3.3. Стихотворение А. Лихтенштейна «Битва при Саарбурге» в переводе Б. Лапина	109
3.4. Стихотворение Б. Лапина «Осень. Человек пересекает пожелтевший воздух»	114
3.5. Стихотворение Б. Лапина «Стихи».....	121

3.6. Стихотворение Б. Лапина «Сокровища»	125
3.7. Стихотворение Б. Лапина «Umbra vitae».....	131
3.8. Стихотворение Б. Лапина «Лето 1917»	137
3.9. Выводы.....	140
Заключение	142
Библиографический список.....	146

Введение

Экспрессионизм вошел в историю культуры как одно из наиболее значительных художественных явлений, обозначивших перелом в развитии мирового искусства на рубеже XIX-XX веков. Он оставил глубокий след в современном искусстве и продолжает до сих пор влиять на него. Как считал один из самых ярких представителей немецкого литературного экспрессионизма Г. Бенн: «Все, что в последнее время было интересного в искусстве — все идет от экспрессионизма» [Benн 1979, S. 251].

В наиболее полном и завершенном виде экспрессионизм состоялся в Германии и Австрии (Австро-Венгрии) и стал поистине интернациональным феноменом, ярко проявившимся в литературах многих стран Европы и Америки, в том числе и в России. Однако рецепция и продуктивное освоение новаторской поэтики немецкоязычного экспрессионизма в каждой из стран проходило по-своему.

В Советской России период с 1918 по 1925 был отмечен кратким, но интенсивным интересом к экспрессионистской культуре. В это время издаются сборники переводов немецких поэтов-экспрессионистов. Среди них «Чужая лира», 1923 В. Нейштадта, «Антология современной немецкой поэзии» (1922) и «Певцы человеческого» (1923) С. Тартаковера, «Молодая Германия» (1926) Г. Петникова. В 1923 году был издан сборник статей по немецкому экспрессионизму под редакцией Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова, а в 1922 году О.М. Котельникова перевела брошюру О. Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920)», вышедшую под редакцией В.М. Жирмунского. Уже годом раньше Ю. Тынянов в статье «Записки о западной литературе» (1921), отмечая всеобщее увлечение экспрессионизмом, иронизирует по поводу расплывчатости его эстетической программы, поставившей во главу угла не формальные искания, а новое чувство жизни и стремление вскрыть корни

всех вещей. Это замечание Тынянова может быть отнесено и к поэтической группе «Экспрессионисты», заявившей о своем существовании в июле 1919 в форме манифеста, написанного основателем группы Ипполитом Соколовым. Тремя годами позже молодой поэт Борис Лапин выходит из состава группы и организует экспрессионистское поэтическое объединение «Московский Парнас», которое существовало до ноября 1925 года.

Диссертация посвящена сравнительному изучению экспрессионистской лирики в Германии, где экспрессионизм на протяжении нескольких десятилетий представлял собой центральное событие эпохи авангарда, сравнимое с русским футуризмом, и в России, где экспрессионизм появляется лишь в период Гражданской войны и культивируется на протяжении всего нескольких лет рядом полузабытых поэтов. Если изучение немецкого экспрессионизма образует целое направление в литературоведении, то научная литература о русских экспрессионистах исчерпывается несколькими работами, открывшими эту тему в недавнее время. Однако различный масштаб и значение изучаемых явлений не исключает возможность и продуктивность их исследования в сравнительно-историческом аспекте. Русские поэты-экспрессионисты опирались на немецкие образцы, но отнюдь не абсолютизировали их значение, интерпретируя общие темы эпохи в соответствии со своим собственным социальным и эстетическим опытом. «Большой» экспрессионизм в Германии и «малый» экспрессионизм в России являются элементами общей для них системы европейского авангарда и варьируют ее инвариантные признаки.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью дальнейшей интернационализации научного дискурса, имеющего своим центром историю авангардизма как международного литературно-художественного течения. Поэзия немецкого экспрессионизма изучена так же основательно, как русский авангард, но факт присутствия в составе последнего лирики, которая, вслед за немецкой школой, называла себя экспрессионистской, еще не осмыслен в полной мере. Решение этой задачи предполагает детальный анализ как

контекстных, так и контактных связей между немецким и русским экспрессионизмом в сравнительно-историческом аспекте.

Выбор для исследования группы «Экспрессионисты» И. Соколова обусловлен тем фактом, что это было единственное поэтическое движение в России, члены которого называли себя «экспрессионистами». Манифесты группы русских «экспрессионистов» представляют собой единственное теоретическое обоснование такого явления, как экспрессионизм в России. Наиболее последовательным его представителем являлся Б. Лапин, который не только писал собственные стихи под знаком экспрессионизма, но и переводил лирику Я. ван Ходдиса, А. Лихтенштейна и Г. Гейма. Со временем группа русских «экспрессионистов» растворилась среди прочих авангардистских «измов» начала XX века; на сегодняшний день имена этих авторов полузабыты. Однако их творчество входит в систему общеевропейского литературного авангарда и заслуживает изучения.

Материалом исследования являются литературные манифесты, критическая проза и поэтические произведения, созданные представителями немецкого и русского авангарда в 1910-1920-е годы:

– Критические статьи Казимира Эдшмида, Германа Бара, Курта Пинтуса, Пауля Хатвани.

– Литературные манифесты Ипполита Соколова («Хартия экспрессиониста», «Бедекер по экспрессионизму», «Экспрессионизм», «Ренессанс XX века»).

– Лирические произведения Ипполита Соколова, Сергея Спасского, Евгения Габриловича, Бориса Лапина.

– Художественные переводы Б. Лапина, а также поэтов и литераторов, не входивших в группу русских экспрессионистов, но увлеченных экспрессионистской поэзией Германии – Б. Пастернака, А. Луначарского, В. Нейштадта, С. Тартаковера.

– Лирические произведения немецких экспрессионистов, вошедшие в антологию «Сумерки человечества» (в особенности стихотворения Я. ван Ходдиса, Г. Гейма, А. Лихтенштейна, А. Эренштейна).

Объектом исследования является лирическая поэзия экспрессионизма.

Предметом исследования является поэтика экспрессионистской лирики в России и Германии, типологические и контактные связи между национальными вариантами этого течения, представленными в лирике и критической прозе.

Цель диссертационного исследования заключается в выявлении особенностей восприятия представителями русского авангарда (периода 1918 – 1923 год) поэтического наследия немецкого экспрессионизма.

Поставленная цель определяет основные **задачи** исследования:

1. Представить литературный экспрессионизм как международное течение в рамках европейского авангарда, включающее в себя русскую поэзию.

2. Сопоставить процессы зарождения экспрессионистского художественного сознания в Германии и в России.

3. Концептуализировать принципы поэтики немецкого экспрессионизма как предмета творческой рецепции представителей русского экспрессионизма.

4. Провести сравнительный мотивный анализ лирики немецкого и русского экспрессионизма. Выявить и описать элементы поэтики немецкого экспрессионизма, востребованные русскими поэтами.

5. Рассмотреть переводы ряда произведений немецкой экспрессионистской лирики и выяснить закономерности восприятия и переосмысления этих произведений в творчестве русского переводчика-экспрессиониста Б. Лапина.

6. Выявить параметр восприятия русскими поэтами художественной системы немецкого экспрессионизма

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем предпринят первый опыт комплексного анализа различных форм русской рецепции теоретических позиций и лирических текстов, характерных для немецкого экспрессионизма. Установлена взаимосвязь между содержанием литературных манифестов, легитимировавших создание экспрессионистских группировок в

России, оригинальным поэтическим творчеством их участников, сложившимся под известным влиянием поэтики немецкого экспрессионизма, и поэтическими переводами, вошедшими в историю русского авангарда и образующими малоизвестную главу этой истории.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Генезис русского экспрессионизма определяется взаимодействием двух факторов. С одной стороны, русский экспрессионизм вобрал в себя художественный опыт символистской и постсимволистской (футуризм, имажинизм, акмеизм) поэзии, с другой, представлял собой форму творческой рецепции аналогичного течения в литературе Германии, где экспрессионизм доминировал в период с 1910 по 1925 годы.

2. Немецкий экспрессионизм и русский авангард имеют общие культурно-исторические условия возникновения, философские корни, а отчасти и программные тексты, оказавшие влияние на оба течения (напр., «Манифест футуризма» Ф.Т. Маринетти и статьи К. Эдшмида).

3. Поэтическая практика русского экспрессионизма (Б. Лапин, Е. Габрилович, С. Спасский, И. Соколов, Б. Земенков, Г. Сидоров) осмысляет и интерпретирует ряд художественных открытий немецкого экспрессионизма – принцип отчуждения и «очуждения», прием монтажа, тему «диссоциации субъекта» и «обновления человечества». То, как образы конца света, войны и любви раскрываются русскими поэтами, обнаруживает определенное сходство с их трактовкой в немецком экспрессионизме.

4. Заметное место в поэзии русских экспрессионистов занимают переводы Б. Лапина из немецких поэтов (А. Лихтенштейна, Я. ван Ходдиса, Г. Гейма, А. Эренштейна). Переводы способствовали обогащению поэзии русского авангарда элементами поэтики немецкого экспрессионизма, которые подвергаются переосмыслению на фоне национальной поэтической традиции и актуальной социокультурной ситуации (смещение акцента с кризиса личности на ее возрождение; большая степень связности и гармоничности текста, снижающая трагизм апокалипсического сознания).

Методологическая основа диссертации сложилась на базе сравнительно-исторического метода, обоснованного в работах Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, М.П. Алексеева, Ю.Д. Левина, Е.Г. Эткинда, Ю. М. Лотмана, Д.С. Лихачева, М. М. Бахтина, Н.С. Павловой, А.И. Жеребина и др., методике изучения немецкого и русского экспрессионизма, разработанной в трудах Н.В. Пестовой, Н. Л. Лейдермана, В. Беленчикова, Н.С. Сироткина, П. Топера, В.Н. Терехиной, М.Ю. Кореневой, Т. Анца, С. Виетты, Р.Г. Богнера, Н. Леонхардт, Х.Г. Шнайдера и др. Теоретико-философской базой исследования послужили труды Ф. Ницше, З. Фрейда, А. Бергсона, К. Маркса, Г. Зиммеля, а также критическая проза современников экспрессионизма Ф.-Т. Маринетти, О. Вальцеля, Ф. Хюбнера, Г. Бара, П. Хатвани, К. Эдшмида, Д. С. Мережковского, А. В. Луначарского. Методика контактных и типологических сравнений дополняется в работе обращением к элементам интертекстуального анализа, анализа дискурсов, к инструментарию переводоведения.

Теоретическая значимость исследования. Диссертация способствует пониманию характера внутренних тонких связей между немецким экспрессионизмом и творчеством представителей русского литературного авангарда. Опираясь на традиционную классификацию литературных связей (генетических и типологических), автор диссертации показывает, что в практике изучения литературных явлений новейшего времени, таких как, например, экспрессионизм, оправдано и правомерно исходить из генетико-типологического анализа, а именно: сопоставления содержания литературных манифестов, поэтического творчества двух направлений, сравнения оригиналов и художественных переводов стихотворений, что способствует встраиванию немецкого экспрессионизма в транскультурную парадигму авангардистского художественного мышления начала XX века.

Практическая значимость работы обусловлена тем, что результаты исследования применимы в дальнейших работах по изучению русско-немецких культурных связей в начале XX века, в работах по истории немецкого экспрессионизма, русского авангарда, интерпретации поэтического текста и

художественного перевода, при создании учебников и учебных пособий в области компаративистики, германистики, экспрессионизмоведения, литературного авангарда.

По теме диссертации автором подготовлены и опубликованы статьи и доклады. **Апробация** была осуществлена путем выступления автора на Всероссийских и международных научных конференциях, наиболее значимые из которых: «Россия и Германия: литературные встречи (1880–1945)», ИМЛИ РАН – 21 апреля 2014 года; «X Съезд Российского Союза германистов», Москва, РГГУ - 22-24 ноября 2012 года; «Philosophie des Ja-Sagens: Verführung und Kampf in Sprache und Denken» Санкт-Петербург, СПбГУ, Институт философии, – 28-29 апреля 2014 г. Основные положения диссертации отражены в 19 публикациях автора. Из них 4 статьи – в реферируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура и объем диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, сопровождающихся выводами, и заключения. Общий объем работы составляет 158 страниц. Библиографический список представлен 146 наименованиями, из них 86 источников на русском языке и 60 – на иностранных языках.

Глава 1. Философско-эстетические основы литературного экспрессионизма

1.1. Экспрессионистское десятилетие в Германии

Экспрессионизм господствовал в литературе Германии с 1910 по 1925 годы. В это время создаются и выходят в свет центральные экспрессионистские тексты, на театральной сцене утверждается экспрессионистская драма, активно издаются важнейшие журналы и книжные серии, представляющие это направление.

Толчком к возникновению экспрессионизма как литературного явления послужили две важнейшие публикации: «Манифест футуризма» Филиппо Томмазо Маринетти (февраль 1909 года) и стихотворение «Конец мира» Якоба ван Ходдиса (январь 1911 года). Влияние этих текстов на современников неоспоримо, о чем свидетельствует множество упоминаний и отзывов в личных дневниках и прессе [Vogner 2009, S. 43].

В 1911 году К. Хиллер назвал «экспрессионистами» группу молодых немецких авторов, к которой принадлежал и сам. В 1909 году они образовали «Новый клуб», впоследствии переименованный ими в «Неопатетическое кабаре». Однако значение термина «экспрессионизм» окончательно сформировалось лишь в 1916 году, когда Герман Бар выпустил монографию «Экспрессионизм». Годом позже писатель-публицист Казимир Эдшмид выступил с речью: «Об экспрессионизме в поэзии», которая была опубликована и вызвала массу откликов, в том числе в России. После этого термин «экспрессионизм» окончательно закрепился как общее обозначение различных литературных направлений и авторов, заявивших о себе после 1910 года [Пестова 2004, с.5].

Именно в 1910 году в свет вышли первые поэтические сборники М. Брода, Т. Дойблера и Р. Шикеле. Для периода раннего экспрессионизма (до 1915 года)

характерен расцвет поэтического творчества, когда лирика по значимости превосходила прозу и драму и была до такой степени неоднородной, что выявление ее общих черт было крайне затруднительно [Пестова 2004, с. 223]. Например, три абсолютно различных по всем параметрам стихотворения появились практически одновременно: «Маленькая астра» Г. Бенна, «Война» П. Штрамма и «Сумерки» Г. Тракля. Позднее они вошли в антологию К. Пинтуса «Сумерки человечества».

Второй период развития экспрессионизма (военный период 1914-1918 гг.) характеризуется переходом от идейного милитаризма к острому разочарованию в очистительной силе войны. Уже в 1914 году выходит множество стихотворений пацифистской направленности, среди них «Битва при Саарбурге» А. Лихтенштейна, «Гродек» Г. Тракля, «Лазарет» В. Клемма и т.д. На полях сражений погибают лучшие поэты раннего экспрессионизма: Э. Штадлер, А. Лихтенштейн, А. Штрамм и многие другие.

Последняя фаза немецкого экспрессионизма (1918-1924 гг.) пронизана верой в новый мир и надеждой на духовное преображение человека. В 1920-х гг. экспрессионизм меняет абстрактно-пацифистскую ориентацию на политическую и практически прекращает свое существование. Лирика этого периода окрашена революционными настроениями и все больше смыкается с «пролетарской поэзией». Например, в стихотворении И. Голля «Ода Берлину» лирическое «я» сентиментально-патетически реагирует на смерть Розы Люксембург, а в стихотворении Р. Леонхарда «Мертвый Либкнехт» убитый революционер представлен в образе святого мученика [Giese 1980, S.149; Пестова 1999, с.20].

Существует множество причин, по которым экспрессионизм прекратил свое существование. К ним относятся, как ни странно, материальный успех и растущая популярность экспрессионистских текстов. Казимир Эдшмид писал: «Я против экспрессионизма, которым сегодня очарованы дочери священников и жены фабрикантов¹» [Edschmid 1919, S.70]. Кроме того, возрастает конкуренция со стороны более молодых авангардистских движений, которые оспаривают право

¹ Здесь и далее перевод принадлежит автору диссертации – Н.В.

экспрессионизма называть себя «новейшим литературным воплощением современной действительности» [Vogner 2009, S.39]. Политическая ситуация в Германии также способствует завершению эпохи. Надежды на то, что после падения монархии в Германии установится республика, рушатся, а вера в экспрессионистские идеалы слабеет. Несмотря на это, некоторые представители экспрессионистского поколения еще на протяжении многих лет придерживаются своих политических и эстетических взглядов, а два ведущих журнала эпохи «Штурм» и «Аktion» продолжают свое существование вплоть до начала тридцатых годов.

Размышляя в 1950-е годы о судьбе экспрессионизма, Г. Бенн подчеркивал, что экспрессионистский стиль отличался разнообразием вариантов и объединял и все то, что в других странах называлось кубизмом, футуризмом, а затем и сюрреализмом. Кроме того, немецкий экспрессионизм, это, по мысли Бенна, «еще и акционизм, дадаизм, этернизм, а также отдельно стоящая литература кружка «Штурм», поэтому феномен литературного экспрессионизма не может обладать единством и точностью очертаний» [Цит. по: Grosse 1980, S.78]. Вместе с тем, Бенн полагает, что экспрессионизму свойственна единая внутренняя идея, благодаря которой он оформился и как стиль, и как литературная эпоха. Эта идея заключена «в требовании разрушения действительности, в бескомпромиссном стремлении обнажить корни всех вещей» [Там же, S.83]. Материальная действительность подвергается все более беспощадной критике. Эрнст Мах и Рихард Авенариус отбросили всю метафизику и объявили вещи, тела, сознание обычными условностями мышления, искусственными понятиями, которые нужны нам, чтобы понять мир, но которые не являются реальностью. Действительность или то, что мы таковой считаем, предстала у них как продукт нашего сознания, и эти идеи были усвоены экспрессионистами. [Grosse 1980, S.87-88].

Немецкий экспрессионизм не создавал теорий, предвосхищавших художественную практику [Пестова 1999, с. 114], однако он искал подход к проблеме нового искусства, опираясь на философско-историческую критику современной культуры. Сразу после возникновения экспрессионизма в Германии

вышел целый ряд критических работ, дающих ему философское обоснование, например, эссеистика Г. Бара, П. Хатвани, Г. Зиммеля, К. Пинтуса.

1.2. Категории «диссоциация субъекта» и «обновление человечества»

Философско-эстетическая база экспрессионизма сложилась под влиянием трудов Ф. Ницше, тем более что период его триумфа пришелся на студенческие годы экспрессионистского поколения: «Экспрессионизм в Германии – литература интеллектуального порядка. Этот факт является следствием огромного влияния философии и художественного творчества Ф. Ницше на литературу XX века» [Пестова 1999, с. 99]. Примером тому может служить антология Курта Пинтуса «Сумерки человечества. Документ экспрессионизма. Симфония новейшей поэзии» – самый известный и популярный сборник экспрессионистской лирики. Курт Пинтус – немецкий писатель и журналист, составил эту антологию, «руководствуясь лишь собственным вкусом и личными симпатиями», однако его труд и по сей день является «своеобразной Библией экспрессионизма» [Пестова 1999, с.176].

Книга состоит из 275 стихотворений 23 авторов и делится на четыре части: «Крушение и крик», «Пробуждение сердца», «Призыв и возмущение», «Возлюби человека». При жизни автора «Сумерки человечества» переиздавались три раза, каждому переизданию К. Пинтус предпосылал особое вступление. Антология и вступления к ней на многие годы стали основным материалом для размышлений и суждений о немецком литературном экспрессионизме [Там же].

«Название «Сумерки человечества» представляет собой отражение главного мировоззренческого и структурного принципа немецкого экспрессионизма – амбивалентности. Die Dämmerung (сумерки) – символ захода, заката и конца, но в то же время – рассвета и нового дня. В этом символе как нельзя лучше

просматривается философский постулат Ницше о возможности создания нового только через уничтожение старого» [Пестова 2004, с.74]. Название антологии тоже, вероятно, было подсказано заглавием книги Ницше «Сумерки идолов» (1888г.), она содержала резкую критику всей христианской культуры и развенчивала авторитет господствующих философских систем и понятий [Stuecheli 1999, S.64].

Составленный К. Пинтусом «документ эпохи» представлялся ему «плодом» времени. Книга вышла в свет в 1920 году, на пике экспрессионистского десятилетия, когда важнейшие произведения были уже написаны. В первой (1919) и второй (1922) вступительных статьях к сборнику автор давал характеристику всей экспрессионистской лирике.

Основная задача антологии заключалась в том, чтобы «показать не скелеты поэтов, а пенящуюся, разрывающуюся целостность нашего времени», что подчеркивает неоднородность экспрессионистской лирики [Pinthus 1993, S. 22].

Что же свело столь разнообразные произведения в один сборник, в одну литературную эпоху? На этот вопрос автор отвечает так: «Этой общностью является интенсивность и радикализм чувства, мысли, выражения, формы; и эта интенсивность, этот радикализм снова заставляют поэтов бороться с человеком заканчивающейся эпохи и подготавливать новое, лучшее человечество» [Там же, S. 6]. Позднее, во «Втором Эхо» (1959), К. Пинтус подчеркивал, что разрушительная страсть экспрессионистов носила не нигилистический, а созидательный характер, подтверждая эту мысль названием одного из циклов антологии: «Разрушение и созидание» (1919).

Принцип амбивалентности был сформулирован С. Виеттой в виде двух категорий – «диссоциации субъекта» и «обновления человечества» [Vietta 2001, S.24].

Диссоциация субъекта, распад личности характеризуется тем, что лирический герой страдает от невероятного количества все возрастающих чувственных впечатлений и ощущает себя не как автономный субъект деятельности, а как жертва всемогущего окружающего мира, который властно

вторгается в его внутренний мир. Лирическое «Я» становится фрагментарным, отражает раскалывающуюся на куски реальность, теряет собственную индивидуальность, чувствует себя слабым, ничего незначащим и дезориентированным. Лирический герой – аутсайдер, больной, умалишенный, чужой в этом мире [Vietta 1999, с. 69-71].

Ответом на кризис современной культуры, обостренный мировой войной, явилась идея обновления человечества, призванного обрести новый смысл своего существования во всеобщем братстве, через возврат человека к своей первоначальной «доброй» природе ценой бесстрашной жертвы и бескомпромиссной борьбы [Vietta 1999, с.218-220].

Два вышеуказанных понятия – диссоциация и обновление человечества – лежат в основе таких экспрессионистских тем, мотивов и концептов, как конец мира, город, любовь, война, природа, смерть, странствие, страдание. По мысли Вьетты, в истории экспрессионистской поэзии тема распада «Я» получила более убедительную художественную реализацию и оказалась более продуктивной, чем тема обновления [Vietta 2001, S.24-25].

Категория «диссоциация личности» отражает сознание социальной и ментальной катастрофы первых десятилетий XX века. Разрушение старых форм жизни и традиционной картины мира нередко вызывало у людей этой эпохи чувство отчаяния и тоски, незащитности и неспособности влиять на ход событий. Человек переживает трагедию отчуждения, начинает ощущать себя ничтожным винтиком грандиозного бездушного механизма истории, работающего по жестоким и непостижимым законам.

Тема диссоциации субъекта явилась художественным воплощением ницшеанского нигилизма. Их общим основанием выступает сознание «трансцендентной бездомности», к которому восходят литературные мотивы неврастении, сумасшествия, самоубийства, конца мира [Лукач, цит. по: Giese 1980, S.65]. Вместе с тем, именно идеологический вакуум служил предпосылкой для противопоставления обветшавшим ценностям прошлого, как и современному

нигилизму тех утопических фантазий о новом человеке, которыми вдохновлялась поэзия мессианского экспрессионизма.

В экспрессионистской лирике эта утопия предстает в образах прошлого и будущего, естественного человека и грядущего человеческого братства. Процесс внутреннего обновления описывается по модели религиозного прозрения, лирическое «Я» берет на себя роль пророка. Высокий эмоциональный накал, присущий поэзии этого типа, нередко становится причиной восторженно-патетического стиля, который уже современники характеризовали выражением «O-Mensch-Pathos» [Vietta 1999, с.219]

Двойственность экспрессионистской концепции человека со всей определенностью выражена К. Пинтусом: «Все стихотворения этой книги содержат стенания о человечестве, тоску по человечеству <...>. Человечество есть, в общем-то, бесконечная тема. Эти поэты рано почувствовали, как человек погружается в сумерки, ... опускается в ночь заката..., чтобы вновь возникнуть в предрассветной мгле нового дня. И так одновременно и яростно разразились эти поэты стенанием, отчаянием, смятением, так дружно и настойчиво трубили они свои гимны о человечности, доброте, справедливости, товариществе, любви всех ко всем» [Pinthus 1993, S.9-10].

Представители мессианского экспрессионизма с их идеями духовного возрождения, всеобщего братства и «эмоционального социализма» занимают в «Сумерках человечества» важное место, что видно из внушительного числа стихотворений Ф. Верфеля (27), В. Хазенклевера (19), Й.Р. Бехера (14). В дальнейшем это направление экспрессионистской лирики трансформировалась в левое искусство [Giese 1980, S.151-153].

«Ужасная боль переполнила, прежде всего, тех, кто умирал тогда от своего времени» – писал Пинтус в последнем из своих предисловий к «Сумеркам человечества», подчеркивая одновременно, что эта боль сплачивала поэтов нового поколения для борьбы за будущее, что экспрессионизм явился последним всеобщим усилием целого поколения заново создать не только искусство, но всю жизнь. «Несмотря на индивидуальные различия в образе мыслей, желаниях и

выразительных средствах, – пишет Пинтус, – молодые авторы Праги, Берлина, Мюнхена, Вены и Лейпцига, всех немецкоязычных стран и всей Европы ощущали себя единством, коллективом, общностью в борьбе против отмирающего, прогнившего прошлого, против традиции, преграждающей пути в будущее, в борьбе за новое сознание, новые идеи и формы» [Pinthus 1993, S. 8-11]. Показательно, что слово «социум» или «общество» (Gesellschaft) приобрело негативный оттенок, а «сообщество», «содружество» (Gemeinschaft), наоборот, позитивный.

К. Пинтус постоянно подчеркивал огромное значение нового художественного явления для современного общества, для дальнейшего культурного развития. Он понимал экспрессионизм, как целую эпоху, обладавшую невероятным интеллектуальным потенциалом: «Экспрессионистская лирика стала барометром потрясений нашего века, она спрогнозировала их на пятьдесят лет вперед и предсказала беспомощность современного человека, склонного к самоуничтожению» [Там же, S. 11].

То обстоятельство, что лирика немецкого литературного экспрессионизма плохо поддавалась систематизации и не сводилась к одному эстетическому принципу, автор антологии объяснял следующим образом: «Разве может эта поэзия иметь чистый и ясный облик? Не должна ли она быть хаотичной, как и то время, из разорванной и кровавой почвы которого она проросла? Никогда еще эстетизм с его принципом «искусство для искусства» не значил так мало, как в этой поэзии» [Там же, S. 29].

Для экспрессионистов, которые, следуя Ницше, выдвигают на первый план не аполлонический, а дионисийский принцип творчества, вся полнота жизни, действительно, реализуется в разрушении, боли, страданиях, смерти, эстетике безобразного. Классическая красота для экспрессионистского искусства непродуктивна, оно культивирует эстетику безобразного и отменяет понятие неэстетического [Пестова 1999, с. 332-333].

К. Пинтус характеризовал экспрессионистскую поэзию как основанную на интенсивности, хаотичную, «некрасивую», «обладающую сильной и

насильственной энергией» [Там же, S. 10]. Она идет путем мученика и одновременно стоит на пороге «чистой и ясной» лирики будущего.

Но главную роль в суждениях Пинтуса играет понятие времени. О своей антологии он писал, что она отразила «движение человечества из одного времени в другое время» [Pinthus 1993, S. 7]. Вступительные статьи, написанные с разницей в три года, имели заголовки, первая – «Прежде», вторая – «Эхо». Экспрессионистская поэзия характеризовалась автором как поэзия «нашего времени», а поэты, представленные в антологии, – «поколение нашего времени» [Там же]. Столь важный для поколения поэтов отрезок времени охарактеризован Пинтусом как «дичайшее, самое беспорядочное и распутное время в мировой истории» [Pinthus 1993, S. 12]. В статье «Эхо» автор отмечает, что его книга «сразу снискала симпатию людей того времени, плод которого она представляет». Именно своеобразием, исключительностью времени Пинтус во многом объяснял необычность такого явления, как экспрессионизм. Он писал: «Поэзия нашего времени — это конец и, в то же время, начало» [Там же]. В соответствии с этим пониманием экспрессионизма антология открывается стихотворением Я. ван Ходдуса «Конец мира» и завершается стихотворением Ф. Верфеля «Песнь жизни». Тема конца и начала – диссоциации субъекта и обновления человечества проходят красной нитью всю экспрессионистскую лирику.

1.3. «Дух» и «жизнь»: экспрессионизм в трактовке Г. Бара и Г. Зиммеля.

Одним из первых, кто принял сторону нового искусства и в живописи, и в литературе явился австрийский литературный критик, писатель и драматург Г. Бар (1863-1934), пропагандист и организатор венской школы модерна.

Согласно Г. Бару, экспрессионизм – это не только новый стиль в искусстве, но и новая форма восприятия, новое отношение человека к миру, имеющая соответствия в антропологии, социологии, философии [Bahr 2010, S. 150]. Сущность экспрессионизма Бар видит в том, что он есть «воззвание о духе», попытка заставить «дух говорить» [Там же, S. 151], утвердить власть и превосходство субъекта над объектом восприятия и художественного изображения.

Отмечая опасность полной утраты объекта, Бар, тем не менее, приветствует волю экспрессионистов начать «жить с нуля», как будто бы вернувшись к доисторической человеку, которому предстоит заново создать все формы искусства и самой жизни из глубин своего духа.

Экспрессионизм отражает, по Бару, готовность «пленного духа», «бежать из тюрьмы» [Bahr 2010, S.150]. Он соглашается с экспрессионистами в том, что средством этого побега является искусство; оно «должно не просто украшать жизнь, или прикрывать, переиначивать безобразное, но само создавать жизнь, создавать ее из самого себя» [Там же].

Г. Бар пишет, что современная жизнь представляет собой борьбу за человека, который вот-вот будет поглощён цивилизацией, превращающей его в элемент огромного механизма. В этих условиях происходит «борьба души с машиной. Мы не живем, нас проживают» [Bahr 2010, S.152]. Единственным выходом из ситуации, в которой человек теряет свою личностную ценность, является «революция духа», его активная, деятельная позиция. Именно такую позицию занимают, по мнению Бара, экспрессионисты, возвращающие искусству функцию жизнотворчества.

Другим, не менее важным теоретиком немецкого экспрессионизма, следует считать философа и социолога Георга Зиммеля (1858-1918), который в эссе «Конфликт современной культуры» (1918) очерчивает социокультурный контекст возникновения нового искусства и намечает его основные категории – «дух» и «жизнь». «Жизнь», по Г. Зиммелю, есть «откровение глубочайших внутренних противоречий духа, проявившегося в известной форме» [Зиммель 1923, с. 67],

«поток движущихся сил», который «стремится выразить только самое себя и разрушает, поэтому всякую форму» [Там же].

Представитель «философ жизни», Зиммель разделяет с экспрессионистами ницшеанский пафос неукротимого движения жизни. [Пестова 1999, с. 360]. Все негативное для молодого поколения ассоциировалось с застоем во всех сферах жизни, с неподвижностью и затхлостью. Сами экспрессионисты хорошо понимали это и утверждали: «Экспрессионизм открыл движение» [Hatvani 1917, S. 73]. На примере экспрессионистов Зиммель и ставит вопрос о том, как движение жизни может быть выражено в художественной форме.

Зиммель ясно сознает сложность взаимоотношений формы и содержания в экспрессионизме, возрождавшем понятие внутренней органической формы. Полагая, что жизнь всегда имеет своей целью создание новых форм, более соответствующих силам настоящего, Зиммель видит конфликт современной культуры в неразрешенном еще противоречии между жизнью и духом, содержанием и формой. Экспрессионисты стремятся, по Зиммелю, разрешить этот конфликт, отрекаясь от старой, консервативной формы, которая более не способно схватить движение жизни. Новая форма, к созданию которой они в своем искусстве стремятся, должна стать «адекватным выражением жизненной стихии, и прилегать к ней так органично, как кожа» [Там же, с. 83]. Задачу экспрессионизма Зиммель видит в создании нового единства между жизнью и духом, субъектом и объектом, формой и содержанием [Зиммель 1923, с.93].

Согласно Зиммелю, понятие «дух» перестает означать у экспрессионистов консервативное начало, враждебное жизни, и это, действительно, так. Постоянно обращаясь к этому понятию, экспрессионисты видят в нем не силу, сковывающую жизнь, а форму, максимально ее выражающую. «Дух, стань хозяином!» – писал Курт Хиллер в 1920 году [Цит. по: Anz 2002, S. 36]. Именно единство духа и жизни является основой для разработки экспрессионистами таких положительно окрашенных мотивов их лирики как странствие, порыв, эротика, природа, а в некоторых случаях, и война.

1.4. Казимир Эдшмид – теоретик немецкого экспрессионизма

Отношение к импрессионизму и футуризму

Казимир Эдшмид (настоящее имя Эдуард Шмид, 1890-1966 гг.), — немецкий писатель, филолог, романист. В десятые годы XX века он стал одним из пионеров немецкого экспрессионизма, был хорошо знаком с богемной жизнью Парижа, Мюнхена и Страсбурга. Большой успех К. Эдшмиду принесли его более поздние книги о путешествиях по Европе, Африке, Азии и Латинской Америке [Энциклопедический словарь экспрессионизма, Млечина 2008, с. 669].

Важнейшую роль в становлении идей экспрессионизма сыграло программное выступление К. Эдшмида «Об экспрессионизме в литературе и новое творчество», состоявшее из двух частей: «О немецкой поэтической молодежи» (1917), «О поэтическом немецком экспрессионизме» (1918).

К. Эдшмиду важно подчеркнуть, что «экспрессионизм был всегда. Не было местности, в которой его не существовало, не было религии, которая бы его не создала <...> он стал стилем единства: ассирийцы, персы, греки, египтяне, первобытные, древние немецкие художники – всем им был свойственен экспрессионизм» [Edschmid 1919, S.70].

Но в качестве современного художественного направления экспрессионизм рассматривается Эдшмидом как результат эстетического развития последней трети XIX столетия. Уже импрессионизм явился, по Эдшмиду, синтезом натурализма и эстетизма: «Так, с оглядкой на факты, пришло чувство формы. Импрессионизм начался, синтез был испробован» [Там же, с.72]. Импрессионизм концентрировался на субъективных впечатлениях, единичных, моментах чувственного восприятия, подчеркивая их мимолетное очарование, которое должно быть передано во всех нюансах и градациях с наивысшей точностью и интенсивностью.

Однако в каждой из предшествующих экспрессионизму эпох присутствовало, с точки зрения Эдшмида, множество недостатков. Так, натурализм не стремился к «сути вещей», эстетизму Стефана Георге «не даны было превратить скорость, дух и форму времени в великие, грандиозные произведения», а импрессионизм остался «по отношению к космосу мозаикой» [Там же]. Все эти недостатки, как отмечал Эдшмид, восполнил экспрессионизм.

«Для них чувство раскрылось в самой полной мере.

Они не видели.

Они смотрели.

Они не фотографировали.

У них были видения» [Там же, с. 53].

Противопоставление экспрессионизма натурализму отчетливо звучит в следующих словах: «Дома, болезни, люди, бедность, фабрики. Они еще не имели связи с вечностью, не содержали в себе зачатки идеи. Но они были названы и показаны. Голые зубы времени клацали от голода, демонстрировали голод. Экспрессионизм поднял человеческие вопросы и тем самым приблизил существенное» [Edschmid 1919, S.80].

Данная мысль перекликается с идеей Ф. Ницше: «Мы думаем, что знаем кое-что о самих вещах, когда говорим о деревьях, красках, снеге и цветах; на самом же деле мы обладаем лишь метафорами вещей, которые совершенно не соответствуют их первоначальным сущностям» [Ницше 2011, с. 257]. Утверждая, что нет «цветка» или «снега», как такового, что все это – метафоры, Ницше призывает к поискам истины, к ее творческому созиданию.

Именно такова, по Эдшмиду, задача экспрессионистской поэзии: «Земля – огромный ландшафт, который дал нам Бог. На нее нужно посмотреть так, чтобы передать ее смысл, не воплощая предметов. Никто не сомневается в том, что истинная реальность не может быть тем, что является нам в качестве внешней реальности. Реальность должна быть создана нами. Суть предмета должна быть выявлена» [Edschmid 1919, S.53].

Отказ экспрессионистов воспроизводить мир, уже существующий, означает, согласно Эдшмиду, бунт против него, против буржуазного «мира отцов», утратившего способность к развитию. Культуре, застывшим формам культурного сознания противопоставляется неупорядоченная стихия живой жизни, ее движение, условием которого является разрыв с прошлым. У экспрессионистов, – отмечает Эдшмид, – «нет прочной материнской почвы, из которой развивается органически идея» [Цит. по: Тынянов 1977, с.125]. «Поэтому у нас дикие, незаконченные, рвущиеся на части произведения» [Там же, с. 51].

Отвергая принцип «мимезиса», Эдшмид подчеркивает ведущую роль личности художника, важность его субъективного восприятия при передаче изображаемого объекта. Теперь особое значение приобретает не объект, а его творческое пересоздание: «Больше не существует цепочки фактов: болезнь, проститутки, фабрики, заводы. Есть только их видение. Факты значительны лишь в том смысле, что рука художника тянется через них и берет то, что находится за ними. В проститутках есть человеческое, божественное – в фабриках и заводах» [Там же].

В художественной практике экспрессионистов следование этому принципу толкает поэтов на логический абсурд, на образование метафор, которые утверждают принадлежность объекта к таким категориям, к которым он не может быть отнесен с рациональной точки зрения. Так рождается «абсолютная метафора». В экспрессионистской «абсолютной метафоре» соединение понятий основано не просто на сходстве несходного, а на субъективном, эмоциональном соположении («красный смех», «голубой рояль»).

Абсолютная метафора – фигура переноса, одновременно являющаяся способом мышления об изображаемом мире, которая структурирует как мир, так и само мышление. Она касается не изображаемого объекта, а изображающего субъекта, то есть, построена не по принципу объективного сходства / несходства объекта и образа, а на основе отношения лирического «я» к изображаемому объекту; поэтому сам объект часто неясен или вовсе неопределим [Пестова 2009, с. 164-179].

Противопоставление экспрессионизма поэтике мимезиса – общее место современных эстетических суждений об этом направлении. Особое внимание современников привлекла к себе оппозиция «экспрессионизм – импрессионизм», о которой писали едва ли не все теоретики. Практически все авторы-теоретики немецкого литературного экспрессионизма, такие как К. Эдшмид, Г. Бар, П. Хатвани и др., за исключением Курта Пинтуса, сравнивали экспрессионизм и импрессионизм.

Многие из них рассматривали импрессионизм как некую промежуточную стадию, указывая на его «неполноценность» в сравнении с экспрессионизмом: «В импрессионизме неподвижное содержание было облачено в динамичную форму. Но вместе с формой и содержание экспрессионистского произведения обрело подвижность» [Hatvani 1917, S. 148] . Фридрих Хюбнер в работе: «Экспрессионизм в Германии» (1920) выразился еще более категорично: «Импрессионизм – учение о стиле, экспрессионизм – норма переживания, действия, миропонимания» [Цит. по: Best 1976, S. 36].

Между тем, вопреки данному утверждению, импрессионизм не только уступил место экспрессионизму, но и предоставил ему комплекс собственных идей. Обратимся к брошюре Оскара Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» (1922). Автор видел непосредственную связь между двумя направлениями, утверждая: «Отдельные этапы угасающего импрессионизма кажутся иногда предвосхищающими задачи экспрессионизма: явление, всегда наблюдаемое в переходное время» [Вальцель 1922, с. 8].

Это переходное время знаменовалось, по мнению Вальцеля, длительным сосуществованием двух литературных школ, одна из которых возникла как реакция на другую. И в то время как импрессионизм в поэзии родился из двух составляющих – тесной связи с иностранной литературой и сближением с изобразительным искусством, экспрессионизм возник как реакция почти против всех эстетических убеждений и миропониманий, свойственных почти всему XIX веку. Это и реакция против бездушности и безучастности импрессионизма по отношению к нуждам человечества. Для поэта-экспрессиониста импрессионизм

изжил себя, так как вместо глубокого содержания он демонстрировал лишь формальную сторону поэзии, сочетание звуков и эстетически прекрасные, далекие от жизни образы.

Изгнание мышления из импрессионистской поэзии, борьба за «чистоту эстетического впечатления» привели, согласно Вальцелю, к тому, что стало очевидным отсутствие единой формы, «которая стояла бы над произведением искусства и, подобно миру идей Платона, обладала бы своей особой жизнью, частично выявляясь в отдельном произведении» [Вальцель 1922, с. 49]. Подхватывая эту мысль Вальцеля, М.Л. Троцкая отмечает, что процесс создания «искусства для искусства» уже не мог удовлетворить творческую личность, которая стремилась «быть совестью человечества», «врачом своего времени» [Троцкая 1929, с. 8]. Экспрессионизм представляет собой утопическое миропонимание. Оно вновь ставит человека в центр мироздания, «чтобы тот по своему желанию заполнил пустоту линией, цветом, звуком, растением, животным, Богом, пространством, временем и собственным «я». Человек снова начинает там, где он начинал миллион лет назад» [Там же, с. 65].

Длительный процесс созерцания, столь характерный для импрессионизма, подготовил экспрессионистское требование создавать новую реальность. Отношение поэта к реальности стало враждебным, он перестал признавать ее превосходство, начал сомневаться в ее «истинности». Поэт-экспрессионист констатировал, что наука является всего лишь попыткой толкования, что она создает не безупречные догматы – а весьма спорные гипотезы [Там же]. Ведь «инструменты, которые человек изобретает, с целью познать жизнь, выявить семя истины – это те же инструменты, которыми он вводит себя в заблуждение» [Huebner, цит. по: Best 1976, S. 38].

Для экспрессиониста образ мира заключен только в самом человеке, поэтому основная задача искусства состоит не в том, чтобы воспроизвести реальный мир, а в том, чтобы создать его заново, «исследовав до последнего трепета его самую суть» [Edschmid 1919, S. 36]. Происходит смена позиции творческого субъекта, которому отныне чужды мещанские мысли об

обязанностях, морали, обществе, или семье. Человек «становится не чем иным, как самым возвышенным и самым жалким: он становится человеком» [Там же].

Здесь имеется в виду тот факт, что если в импрессионизме субъект редуцирован до некоего «аппарата оптического восприятия и фиксации момента», то в экспрессионизме он возвеличен до ранга «конструктора визионерского пространства», носителя нового видения, создателя нового мира [Пестова 2009, с. 197].

«Любовь к материи» является отражением экспрессионистского стремления осмыслить формообразующие возможности языка. Под этими словами понимается экспрессионистский отказ от принципа «искусство для искусства» и ориентация на простые и подчеркнута утилитарные формы, которые сами по себе являются содержанием.

Экспрессионизм как литературное течение ищет вечное, его целью является не выражение многообразных настроений души, но единого, великого человека. В отличие от импрессионизма, он преследует нравственные цели, ему чужда высокая культура импрессионизма, которая с нравственной точки зрения находилась в упадке.

В то же время О. Вальцель утверждал: «Новое искусство слова вряд ли было бы возможно без школы, пройденной немецким языком в эпоху импрессионизма» [Вальцель 1922, с. 66]. Экспрессионизм действительно развил и интерпретировал многие ключевые идеи поэтов-импрессионистов. Например, он признавал за импрессионизмом известную степень «динамичности формы», правда, с точки зрения экспрессионистов, в этой форме было заключено все еще застывшее содержание [Natvani 1917, S. 146-150]. Экспрессионистская амбивалентность, выраженная через лирические топосы: начало – конец, распад – обновление, жизнь – смерть, сумерки – рассвет, также родом из импрессионистской поэтики.

О. Вальцель полагал, что многозначная краткость экспрессионистских метафор-символов, или, абсолютных метафор, «при помощи которых можно угадывать и на тысячи ладов толковать тайный смысл вещей», родом из

импрессионистских картин, «где на первом месте был не рисунок, а цвет» [Вальцель 1922, с.39].

Ярко выраженная чувственность экспрессионистской поэзии сродни той ситуации, когда все ощущения импрессионистского стихотворения будто бы сливаются воедино. Границ между восприятиями больше нет. «Запахи поют, звуки пахнут, цвета звучат» [Там же, с. 51].

Главное отличие экспрессионизма от импрессионизма заключено в изменении субъектно-объектных отношений. Особое импрессионистское отношение к изображаемому объекту, отношение «с нервной нежностью» вылилось в крайний субъективизм экспрессионизма [Там же]. В то время как импрессионизм сконцентрировал свое внимание на впечатлении от изображаемого предмета, экспрессионизм сосредоточен на личности субъекта изображения. Макс Пикар в статье «Экспрессионизм» (1919) [Picard 1994, S. 73-79] утверждал, что импрессионизм подарил изображаемым импрессионистами предметам уникальную способность быть связанными со всем миром одновременно. Но эту способность разрушил экспрессионизм с его стремлением вычленив предмет из сети каких-либо аффектов, связей, изолировать его с целью познания. По Пикару, импрессионизм психологичен, а экспрессионизм психоаналитичен. Поскольку психология от одного предмета проводит параллели к тысячам, а психоанализ – от тысячи к одному. Психоанализ собирает тысячи рассеянных переживаний, прежде чем они образуют единый ряд, одно переживание [Там же].

Глубокую экспрессионистскую ориентированность на изображающий субъект, а не на объект изображения М. Пикар выразил в следующей метафоре: «Символом экспрессионизма может служить Геракл, который, посмотрев на мир, хочет иметь множество рук, чтобы с помощью каждой схватить бесчисленное количество предметов мирового хаоса» [Там же, с. 78].

Экспрессионистское «проклятие культуре» [Троцкая 1929, с. 33] и стремление создать «нового человека», «человека-брата» во многом явилось реакцией на полную отрешенность импрессионизма от насущных, социальных и

общечеловеческих проблем. Замкнутости поэта-импрессиониста в эстетической сфере экспрессионист противопоставляет пафос гражданственности, он хочет стать «гражданином вселенной», стать частью мирового братства.

Несмотря на отсутствие явного признания какой-либо преемственности экспрессионистами в отношении импрессионистов, влияние литературного течения предыдущих десятилетий неоспоримо. В то время как одни идеи были восприняты и творчески реализованы молодыми поэтами, другие, наоборот, подверглись острой критике, и, тем самым оказали не меньшее влияние на немецкий литературный экспрессионизм в целом. Главным отличием импрессионизма от экспрессионизма является крайний субъективизм последнего, что было отмечено большинством теоретиков, среди которых О. Вальцель, М. Пикар, К. Эдшмид, П. Хатвани, Г. Бар.

Обратимся к еще одному художественному течению начала XX века, неразрывно связанному с процессом зарождения и становления немецкого литературного экспрессионизма. Неслучайно его отправной точкой по праву считается «Манифест футуризма» Филиппо Томмазо Маринетти (1909 год).

«Манифест» впервые появился на страницах французской газеты «Фигаро», а тремя годами позже был переведен на немецкий язык и напечатан в журнале «Штурм». Он содержит практически все основные признаки экспрессионистской поэтики.

Например, стремление к динамике и обновлению, призыв к борьбе с мещанским поколением отцов, людей прошлого: «Из Италии мы провозглашаем всему миру этот наш яростный, разрушительный, зажигающий манифест. Этим манифестом мы учреждаем сегодня Футуризм, потому что хотим освободить нашу землю от зловонной гангрены профессоров, археологов, краснобаев и антикваров» [Marinetti 1995, S. 24].

Призыв Ф. Маринетти «выпустить их (эмоции – Н.В.) на простор в бешеном порыве действия и созидания» объясняет структуру экспрессионистского стихотворения, в котором, по усмотрению автора, максимально выразительные четверостишия «смонтированы» в единую, динамическую композицию.

Страсть к разрушению доходит у Маринетти до того, что он восклицает: «Искусство, по существу, не может быть ничем иным, кроме как насилием, жестокостью и несправедливостью. Пусть же они придут, веселые поджигатели с испачканными сажей пальцами! Вот они! Вот они!.. Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи!.. Какой восторг видеть, как плывут, покачиваясь, знаменитые старые полотна, потерявшие цвет и расплзшиеся!.. Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города!» [Там же, с. 25].

В манифесте Маринетти присутствует целый ряд тем и мотивов, актуальных и для экспрессионистской лирики, таких, например, как движение, танец, странствие, блуждание в большом городе, ужасы войны, необузданность природной стихии.

«Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли вчера» [Там же, с.27], — пишет Маринетти, и немецкий экспрессионизм подтверждает этот тезис, опирающийся на общие для футуризма и экспрессионизма социокультурные предпосылки.

Понятия пространства и времени в экспрессионизме всегда имели весьма относительный характер, причиной тому были последние научные достижения, искусство кинематографа, индустриализация, смена социальных ориентиров, а главное, поиски истинной реальности за пределами феноменальной действительности.

Идея преодоления времени сочеталась с восторженным ожиданием войны: почти все экспрессионисты до 1914 года считали войну символом разрушения отживших идей. Она казалась им выходом из душной, насквозь прогнившей атмосферы, грандиозным приключением [Пестова 2004, с. 68].

«Мы будем восхвалять войну – единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть, и презрение к женщине» [Marinetti 1995, S.69]. Презрение к женщине нашло свое отражение и в немецком экспрессионизме, который более чем за десять лет своего существования не разработал своего

собственного женского образа, такого как «*femme fatale*» или «женщина-ребенок» предыдущих эпох [Пестова 2004, с. 51].

В целом, «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти представляет собой гимн жизни, движению во всех его проявлениях. Это – разрыв с традицией, буржуазным миром и эмпирической действительностью вообще, что характеризует и поэтику немецкого литературного экспрессионизма, так как практически все основные постулаты манифеста были восприняты его представителями. Особенно явно они оказали влияние на характер поэтического творчества молодых поэтов, на тематику, изобразительные средства, языковые особенности.

Для немецких экспрессионистов «Манифест» стал программным документом, предвосхитившим их художественную практику. Большинство его идей в той или иной степени воплотилось в поэтическом творчестве, в теоретических статьях К. Эдшмида, Г. Бара, П. Хатвани и К. Пинтуса. Немецкий экспрессионизм по-своему интерпретировал «Манифест», подчеркнув и выделив такие его качества, как максимальная динамика, экспрессия в творчестве, борьба против мира отцов, презрение к женщине, возвеличивание войны, бегство из времени и т.д. Можно сказать, что «Манифест футуризма» имплицитно присутствовал практически в каждом экспрессионистском произведении.

1.5. История восприятия немецкого экспрессионизма в Советской России в 1910-1920-е годы

Существовал ли экспрессионизм в России как поэтическая школа? На этот вопрос пытались ответить первые исследователи экспрессионизма, рассматривая это явление в контексте общеевропейской культуры.

Первое официальное знакомство русской читающей публики с авторами немецкого экспрессионизма произошло благодаря Александру Элиасбергу (1878-

1924), переводчику и литературоведу. На страницах «Русской мысли» в период с 1911 по 1914 год он опубликовал ряд статей о немецких поэтах, впервые сопоставляя их с русскими. Отношение А. Элиасберга к экспрессионистам определилось его собственными пристрастиями. Являясь рьяным приверженцем символизма, он считал лирику Г. Гейма эталоном качества новой немецкой поэзии, с которым сравнивал творчество других поэтов [Беленчиков 1994, с.10].

Из воспоминаний современников порой трудно понять, что же подразумевалось конкретно под словом «экспрессионизм». Н.Н. Пунин в воспоминаниях «Искусство и революция» писал: «Экспрессионизмом забиты все улицы», – полагая, что многие его современники «больны экспрессионизмом» [Цит. по: Коренева 2006, с.304]. Как замечает М.Ю. Коренева, это ощущение тотального присутствия примечательно само по себе, если учесть, что число текстов, разнообразных откликов, интерпретаций и переводов невелико [Там же, с. 303].

После окончания Первой мировой войны о немецком экспрессионизме писал Р. Якобсон в статьях: «Новое искусство на Западе» (1920), «Письмо с Запада. Дада» (1921). Он же положил начало и другой быстро развивающейся в русской печати тенденции – установлению связи идей Освальда Шпенглера из книги «Закат Европы» с немецким экспрессионизмом как наиболее значительному явлению немецкой и европейской культуры начала XX века. Р. Якобсон видел в экспрессионизме очень общее явление, по отношению к которому французский кубизм и итальянский футуризм – лишь его «частные осуществления» [Цит. по: Беленчиков 1994, с.18].

Особого внимания заслуживают выступления в печати А. В. Луначарского, например, его статьи начала 1920-х годов: «Заметки о западной литературе», «Несколько слов о германском экспрессионизме», «Современная драматургия западной Европы», «За рубежом», «К характеристике современной немецкой поэзии», а также небольшая подборка выполненных им переводов стихотворений немецких поэтов. Экспрессионизму А.В. Луначарский посвятил значительное количество работ, в которых он сначала пытался сблизить немецкий

экспрессионизм с русским футуризмом, а затем перенести аспекты экспрессионистской эстетики на зарождающееся большевистское искусство [Луначарский 1922, с. 76].

В самом начале двадцатых годов Ю.Н. Тынянов одним из первых заговорил об экспрессионизме в «Записках о западной литературе». В его статье можно увидеть две тенденции: включение немецкого экспрессионизма в круг выдающихся явлений в немецкой жизни в 1910-х гг. и сопоставление его с литературными течениями постсимволизма. Экспрессионизм понимается Ю. Н. Тыняновым как один из признаков умирающей западно-европейской культуры. Вслед за Якобсоном, он рассматривает его на фоне книги О. Шпенглера «Закат Европы». Следует отметить, что Ю.Н. Тынянов очень критично относился к авангардистским течениям в Европе и в России. Он первым противопоставил немецкий экспрессионизм группе московских «поэтов-экспрессионистов» [Коренева 2006, с. 306], которых высмеивает за наивность и необдуманность теоретических установок, полагая, что «их поэтика выработалась бы со временем, а теперь и на это надеяться не приходится» [Тынянов 1977, с.128].

Начиная с 1919 года группа русских «экспрессионистов» не только заявила о себе как о самостоятельном явлении, но выстроила особую литературно-философскую биографию, в которой присутствовали практически все – от Гомера до Розанова. Семнадцатилетний поэт Ипполит Соколов, считал, что сам являлся непосредственным автором нового течения и обнародовал факт его появления на свет в июне 1919 года на эстраде Всероссийского Союза поэтов [Терехина 2005, с. 27].

В 1922 году в издательстве «Московский Парнас» выходит одноименный сборник, состоящий из оригинальных стихов и переводов. Заявленный как второй, этот сборник являлся, в действительности, первым и содержал переводы немецких авторов, выполненные Б. Лапиным, юным поэтом, выступавшим под псевдонимами С. Пнин и Т. Мюллер. Всего в альманахе вошло шестнадцать авторов, трое из которых – немецкие поэты экспрессионисты: Якоб ван Ходдис, Георг Гейм, Альфред Лихтенштейн. В этом сборнике впервые на русском языке

прозвучали их голоса, а тексты для перевода были взяты из антологии экспрессионистской поэзии «Сумерки человечества», выпущенной К. Пинтусом в 1919 году [Ср.: Коренева 2006, с.316].

Помимо московских групп с экспрессионизмом была связана петроградская группа эмоционалистов (1923-1925), лидером которой был Михаил Кузмин. В нее входили А. Радлова, А. Пиотровский, К. Вагинов, Ю. Юркин, С. Радлов, В. Дмитриев. Сами «эмоционалисты» не отождествляли себя с немецкими экспрессионистами, а «сополагали» особым образом.

Экспрессионизм, – писал М. Кузмин в статье «Пафос экспрессионизма», – «это протест против внешних летучих впечатлений импрессионизма, против исключительно формального отношения эпигонов футуризма, против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя человека» [Цит. по: Коренева 2006, с. 305].

Существенный момент, сближающий эмоционализм с экспрессионизмом – повышенное сочувствие к человеку, интуитивное неприятие машинной цивилизации. Высокая оценка немецкого экспрессионизма содержалась в следующих статьях М. Кузмина, написанных в самом начале двадцатых годов: «Пафос экспрессионизма», «Эмоциональность как основной элемент искусства», «Стружки», «Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов» [Терехина 2005, с. 33].

В 1921 году журнал «Современный Запад» публикует стихотворение В. Газенклевера «Убийцы сидят в опере» в переводе В. Нейштадта. В 1924 году на страницах того же журнала были напечатаны стихотворения Я. ван Ходдуса в переводе Б. Пастернака, а также произведения других, ранее не известных в России поэтов-экспрессионистов, среди которых Эрнст Штадлер, (перевод Вл. Пяста), Иоганнес Р. Бехер (перевод Б. Пастернака), Вильгельм Клемм (перевод Г. Петникова), Альфред Лихтенштейн (перевод Б. Пастернака), Георг Гейм (перевод Б. Пастернака) и др.

«Коллекция» журнала «Современный Запад» не была первой, ей предшествовали две антологии, вышедшие в 1923 году. Первая была составлена Савелием Тартаковым в Германии и называлась «Певцы человечества. Хрестоматия немецкого экспрессионизма», она включала в себя только собственные переводы составителя. Вторая – сборник «Чужая лира», выпущенный в Советской России В. Нейштадтом – поэтом, переводчиком, членом Московского лингвистического кружка. Обе антологии продемонстрировали сходство в понимании экспрессионизма как современного романтизма с его моральной, религиозной, эстетической проповедью и стремлением выйти за пределы формы собственного искусства. Акцент был сделан на поэтическом миссионерстве. «Чужая лира» В. Нейштадта создала совершенно иной поэтический образ немецкого экспрессионизма, поскольку переводчик, будучи филологом, своей главной задачей видел воссоздание специфической, экспрессионистской структуры образа, выраженной в соответствующей структуре синтаксиса, тропов и в характере рифм. Иными словами, целью было воссоздать не только «красоты поэзии», к чему стремился С. Тартаков, сообразуясь с собственными представлениями об этой красоте, сколько «красоты поэтики», реконструируемой в процессе филологического анализа, иногда в ущерб самой поэзии [Коренева 2006, с. 320; Беленчиков 1994, с. 66] .

Последующие сборники стихов немецких поэтов, вышедшие в Советской России, в основном имели цель ознакомить читателя с «достижениями» экспрессионистов. Всего в двадцатые годы их вышло пять: «Молодая Германия» (1926) Г. Петникова, «Поэзия войны и революции на Западе» (1926) А. Эфроса, «Революционная поэзия современного Запада» П. Когана, «Антология иностранной пролетарской литературы», составленная Д. Выгодским, и «Современная революционная поэзия Запада» (1930) А. Эфроса [Коренева 2006, с.338].

Одним из наиболее часто переводимых стихотворений было стихотворение «Конец света» Я. ван Ходдиса, «поэтическим поводом» для создания которого

послужила пролетевшая в 1911 году комета Галлея. Кроме Б. Пастернака и Г. Петникова переводом этого стихотворения занимался и Б. Лапин. Все эти антологии хорошо иллюстрируют процесс превращения «молодых и новых поэтов» в «революционных», а затем и в «пролетарских» [Коренева 2006, с.331].

Однако с ослаблением революционной ситуации в Германии экспрессионизм в России стал оцениваться критиками как «бунт буржуазии против самой себя» (Б. Арватов) [Цит. по: Терехина 2005, с. 9]. Последним в этом ряду стал очерк о русском экспрессионизме в книге Б. Михайловского «История русской литературы XX века» (1939).

Таким образом, процесс проникновения немецкого экспрессионизма в литературную жизнь Советской России конца десятых, начала двадцатых годов был весьма многообразен. Он происходил в основном за счет образования авангардистских поэтических объединений «экспрессионистского» характера, создания критиками (представителями дореволюционной интеллигенции) отзывов о творчестве немецких поэтов и переводов оригинальной лирики на русский язык.

1.6. Основы экспрессионистского сознания в России

Экспрессионизм в русской культуре 1900-х годов прорастал из многообразной творческой практики писателей, художников, музыкантов, артистов, «из незамкнутости художественной системы», но не нашел философско-эстетического обоснования, характерного для немецкого экспрессионизма [Терехина 2009, с.22].

Почву для возникновения русского экспрессионизма представляли социальные потрясения и переживания – братоубийственная Гражданская война, военная интервенция и разруха. «Начало творчества русских экспрессионистов приходится на жестокое время объявления страны единым военным лагерем, на время мобилизации в Красную армию, продразверстки, всеобщей трудовой

повинности, продотрядов и комбедов» [Пестова 2004, с. 128]. В то же время, социальная жизнь была насквозь пропитана необузданной силой молодости, творческой витальностью, верой в счастливое будущее, в «новую жизнь»

В 1919 году Москве образовалась группа молодых поэтов, именовавшая себя «экспрессионистами», которая представила несколько «манифестов экспрессионизма», тем самым создав некое «философское оправдание» собственному литературному течению и теоретически переосмыслив немецкий экспрессионизм, к их числу относятся Ипполит Соколов, Борис Земенков, Евгений Габрилович, Борис Лапин, Сергей Спасский, Гурий Сидоров-Окский.

За три года своего существования русские экспрессионисты, по понятным причинам, не успели издать всего того, что было заявлено. Но следует отдать должное и тому, что было издано благодаря невиданному всплеску издательского дела в первые годы Советской власти (1918-1920). Всего в тот период насчитывалось около трех тысяч издательств. Экспрессионисты печатались в основном в «Зеленой лампе», «Московском Парнасе», «Геликоне», «Пензенской Центропечати», «ОРДНАСе».

По своему составу группа русских экспрессионистов не была монолитной, многие поэты находились в ней лишь недолгое время. Со временем они перешли в близкие им литературные объединения, а кто-то и вовсе оставил поэзию [Belentschikow 1996, S.28].

Остановимся более подробно на личностях членов группы, каждый из которых считал себя экспрессионистом и по-своему вошел в историю русской культуры и литературы.

Основателем «Экспрессионистов» был семнадцатилетний поэт Ипполит Соколов. Одним из источников его экспрессионизма был отечественный имажинизм. И. Соколов рассматривал экспрессионизм как эквивалент большого стиля, способного вобрать всю пестроту послереволюционных литературно-художественных объединений [Терехина 2009, с. 22].

Ипполит Васильевич Соколов родился в 1902 году в Харькове, в семье служащего. Высшее образование он получил в Социалистической академии на

политико-юридическом отделении. В Москве И. Соколов посещал студию стиховедения, в которой преподавали В. Брюсов, А. Белый, В. Иванов и В. Шершеневич. В 1919 году он стал действительным членом Всероссийского союза поэтов, в том же году организовал в Москве группу «Экспрессионисты» [Терехина 2005, с. 477].

Борис Сергеевич Земенков был известен как художник, поэт, москвовед. Он родился в Москве, учился во Вхутемасе. В 1919 году участвовал в боях Красной армии на Восточном фронте. Борис Земенков состоял в группе экспрессионистов как поэт, художник и теоретик («ведун») русского экспрессионизма. В 1920 году он издал книгу стихов «Стеарин с проседью. Военные стихи экспрессиониста» и манифест «Корыто умозаключений» (Экспрессионизм в живописи). В группе «Экспрессионистов» Б. Земенков состоял недолгое время [Терехина 2005, с. 478].

Гурий Александрович Сидоров-Окский – выходец из крестьян, перешедший на сторону большевиков; был поэтом, писателем, драматургом, журналистом. Г. Сидоров-Окский участвовал в первых выступлениях группы русских экспрессионистов. Автор сборников стихов «Ходули» и «Ялик», «Ведро огня», (1920 год). В 1922 году он вместе с И. Соколовым организовал Лабораторию театрального экспрессионизма [Нененко 2006, с. 26].

Сергей Дмитриевич Спасский – поэт, переводчик, прозаик. Дебютировал в Тифлисе, после приезда в Москву примкнул к футуристам, участвовал в «Газете футуристов». С. Спасский – автор поэтических книг «Как снег» (1917) и «Созвездия» (1920). В начале 20-х годов сотрудничал с «Центрифугой» и «экспрессионистами» [Терехина 2005, с. 478].

Евгений Иосифович Габрилович – русский и советский писатель, драматург, сценарист. В 1920 году он вместе с И. Соколовым выступал на поэтических вечерах как экспрессионист. Его дебютным сборником является сборник «Экспрессионисты» (1921 год) [Терехина 2005, с. 481].

Одним из ярчайших представителей группы «Экспрессионистов» был шестнадцатилетний поэт-переводчик Борис Матвеевич Лапин (1905-1941). Он учился в Москве на знаменитых Брюсовских курсах. Борис Лапин являлся членом

группы «Экспрессионисты» И. Соколова. Впоследствии он отделился и выступил в качестве руководителя самостоятельной авангардистской поэтической группы «Московский Парнас». Борис Лапин одним из первых перевел на русский язык стихи немецких экспрессионистов Якоба ван Ходдуса, Георга Гейма, Альфреда Лихтенштейна [Там же].

Итак, группа русских экспрессионистов представляла собой объединение одаренных юношей, каждый из которых «искал себя», начинал свой творческий путь, стремился к самовыражению с помощью литературного экспрессионизма.

Первой совместной акцией экспрессионистов было «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов», затем последовали их выступления на диспутах и в печати. «Мы, экспрессионисты, хотим найти максимум экспрессии восприятия человека XX века» [Цит. по: Терехина 2005, с. 37].

Большинство представителей русского экспрессионизма принадлежало к новому революционному поколению. Сергей Спасский и Гурий Сидоров родились в 1898 году, Евгений Габрилович в 1899, Ипполит Соколов и Борис Земенков в 1902, а Борис Лапин в 1905. Все они занялись литературной деятельностью в очень молодые годы и были значительно моложе, чем представители других авангардистских течений. Следствием этого стал теоретический и практический радикализм экспрессионистов, громкое заявление о себе в декларациях, предвосхищавших, а иногда и подменявших сами поэтические произведения.

В своих манифестах И. Соколов старался причислить к экспрессионистам практически всех известных западных и отечественных мыслителей. Сам себя он называл «русским Маринетти», анализировал интуитивизм Анри Бергсона и полностью соглашался с мыслями Казимира Эдшмида, считая его «самым талантливым из молодых немецких критиков». В то же время теоретические установки Соколова сильно отличались от поэтической практики русских экспрессионистов. Он был единственным автором манифестов новой группировки, не обсуждал их содержание с другими членами группы, а сам не до

конца понимал той философской системы, в которую вписал свой экспрессионизм, о чем свидетельствует текст его манифестов.

Следует отметить, что русские «поэты-экспрессионисты» стали свидетелями качественно новых отношений между художником и окружающим миром. То, что для немецких экспрессионистов было лишь абстракцией, например, разрушение буржуазного быта, создание «нового человека» из низших социальных слоев, поклонение машине как верному средству, способному создать новое общество, – стало реальностью для группы И. Соколова. Не случайно И. Соколов постоянно подчеркивал свою дистанцию по отношению к дореволюционным и постреволюционным авангардистам. Молодые «новые русские» литераторы были исполнителями социального заказа: писать для читателей «новой России» [Belentschikow 1994, S. 23].

Коллективное кредо новой творческой группировки «экспрессионистов», от лица которой выступал молодой поэт, было изложено в четырех текстах: «Хартия экспрессиониста» (1920), «Экспрессионизм» (1920), «Бедекер по экспрессионизму» (1920) и «Ренессансе XX века» (1920).

Все четыре работы представляют собой литературный манифест – один из популярнейших жанров, как русского, так и европейского авангарда. Именно к этому жанру относится и большинство критических текстов немецкого литературного экспрессионизма – статьи К. Эдшмида, П. Хатвани, К. Пинтуса и др.

Манифест – это, одновременно, и программный текст будущего движения, и его воплощение, которое задает серию последующих реализаций. В отличие от научного прогноза, который описывает будущее объективно или объективистски, в третьем лице, манифест – это первое лицо в обращении к будущему. Там, где прогноз говорит «они» и «тенденция», манифест говорит «мы» и «интенция». «Автор манифеста – непосредственный участник событий, являющийся представителем того или иного движения, направления в искусстве. Он – теоретик и художник одновременно» [Крусанов 2003, с. 66].

Форма и содержание «Хартии экспрессиониста» И. Соколова как форма и содержание любого литературного манифеста претендуют на радикальное обновление способов художественного освоения мира: «Мы хотим: в себе вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского. Мы по-новому увидели мир» [Цит. по: Терехина 2005, с. 51].

Подобные заявления носят эпатажный, экспрессивный характер, в манифесте они призваны привлечь внимание публики, подчеркнуть своеобразие новой поэтической деятельности.

Особенностью экспрессионистских манифестов является то, что в них пропагандируется синкретизм, например, в «Хартии экспрессиониста» можно встретить искусственное, вторичное соединение стихотворной формы с элементами музыки:

«Новое хроматическое стихосложение будет построено по строго математическим схемам 40-нотного ультрахроматического звукоряда - и-е-а-о-у не только с диезами и бемолями, но с *quartiese'*ами и *quartmoll'*ями (введены четвертные тона)» [Там же, с. 50].

Рассуждения русских экспрессионистов об искусстве и литературе часто носят квазинаучный характер: например, абстрактные (предельно отвлеченные) размышления облекаются в формы научных догматов [Нененко 2006, с.43]: «Новое человечество,(...), в течение двух тысячелетий будет исповедовать бергсонианство вместо умершего христианства» [Терехина 2005, с. 51].

Еще одним примером может служить ряд трудов, заявленных Ипполитом Соколовым, но впоследствии так и не изданных: «Имажинистика», «Футурология», «Теории презентизма, имажинизма, евфуизма, экспрессионизма и сциентизма»; «Опыт построения программ немецкого, французского, итальянского и английского экспрессионизма» [Там же, с. 27].

И. Соколов стремился максимально подчеркнуть новизну собственного литературного движения, отделить его от прочих авангардистских «-измов». Он описывал авангардистские группы как «фракции» футуризма, различающиеся

тем, что «каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажинисты – образ, кубисты – новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты – ритм и евфонисты – рифму и ассо-диссонанс» [Терехина 2005, с. 25]. И. Соколов отметил, что, утверждая первостепенную важность какого-то одного из аспектов поэтики, авторы всех авангардистских манифестов били в одну точку – они старались обновить и освежить инструментарий художественной выразительности. В отличие от них И. Соколов стремится не только к этому, он пытался разработать философские основы творчества русских экспрессионистов, о чем речь пойдет в последующих параграфах.

Немецкий экспрессионизм, благодаря глубокому, очень личностному пониманию ницшеанской, фрейдистской, зimmelевской философии создал свое мироощущение, миропонимание, подкрепленное творческим опытом. Он не в декларациях, а в самом художественном творчестве приближался к сложнейшим философским системам Нового времени [Пестова 1999, с.99].

Автор «Хартии экспрессиониста» И. Соколов учитывал данное обстоятельство и делал попытки придать и русскому «экспрессионизму» философский, научный характер.

В то время как суть немецкого экспрессионизма заключалась в его «высочайшей интеллектуальной игре», в русском экспрессионизме доминировала игра формы: метроритмические сдвиги, жонглирование образами, инверсия, проецирование частного в область метафизики, то есть, игра форм – вопреки программным требованиям «познать вещь в себе» [Терехина 2005, с. 50]. И. Соколов пишет: «Но все-таки нужно познать вещь в себе, существующую помимо нашего чувственного знания, нужно познать вещь в подлиннике, а не в виде субъективного образа. Экспрессионизм стал уже мироощущением и миропониманием» [Цит. по: Терехина 2005, с.55].

Данное утверждение является следствием особого увлечения Ипполита Соколова философией И. Канта, а из современных философов – А. Бергсона. Он многократно упоминал «трансцендентизм» в собственном творчестве, оперировал такими понятиями, как «нумен», «вещь в себе», «бергсоновская интуиция»,

«непосредственная, последняя действительность в ее первичной чистоте» [Там же, с.56]. «Бедекер по экспрессионизму» И. Соколова заканчивается словами:

«Анри Бергсон – экспрессионист.

А мы экспрессионисты – бергсонисты» [Там же].

К Бергсону Соколов обращается в поисках той «истинной реальности», которую надо освободить от наслоений обманчивой видимости, от ставших стереотипами обиходных, научных, художественных представлений. Как известно, «Бергсон противопоставил условному, расчлененному времени, времени иллюзорных реальностей, которыми оперирует разум – неделимое «реальное время», представляющее собой чистую длительность. Это и есть сама жизнь, реальность, постигаемая интуицией и скрытая от расчленяющего разума, которому доступна только поверхность вещей» [Гинзбург 1987, с. 38].

Таким образом, вслед за А. Бергсоном, И. Соколов отводил ведущую роль в новом творчестве интуиции, а не рассудку, так как только интуиция может воспроизводить, воссоздавать реальность, то есть, творить произведения искусства. Только независимое от практики, чистое и бескорыстное созерцание может постичь реальность.

Философия Анри Бергсона является частью иррационалистического течения в европейской философии, получившего название «философия жизни». Благодаря знакомству с трудами Ф. Ницше, Г. Зиммеля и О. Шпенглера в творчестве немецких экспрессионистов прослеживаются элементы этой философской концепции.

Ницше, высоко оценивая роль интуиции, видел в ней способ познания, обогащающий и обновляющий разум: «Разум должен стать таким, каким он, возможно, уже был, но еще себя не понял; он должен прорваться сквозь все, даже сквозь познанные границы и в этом действии, в конце концов, вновь выйти навстречу самому себе» [Ницше 2011, с. 446]. Через созерцательное, интуитивное познание реальности возникнет новое понятие разума, который уже в новом качестве осмыслит сам себя и создаст вокруг себя другую реальность. Экспрессионистская «оптика» призвана не только смотреть на мир по-новому и

под различными углами зрения, но и стать этапом создания нового мира, рожденного человеческим разумом. Конечная цель художников экспрессионизма – создание нового, до неузнаваемости перестроенного мира, рожденного их мыслями и чувствами.

Ключевой особенностью немецкого экспрессионизма является то, что он не воспроизводил реальность, а создавал ее вновь из глубин собственного сознания [Пестова 1999, с. 114]. Не интуиция должна стать решающей в творческом процессе немецкого экспрессионизма, а новый вид интеллектуального познания. Соколов также стремился «по-новому увидеть мир», создать новое мироощущение, но его теория выдвигает на первый план новый, свежий, как бы первоначальный взгляд на вещи.

Значительную часть своей работы К. Эдшмид посвятил критике предшествующих литературных эпох и направлений, указывая на причины, по которым они неактуальны для современной литературной ситуации. Вслед за ним и Соколов противопоставляет свой экспрессионизм, всей эстетике прошлого, включая, импрессионизм символизм и футуризм. Например, в «Хартии экспрессиониста» он писал: «Экспрессионизм пришел на смену символизма и футуризма», или «экспрессионизм есть синтез всего футуризма», «Импрессионизм – поверхностное мироощущение стареющей Европы» и т.д. [Терехина 2005, с. 51].

Утверждение К. Эдшмида – «экспрессионизм был в каждом искусстве, в каждом поступке» [Edschmid 1919, с. 71], – подало Ипполиту Соколову идею о провозглашении тотального экспрессионизма – «в мышлении, искусстве, технике, быте». Отличительное свойство экспрессионизма – повышенную выразительность – И. Соколов распространял на всех «мировых гениев» [Терехина 2005, с. 52].

Делая вид, что не знал немецких источников, русский автор подчеркивал уникальность своего изобретения и сопровождал «Хартию» следующим комментарием, помещенным после текста: «Биографическая справка: экспрессионизм, родился в голове И. Соколова; таинство крещения получил 11

июля 1919 года на эстраде Всероссийского Союза поэтов» [Цит. по: Терехина 2005, с. 55].

Первоначальная идея об экспрессионизме как о синтезе всего футуризма казалась И. Соколову слишком узкой, он отходил от чисто формальных обновлений («наши лбы должны быть хорошими таранами для пробития бреши в старой поэтике») и пришел к тому, что «экспрессионизм не будет одним только художественным синтетизмом, а будет еще и европеизмом и трансцендентизмом» [Цит. по: Терехина 2005, с. 52].

По мнению И. Соколова, экспрессионизм должен объединить в себе все достижения философской мысли XIX и начала XX веков. Вобрав в себя кантовское «запредельное», «внечувственное», «то, что нельзя постичь опытным путем», он явится не только основой духовной общности всех народов Европы, создателем «общеевропейского дома», но и «синтезом видимого и воображаемого миров» [Там же, с.53].

Примечательно, что Соколова почти не интересует такая сильная тема статьи Эдшмида, как протест против буржуазной цивилизации, против подавления личности социальными механизмами. «Хартия» и «Бедекер» писались в послереволюционные годы, и потому над темой кризиса и грядущей катастрофы в них преобладает тема утопии.

1.7. Выводы

С точки зрения современных теоретиков экспрессионизма, он представляет собой конец и в то же время начало новой культурной эпохи. Символом идеи амбивалентности служит образ «сумерек». Фундаментальные категории немецкого экспрессионизма – диссоциация субъекта и обновление человечества неразрывно связаны между собой. Обновление человечества является следствием распада субъекта. Все темы и мотивы немецкого экспрессионизма пронизаны этими двумя

категориями. Имплицитно они присутствуют в каждом теоретическом высказывании о немецком экспрессионизме.

Немецкий экспрессионизм стремится исследовать мир и познать его, чтобы создать заново. Создание нового возможно только через уничтожение старого. Утверждается разрыв с традицией, полное разрушение старого мира отцов, отрицание веры в существование «готовой» истины. Отсюда возникают такие категории, как нигилизм, новый человек, новое видение, перспективирование, артистика. Создать новый мир под силу лишь новому человеку-артисту, который вооружен новым видением, смотрит на объект критически, отрицает существующую реальность, отчуждаясь от нее.

Основу концепции экспрессионизма отражают категории: «дух», «жизнь», «движение». Дух, жизнь, движение – единственные истины для немецких экспрессионистов. Активный, деятельный творческий «дух» создает жизнь, которая невозможна без стремительного «движения», в котором заключено дионисийское начало.

Искусство в немецком экспрессионизме не отражает действительность, а создает ее. В условиях общего распада всех ценностей лишь искусство воплощает трансцендентное начало. Для искусства экспрессионизма характерно отрицание внешней, общезначимой формы; каждый из авторов стремится по-своему постичь мир и создать его заново.

Роль субъекта творчества в экспрессионистской лирике чрезвычайно велика, на художника возложена великая задача. Он должен стать «совестью человечества», «врачом своего времени», о чем экспрессионисты заявляют в возвышенной, патетической форме.

Экспрессионизм был очень активно воспринят в русских авангардистских кругах. Попытки встроить элементы экспрессионистского искусства в собственное творчество и творчество русского авангарда прослеживаются в статьях и переводах А. Луначарского, В. Нейштадта, С. Тартаковера, Б. Пастернака, Г. Петникова, М. Кузмина, Б. Лапина и др. Одним из свидетельств влияния экспрессионизма на поэзию русского авангарда является и литературная

группа «Экспрессионисты», созданная И. Соколовым и группа «Московский Парнас» Бориса Лапина. Манифесты Соколова явственно ориентированы на суждения К. Эдшмида, с которыми их связывает, прежде всего, авангардистская идея разрушения границы между искусством и жизнью, пафос тотального пересоздания мира средствами искусства.

Глава 2. Тематические комплексы экспрессионистской лирики

2.1. Тема апокалипсиса в лирике немецкого и русского экспрессионизма

Поэты и философы эпохи модернизма осмысливают кризис современной культуры в образах апокалиптического мифа. Он выступает как фундаментальная прасцена, на которой актеры-идеологи разыгрывают мистерию о гибели и возрождении человечества – о смерти Бога и разрушении личности, закате Европы и конце истории [Жеребин 2011, с. 30]

В этот момент была достигнута наивысшая точка духовного кризиса, произошло падение религиозных и научных авторитетов. Однако модерну, а в частности немецкому экспрессионизму, свойственно представление о мире как об арене противоборства «света» и «тьмы», где в конце времен тотальное зло будет истреблено силами абсолютного добра [Жеребин 2011, с. 30]. «Гибель мира, – наше стабильное состояние», – писал К. Краус в 1919 году [К. Краус, цит. по: Жеребин 2011, с.31].

К космическим явлениям, которые в 1910 году разбудили в экспрессионистском поколении ощущение конца света, относится комета Галлея, нашедшая свое отражение в стихотворениях Г. Гейма «Люди стоят впереди на улицах», Я. ван Ходдуса «Конец света» и Й.Р. Бехера «Город ты – мучение, запертое в адской бездне». Апокалиптическим духом пронизан ряд философских произведений того периода – от Ницше до Шпенглера.

В известной антологии «Лирика экспрессионизма» (1999) С. Виетта отбирает ряд стихотворений и размещает их под заголовком «Конец мира. Конец буржуазного мира?», имея в виду, что экспрессионистский конец мира не останавливается на уничтожении буржуазного строя, а подразумевает нечто большее [Vietta 1999, с.94]. Апокалипсис соединил в себе такие темы и мотивы

как большой город, полный разрушения и насилия; технический прогресс, ведущий к самоуничтожению; крах всех человеческих взаимоотношений; видения по поводу духовно-религиозного обновления западной цивилизации. Экспрессионисты предрекают конец индустриального общества, современной техники, монархического строя, всех его институтов, что должно привести к коренному изменению человеческой природы [Vogner 2009, с. 75]. Апокалиптические страхи экспрессионизма, а вместе с ними, и надежда на обновление, выражены в сборнике стихов Й.Р. Бехера «Упадок и триумф» (1914), в книжной серии издателя К. Вольфа «Судный день» (Лейпциг, 1913-1922), в сборнике стихов В. Хазенклевера «Смерть и воскрешение» (1917) и в хрестоматийной антологии К. Пинтуса «Сумерки человечества» (1919) [Anz 2002, S. 46].

Апокалиптическая лирика развенчивает то, что не есть «истинная реальность», создает мрачный гротеск, отмеченный отчаянным цинизмом и сатирическим сарказмом. Ярким примером тому может служить ранняя поэзия Г. Бенна и Г. Тракля.

Но при всей мрачности апокалиптических видений, мотивы богооставленности, смерти, материального распада, растворения в стихии хаоса никогда не довлеют у экспрессионистов самим себе. Даже доминируя, они изображают гибель и разрушение как предпосылку грядущего торжества новой жизни. Идея спасения не опровергается, а утверждается, путем в образах, овеянных безграничным отчаянием и цинизмом [Жеребин 2011, с. 30-31]. Пример тому – пьеса К. Крауса «Последние дни человечества» (1919), роман Кубина «Другая сторона» (1908) и ранняя лирика Г. Бенна и Г. Тракля.

Конец старого света знаменуется «прорывом», развитием в сторону нового времени, новой земли, новой жизни. Важно отметить, что «прорыв», или «порыв» в немецком экспрессионизме представляет собой многогранное понятие. С ним соотносятся многие деструктивные моменты, такие, как война, революция, разрушение. Порыв (*der Aufbruch*) стоит в заглавии многих программных стихотворений, авторы которых – Э. Штадлер, Э.В. Лоц, К. Хейнике, Й.Р. Бехер.

Экспрессионистский «порыв» предполагает разрыв со старым миром, уничтожение всего застывшего и отжившего, того что относится к эмпирической действительности как таковой [Пестова 2004, с. 68]. Вероятно, поэтому экспрессионизм часто расценивается как «симптом перехода от старой, классической неподвижной системы к новой эластичной» [Р. Мюллер, цит. по: Anz 2002, с. 47]. Этот переход должен осуществляться не путем насилия, а через «революцию собственного сердца», как это показано в драме Э. Толлера «Перемена». Мистическим переживанием постапокалиптического человеческого братства окрашена лирика Й.Р. Бехера (1914) и В. Хазенклевера (1917) [Жеребин 2011, с. 31].

В собственных апокалиптических фантазиях авторы немецкого экспрессионизма отправляют на смерть толпы людей, но делают это с целью подчеркнуть идею новой жизни. Так происходит в романе А. Кубина «Другая сторона» и в лирике большого города Г. Гейма.

Амбивалентный характер немецкого экспрессионизма хорошо прослеживается именно в апокалиптической лирике. Здесь противопоставлены дисгармония, губительный хаос современной жизни и мечта о грядущей гармонии. «Старый мир», обреченный и подлежащий отмене, это империя кайзера, традиционная система социальных норм и этических ценностей, технический, экономический, научный прогресс, поработивший человека. Все, что относится к «новому миру» очень неопределенно; для его характеристики применяются такие понятия как молодость, жизнь, содружество, дух. Реальность «нового мира» так и не была воплощена даже в художественном творчестве, экспрессионизм лишь проецировал его смутные видения на далекое будущее [Anz 2002, S. 49].

Эти две противоположные парадигмы образуют глубинную семантическую структуру, лежащую в основе множества поэтических, в том числе программных текстов: «Конец мира» Я. ван Ходдиса (1912), «Мир» А. Лихтенштейна (1913), «Воскресенье в маленьком городе» О. Лоерке (1921), «Запад» Г. Тракля (1905), «Конец мира» Э. Ласкер-Шюлер (1905), «Поэт» Г. Зака (1913), «Все мы чужие на

земле» Ф. Верфеля (1915), «Наступит час...» Г. Гейма (1911), «Ночь на Кёльнском мосту» Э. Штадлера (1914), «Точка» А. Лихтенштейна (1914) [Ср. Giese 1992, с. 127].

Как было сказано выше, немецкий литературный экспрессионизм зародился в условиях кризиса культуры, а источником вдохновения нередко служил библейский Апокалипсис.

Апокалиптические видения встречаются и в Книге Пророка Исаяи, и в Книге Пророка Иезекииля. Однако наибольшее влияние на молодых поэтов оказало «Откровение Иоанна Богослова».

В Откровении речь идет о гибели «Вавилонской блудницы», под которой понимается Священная Римская Империя; вышедшие из-под контроля природные стихии несут ей смерть:

«И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои.

И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор» [Апок. 6, 12-15 Откровение Иоанна Богослова].

Чаши, наполненные гневом Бога, льют «ангелы мести» на людей, насылая на них язвы, кровь, огонь, жар, голод, гром, град, землетрясение и тьму. Картины апокалиптической катастрофы во много раз усиливали трагедию богооставленности, которую во времена античности предвещало даже солнечное затмение.

Немецкий экспрессионизм сравнивал Рим с современным ему мегаполисом, заявляя об опасности все ускоряющегося технического прогресса, способного привести к самоуничтожению человеческой цивилизации. Эта тема звучит в стихотворении Г. Гейма «Офелия», в котором миром управляет Молох – библейское кровожадное божество.

Апокалиптическая лирика немецкого экспрессионизма отражает активную антибуржуазную позицию многих авторов. С особой отчетливостью она проявляется в стихотворении Я. ван Ходдуса «Конец мира» (1911), соединившем в себе сразу три темы: «конец света», «диссоциация субъекта» и «гибель мира отцов». Однако экспрессионистский Апокалипсис подразумевает конец не только буржуазного мира, но и всей цивилизации. Типичными являются метафоры смерти, неподвижности, тоски, безысходности, болезни и пустоты, наиболее ярко представленные в лирике Георга Гейма [Schneider 1954, с. 123].

О конце буржуазного мира писали и более ранние авторы, однако в поэзии немецкого экспрессионизма апокалиптическое сознание становится всеобъемлющим. Конец, упадок, смерть, стагнация, война, болезнь – эксплицитно или имплицитно эти мотивы присутствуют в каждом стихотворении. Сопоставим стихотворение А. Лихтенштейна «Конец» и стихотворение Г. Сидорова «Города пойдут в деревни».

Das Ende

Ein Windkloß überzieht
wie weißer Schwamm
Die grüne Leiche der verlornen Welt.
Erfrorne Flüsse sind ein Eisendamm,
Der morsche Reste noch zusammenhält.
In einer kleinen Regenecke steht
Die letzte Stadt in steinerner Geduld.
Ein toter Schädel liegt –wie ein Gebet –
Schief auf dem Leib, dem schwarzen
Büßerpult²

Города пойдут в деревни,
Вспашут землю в городах.
Мир взнесут к луне качели
В хаос белый, в лунный страх.
Опояшут мглу каскады
Мертвых, будущих, живых.
Будут падать мерно грады
Облак стройных золотых...

² Конец

Комок ветра обтягивает как белая губка / Зеленый труп потерянного мира. / Замерзшие реки – железная плотина, / Которая еще сдерживает хилые остатки. / В маленьком дождливом углу

(1914)

[Цит. по: Vietta 1999, S. 75].

(1917)

[Цит. по : Терехина 2005, с.257]

В том и другом тексте гибель мира непосредственно связана с городом. В стихотворении Г. Сидорова строка: «Вспахут землю в городах», напоминает о разрушении римлянами «Божьего града» Иерусалима в 70 г. н.э., когда Храмовая гора была распахана и засеяна солью. Это событие считается одним из наиболее капитальных разрушений Иерусалима, которым он неоднократно подвергался. Слово «Качели» вводит тему нестабильности, неустойчивости, нарушения привычного порядка вещей. Качели возносят «мир к луне», ввергая его в хаос ночных сил, «в лунный страх». В Библии очень распространён образ гибнущих городов и во втором четверостишии мы видим падение городов, которые сравниваются с небесной архитектурой облаков: «Будут падать мерно грады / Облак стройных золотых».

Форма множественного числа «грады» маркирует два библейских города, это Содом и Гоморра, навлекшие на себя гнев Господа за распущенность и злобу: «Ибо мы истребим сие место, потому что велик вопль на жителей его к Господу и Господь послал нас истребить его» [Быт. 19, 13; Ветхий Завет].

Однако «золотой» цвет и эпитет «стройный» противопоставляют красоту упорядоченного космоса ночному хаосу, в котором она должна погибнуть.

Для лирики А. Лихтенштейна характерно трагическое мироощущение, эсхатологические мотивы, обращение к темам смерти и распада. В стихотворении А. Лихтенштейна «Конец» (1914) преобладает симультанный стиль, а каждые две строки представляют собой отдельную картину, «кадр». В этом стихотворении также присутствует образ города, однако оно вовсе не приветствует апокалипсис,

стоит / Последний город в каменном терпении. / Мертвый череп лежит – как молитва – / Криво на теле, черном аналое.

а рисует красочный конец, не подразумевающий возрождения. Замерзшие реки – вены трупа, по которым уже не течет кровь, но которые еще скрепляют его дряблую плоть. Последний город – символ цивилизационного центра, модель мироздания. Он обозначает последние проблески сознания. Образ смерти создается на пересечении анатомической и религиозной лексики. Мертвый череп сравнивается с молитвенником, который криво лежит на аналое – теле. Происходит погребение человеческого мира в природе. Ветер становится саваном, от мира остается только зеленый труп. Зеленый цвет у экспрессионистов символизирует могильный холод. Белая губка обозначает смерть, переход из одного мира в другой.

Перспектива стихотворения все время меняется. Конец света сначала происходит в мировых масштабах, затем переходит на реки, на город и заканчивается смертью человека. Читатель как будто бы летит из космоса и постепенно приближается к человеческому трупу с криво лежащим черепом, который напоминает поэту молитвенник на аналое.

Отличие русского стихотворения заключается в том, что апокалиптическая картина «падения градов» предстает в нем как красивое, завораживающее событие: «Будут падать мерно грады / Облак стройных золотых».

В этом стихотворении крайне неубедительно звучит слово «страх», здесь нет страдания. Мы видим некий прогноз на ближайшее будущее из уст поэта-пророка, который это будущее призывает. То есть в поэзии русского экспрессионизма апокалипсис приветствуется, и стихи Г. Сидорова это подтверждают [Нененко 2006, с. 68].

Немецкое стихотворение характеризуется богатством наслаивающихся друг на друга образов. Конец света показан сразу же в нескольких симультанных картинах, что усиливает эффект безысходности, хаоса, ужаса от происходящего. Лирическое «Я» просто констатирует факты в бесстрастной манере, чему способствует стиль монтажа.

Если в немецком стихотворении город являет собой последнее место, не задетое вселенской катастрофой, то в русском крушение города, не вызывает

какого-либо сожаления. Это важно, так как город – символ отжившей, обреченной цивилизации, которая справедливо навлекла на себя социальные катаклизмы и гибель. Немецкий поэт сокрушается по поводу гибели цивилизации, русский – приветствует ее крушение. Будущее для него – за «деревнями». В немецком стихотворении будущего нет, его автор лишь показывает, как неохотно город идет на смерть, как стойко ей сопротивляется.

Следующая пара стихотворений тех же авторов вновь иллюстрирует конец света на примере города, однако, этот апокалипсис совсем иного характера.

Punkt	Расколотое солнце
Die wüsten Straßen fließen lichterloh Durch den erloschnen Kopf. Und tun mir weh. Ich fühle deutlich, daß ich bald vergeh –	Когда солнца каблук наступит на домов ранцы Я проплыву в фрегате гроба. А прогос:
Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so. Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein Hat, kriechend, sie mit grünem Dreck beschmiert. Das Herz ist wie ein Sack. Das Blut erfriert. Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein ³ .	Не пародируйте летучего Голландца – Уроните на газеты четыреугольную копоть. Будут сугробы тверды, как старое малороссийское сало. В ковчеге гроба буду ждать я терпелив, как Ной, Синей бессонницы спустили что б обвалы

³ Точка

Пустынные улицы ярко текут / По угасшему рассудку. И причиняют мне боль. / Я ясно чувствую, что скоро умру (сгорю) – / Шиповники моей плоти, не колитесь так. / Ночь

А.Lichtenstein (1914),
[Цит. по: Vietta 1999, S. 118].

Глаза подмытые тоской.
Г. Сидоров (1920),
[Цит.по : Терехина 2005, с.89]

Апокалиптическая лирика немецкого экспрессионизма часто включает в себя тему диссоциации субъекта в большом городе. Диссоциация субъекта характеризует состояние подверженного психическому расстройству индивида, он уже – не активное действующее лицо, а страдающая жертва чьих-то мистических манипуляций. Примером тому может служить стихотворение А. Лихтенштейна «Точка» (1914). Лирический герой наблюдает искаженный окружающий мир, который, в отличие от него, максимально динамичен. «Улицы текут», «ядовитый свет фонарей пачкает грязью ночь», «мир рушится». Данный эффект возникает благодаря персонифицирующим метафорам, которые создают демоническую, мистическую атмосферу стихотворения. Окружающий мир враждебно настроен по отношению к человеку, улицы пустыньны, они причиняют боль, практически убивают его. Ночь покрывается плесенью из-за губительных действий уличных ядовитых фонарей. Весь окружающий мир ополчился против человека, он уничтожает его, замораживая кровь. Таким образом, в стихотворении целый мир заключен в сознании субъекта. Смерть этого сознания – гибель реальности, дверь в которую навсегда закрывается – «глаза обваливаются». Внутренний мир субъекта подавлен, уничтожен внешней жизнью, которая возможно менее ценна и менее реальна, нежели та, что была заключена в нем.

При разборе данного стихотворения следует помнить, что экспрессионизм интересуется не просто отдельный конкретный человек, а обобщенный, как таковой, человечество в целом [Мацевич 2009, с. 633]. Стихотворение иллюстрирует не только диссоциацию субъекта под действием внешних раздражителей, смерть его

плесневеет. Свет ядовитых фонарей / Полз, пачкая ее зеленой грязью. / Сердце как мешок.
Кровь замерзает. / Мир рушится. Глаза обваливаются.

внутреннего мира, оно также преследует цель возродить человека, униженного, поруганного, задавленного природой и технической цивилизацией.

Сопоставим это стихотворение со стихотворением Г. Сидорова «Когда солнца каблук наступит на домов ранцы» (1920).

Первая строка подчеркивает приход весны, обновление мира. Выражение «домов ранцы» подразумевает военные ранцы, которые наконец-то будут попораны солнцем, добрыми силами мироздания. Следующая строка: «Я проплыву в фрегате гроба» содержит отсылку к Ноеву ковчегу, – в период раннего христианства он изображался в виде гроба. Лирический герой закончил старую жизнь, спасся от Всемирного потопа, готов возродиться и наблюдает за тем, как вновь возрождается вся земля. Латинское выражение «*A propos*» (кстати) вводит в этот Ветхозаветный художественный мир элемент европейской средневековой легенды – «летучего Голландца».

Выражение «Не пародируйте летучего Голландца» призывает не смеяться над мифическим капитаном, отступившим от Бога и, навлекшим проклятие на свой корабль, который обречен блуждать в море до Второго пришествия, а самим сделать что-то такое, о чем можно было бы написать в газетах: «Уроните на газеты четырехугольную копотью». Это отступление от основной мысли напоминает стиль монтажа, столь распространённый в лирике немецкого экспрессионизма. Следующая строка говорит о том, что солнцу нелегко будет растопить лед и возродить жизнь: «Будут сугробы тверды, как старое малороссийское сало». Однако, лирический герой готов ждать момента перерождения столько, сколько он того потребует: «В ковчеге гроба буду ждать я терпелив, как Ной», и речь идет не только о возрождении внешнего мира, но и о воскрешении самого лирического героя – Ноя, его духовном перерождении, он ждет: «Синей бессонницы спустили чтоб обвалы / Глаза, подмытые тоской». Синий цвет обозначает трансцендентность, мистицизм, тайну. Таким образом, речь идет о переходе в новый мир, наступлении новых, послепотопных времен – не только на уровне окружающего мира, но и на уровне собственного «я». Глаза «подмыты тоской» по

другой реальности. Бессонница – переходное состояние между сном и явью, сближающее мир реальный и мир грез.

Итак, стихотворение Г. Сидорова тематизирует центральный апокалиптический образ – Всемирный потоп, который является одновременно и катастрофой, и спасением избранных. Лирический герой данного стихотворения, в отличие от стихотворения А. Лихтенштейна, уверен в собственном перерождении, радуется очистительной силе Всемирного потопа, приветствует конец мира, он – не жертва событий, а их участник.

В лирике немецкого экспрессионизма конец света изображен через диссоциацию субъекта, подчеркнута трагедия индивида, который безжалостно уничтожается цивилизацией. В лирике русского экспрессионизма лирический герой – избранник; он приветствует уничтожение допотопного мира и тех качеств собственной личности, которые устарели и отжили. Он считает себя избранным, противопоставляет себя обществу. В представлении Г. Сидорова, после хаоса и страданий должно наступить преобразование мира, люди будут жить счастливо. Таким образом, немецкий экспрессионист лишь намекает на путь к обновлению, который лежит в борьбе за человека, за его индивидуальность, его хрупкую душу, а русский экспрессионист видит спасение в самой катастрофе, которую не следует бояться, которая пощадит избранных и трансформирует их души, настроив на новый лад.

Следующие два стихотворения изображают гибель мира в образе современной Европы. Это стихотворение И. Голля «Торс» и стихотворение И. Соколова «Гибель Европы».

Torso

Europa, du schütternder Torso!

Auf dem Schicksal der Massengräber stehst du, tief

Im Jahrhundertschutt der Schlachten.

Nichts als ein schwarzer Knäuel, ein rauer

Krampf der Erde gegen den Himmel.
 Du massige Anklage gegen den Menschen: Torso,
 Du unsterbliches Denkmal des Mords,
 Um dich tanzen die nächsten Sieger schon, du
 Götze des eisernen Kriegs.
 Gelbes Meer wird kommen, dich umrauschen. Die
 Weißen Neger von Amerika werden dich umschleichen.
 All deine Freiheit wird als schöner Traum entflattern
 Deine Märtyrer werden die Tyrannen
 Auf Knien küssen.
 Auf dem Newsky-Prospekt wird ewiges Begräbnis
 Sein. In Kaiserschlossern harter Tower ein-
 Gerichtet.
 Europa, du bröckelnder Torso, du Rumpf der
 Welt!⁴

Ivan Goll (1918),

[Цит. по: Vietta 1999, S. 117].

Стихотворение И. Голля «Торс» было написано в 1918 году. Иван Голль, немецкий поэт-экспрессионист, автор стихотворений на немецком, французском и английском языках, был убежденным пацифистом и сам о себе говорил

⁴ Торс

Европа, ты трясущийся торс! / Ты прочно увязла в судьбе массовых захоронений, глубоко / В
 столетнем щебне битв. / Ты – ничто иное, как черный моток, / Нервный спазм от земли к небу. /
 Ты, крупное обвинение против человека: торс, / Ты, бессмертный памятник убийству, / Вокруг
 тебя уже танцуют следующие победители, ты / Идол железной войны. / Желтое море придет,
 зашумит вокруг тебя. / Белые негры Америки прокрадутся вокруг тебя. / Вся твоя свобода
 упорхнет как прекрасный сон / Твои мученики будут на коленях целовать тиранов. / На
 Невском проспекте будут вечные похороны. / Во дворцах кайзера будет устроена тюрьма /
 Европа – ты крошащийся торс, ты остов мира!

следующим образом: «По судьбе — еврей, по случайности — француз, по бумажке с печатью — немец» [Цит. по: Мацевич 2009, с. 632].

Такого «интернационального» поэта, как никого другого, беспокоила тема гибели Европы. Вслед за Ф. Ницше и О. Шпенглером И. Голль пророчит современной Европе упадок и смерть, он видит, как страны Азии и Америки постепенно захватывают Старый свет. Культурный пессимизм Голля был подготовлен опытом мировой войны — главным опытом всего экспрессионистского поколения.

В стихотворении «Торс» Европа предстает в образе трясущегося, непрочного фундамента цивилизации, которая на протяжении веков была раздираема войнами: «Auf dem Schicksal der Massengräber stehst du, tief / Im Jahrhundertschutt der Schlachten».

Выражение:

«Nichts als ein schwarzer Knäuel, ein rauer / Krampf der Erde gegen den Himmel», — говорит о том, что Европа является неким сосредоточением зла и порока.

«Черный комок» предвещает беду, он — предвестник катастрофы. «Крупным обвинением против человечества» является образ Европы, — торс, каркас на котором держался весь мир до Первой мировой войны. Вместе с тем он несет в себе память о преступлениях человечества против себя самого.

Европа — то пространство, где люди на протяжении веков убивали друг друга.

«Du, unsterbliches Denkmal des Mords» — эта метафора строится на противопоставлении. Памятники призваны бороться со смертью, с уходом в небытие, они остаются как напоминание о прежнем существовании, о жизни. Парадоксальное словосочетание «бессмертный памятник убийству» увеличивает экспрессию, а значит, и масштаб преступления.

Метафора «идол железной войны» подчеркивает тот новый характер Первой мировой войны, который так поразил ее современников и участников —

впервые технический прогресс так явно был поставлен на службу массовому убийству.

Но главенству Европы приходит конец. Уже вокруг «танцуют будущие победители». Желтое море, омывающее берега Китая, Кореи и Японии становится символом грядущего господства так называемой «желтой расы». Желтый цвет в экспрессионистской лирике традиционно обозначает гибель и смерть [Leonhardt 2004, S.116]. Будущие победители придут со стороны Желтого моря и из Америки. Выражение «Die Weißen Neger von Amerika» также неоднозначно и содержит в себе противоречие. «Белыми неграми» обычно называют бедных людей, которых эксплуатируют, как плантаторы негров. Голль подразумевает, вероятно, грядущую власть массового человека и массовой культуры, то есть, будущее за жителями Азии и Америки.

Строка: «All deine Freiheit wird als schöner Traum entflattern» – содержит предсказание о судьбе идеала свободы, неразрывно связанного с историей и культурой Европы. Свобода, – пророчествует Голль, – упорхнет «как прекрасный сон», а мученики, те, кто боролся за идеалы свободы, будут «на коленях целовать» новых тиранов. Петроград, где в момент написания стихотворения проливалась кровь за идеалы революции, самый европейский город России, превратится в вечную могилу, а вместо царских дворцов будут тюрьмы.

Последняя мысль стихотворения резюмирует все вышесказанное. Европа – основа мира крошится и рушится, она уже не торс, возвращающий, как в известном стихотворении Рильке «Архаический торс Апполона» надежду на обновление мира, а лишь бесформенный осколок прошлого.

Апокалиптическая лирика русского экспрессионизма развивается в двух аспектах – апокалиптики и хилиазма. Апокалиптика представлена в этой поэзии образами Всемирного Потопа, Ноева Ковчега, Страшного Суда. Хилиазм является религиозно-мистическим учение о тысячелетнем царстве Спасителя на земле в конце Вре́мён, когда Иисус Христос и христиане будут править на земле. Хилиастические представления экспрессионистов соотносятся с образами рая,

мотивами избранности, последней решительной битвы между силами добра и зла [Аверинцев 2001, с. 193].

В стихотворении И. Соколова «Гибель Европы» (1921) апокалиптика сочетается с хилиазмом. Всемирный потоп – одновременно и катастрофа, и спасение избранных – является центральным образом.

Гибель Европы

Из книги стихов «Апокалиптическая эпоха»

√ - I sec= 300, 000 km. – о, раскройся, раскройся Священный лотос на тихой глади книг.

Ипполит Соколов – Герману Минковскому

Близятся сроки – скоро будет, будет вновь

Сорокадневный мировой потоп –

Из берегов нашей плоти выступит кровь.

Люди, молитесь, молитесь, люди, а то

Трещина Гималаев откроет свой жадный рот

И в широкой пасти земли исчезнет вся вода.

Из земли, воды, животных и людей крутящий водоворот

У Антильских островов откроет смысл тысячелетиям – и тогда

На почерневшем небе электрические буквы

С высоты возвестят нам гнев Господень.

Мы, поэты, будем спокойно слагать стихи, ну а вы?

Когда наступит последний час, вы проклянете Великое Сегодня.

Вот оно новое из нашей крови Черное море,

Но расступятся волны его высокими стенами наших улиц.

Сумасшедшие толпы на последнем клочке земли увидят

какие-то новые зори.

Когда копытами души бил Конь Блед, то неужели увидим тоску лиц.

На дно Великого Океана упадет откуда-то из-за гор луна.

Ни поворотом глаз и ни падением души всего нельзя измерить.

Так плыви же, плыви по крови жалкая скорлупа –

Новый ковчег – мой бедный человеческий череп.

[Цит. по : Терехина 2005, с.125].

В тексте соединены едва ли не все библейские образы конца Света. К Ветхому Завету восходят Всемирный потоп, Ноев ковчег, стихия воды, последний клочок земли; к Новому Завету – Конь Блед и описание Страшного суда из книги Апокалипсиса.

Заглавие стихотворения: – «Гибель Европы» – перекликается с философским трудом О. Шпенглера «Закат Европы», который вышел в Германии в 1918 году, а на русский язык был переведен четырьмя годами позже. Неизвестно, был ли знаком И. Соколов с книгой Шпенглера, однако вслед за философом он признает будущее за азиатским миром и констатирует упадок европейской цивилизации.

Стихотворение «Гибель Европы» начинается формулой скорости света и посвящено Герману Минковскому – немецкому математику, разработавшему четырехмерную модель теории относительности. Формула приведена для того, чтобы подчеркнуть относительность, сомнительность и неокончателность того мира, который принимается за единственно возможную реальность: «Ни поворотом глаз и ни падением души всего нельзя измерить» [Там же].

Как и в книге Апокалипсиса, в стихотворении описываются события, знаменующие второе пришествие Иисуса Христа на землю, которое будет сопровождаться многочисленными катаклизмами и чудесами.

Тема гибели мира раскрывается не только в ветхозаветной символике и в образах Нового Завета; к библейским атрибутам конца света Соколов добавляет современные реалии: электрические буквы, формулу скорости света, «высокие стены наших улиц».

Эпиграф к стихотворению напоминает о магических качествах лотоса – цветка, из которого, по буддистской легенде, родились жизнь и бытие. Гибель Европы, ускоремая техническим прогрессом, неотвратима. Рождение нового мира предполагается «на тихой глади книг», в Азиатской части Света, а

единственными избранниками, которые избегают Страшного суда, будут поэты: «Мы, поэты, будем спокойно слагать стихи, ну а вы?» [Там же]

Выражение «Великое Сегодня» подчеркивает важность, значимость современного поэтического движения, творчества поэтов-пророков:

«Так плыви же, плыви по крови жалкая скорлупа –

Новый ковчег – мой бедный человеческий череп» [Там же].

Ковчег – это мессианский символ союза Бога с людьми, символ спасения. Перед лицом «нового» мирового потопа именно «человеческий череп поэта» выступает в роли ковчега, корабля, несущего спасение тем, кто его заслуживает. «Эта жалкая скорлупа» жалка лишь на первый взгляд, она есть то, что останется от старого мира и даст начало новому.

Образ Гималаев отсылает к теософскому учению Е. Блаватской, согласно которому Гималаи – таинственное место, местонахождение Шамбалы, где перед разрушением мира будет рожден новый Мессия [Нененко 2010, с. 78].

Эсхатологический сюжет стихотворения ведет от гибели к преобращению. Электрический свет наделяется устойчивым отрицательным смыслом, символизирует искусственную урбанистическую цивилизацию XX века. Небо же представляет собой некий экран, отражающий знаки гнева Господня, что создает апокалиптическую картину. Воды моря, окрашенные кровью праведников, символизируют их страдание в земной жизни, а образ расступающегося моря – аллюзия на ветхозаветный библейский сюжет исхода евреев из Египта. Господь позволяет евреям пройти по морскому дну и остаться невредимыми; так реализуется идея избранности. В стихотворении Соколова роль избранных принадлежит поэтам, которые являются пророками преобращения.

Единственный образ, заимствованный из Откровения Иоанна Богослова, – Конь Блед. Он традиционно трактуется как смерть. Однако в тексте стихотворения намечена и тема надежды, выраженная одной фразой: «но неужели увидим тоску лиц...» Действительно, в картинах Апокалипсиса гнев Господа обращен не на праведников, а на грешников. Праведников, заключивших Новый

Завет, страшная участь не постигнет. Новый ковчег в данном случае не только корабль, но и Завет с избранными [Нененко 2010, с. 70].

Конец света, знаменующий Второе пришествие, рассматривается русским экспрессионистом как ужасная, но неизбежная необходимость. Русский поэт описывает приближающуюся катастрофу с дистанции избранных, на которых возложена высокая миссия. Они уже шагнули в новую жизнь и являются ее строителями. Полюса тотального разрушения и светлого преобразования смыкаются воедино.

Если у Голля преобладают политические и исторические мотивы, то у Соколова конец света изображается посредством библейских и праисторических образов. У Соколова рушится весь мир, это фатальный конец. У Голля разрушение происходит лишь в масштабах Европы – на смену европейской цивилизации придет азиатско-американская. У Голля кризис значительно фатальнее и мистичнее, для него Европа – весь мир, а ее гибель – судьба, божий промысел. В русском же стихотворении катастрофическому состоянию противопоставлена перспектива преобразования мира. Возникает целый ряд образов и мотивов нового мира и, соответственно, нового человека: «великое сегодня», «новые зори», «Новый ковчег».

Итак, сопоставление трех пар стихотворений позволяет заключить следующее:

1. Тема апокалипсиса была свойственна лирике как немецкого, так и русского экспрессионизма, в большинстве случаев сценой крушения мира является город.

2. Апокалиптическая тематика экспрессионизма, немецкого, как и русского, носит амбивалентный характер, но в то время как в немецком экспрессионизме превалирует разрушение, происходящее на уровне личности, города, цивилизации, вызывающее ужас и отчаяние лирического героя, в русском экспрессионизме разрушение не является однозначно негативной категорией, оно подразумевает возрождение мира в лице избранных, первым из которых является лирический герой.

3. Эсхатология русского экспрессионизма строится на библейских и, по большей, части ветхозаветных сюжетах, в то время как у немецких экспрессионистов отсылки к библии встречаются не столь часто и не так отчетливы.

2.2. Тема войны в лирике немецкого и русского экспрессионизма

Как известно, большинство современников, среди которых были деятели науки и искусства, восприняло начало войны как «грандиозное событие», (Томас Манн) «великолепную катастрофу» (Макс Бекер). Откуда появились этот восторг и потребность интеллектуальной элиты Германии «служить колоссальному богу войны [Rilke 1992, с. 86]?

Мотивы борьбы и войны, как средства прорыва к новой реальности даже в мирное время были характерны для экспрессионистской лирики. «Жажда действия», как выразился Г. Гейм, служила главной темой и отражала основную идею раннего экспрессионизма: «В изобилии покоя нам становится смертельно страшно. Мы знаем что такое «неизбежно», а не только «можно» или «приказано» и тоскуем, стенаем по войне [Neumeier 1913, с.83]. Нет ничего удивительного в том, что коллективный дискомфорт существования в рамках цивилизации выразился в яростных призывах взяться за оружие [Пестова 2004, с.143].

В сентябре 1914 года добровольцами ушли на фронт такие экспрессионистские авторы как О. Кокошка, Р. Леонхардт, А. Лихтенштейн, Ф. Марк, Э. Толлер, В. Лотц. Журнал «Нойе Рундшау» публикует милитаристские выступления Т. Манна, А. Керра, Ф. Блея, Р. Музиля и А. Деблина. Даже Ф. Ведекинд, злой сатирик и обличитель кайзеровской Германии, пишет статьи, приветствующие войну. Многим казалось, что война подведет итог несправедному миру и ее результатом станет создание нового общества, в котором творческая личность преодолеет кризис индивидуалистической культуры, почувствует себя

органической частью народного единства и обретет силы для создания нового искусства, в котором жизненная энергия победит декадентство прошлых лет. В. Херцог так охарактеризовал причины столь восторженного ожидания войны в рядах интеллигенции: «Война нужна была им как новое переживание, они жаждали освобождения и очищения, с восторгом говорили о благословенной войне» [Цит. по: Anz, 2002, S. 139].

Поэтическая молодежь, в том числе большая часть экспрессионистов, идеализировала войну как долгожданный взрыв жизненной энергии. Ярким примером тому является стихотворение А. Лихтенштейна «Летняя прохлада» (1913), написанное накануне войны.

Sommerfrische

Der Himmel ist wie eine blaue Qualle.

Und rings sind Felder, grüne Wiesenhügel –

Friedliche Welt, du große Mausefalle,

entkäm ich endlich dir .. O hätt ich Flügel –

Man würfelt. Säuft. Man schwatzt von Zukunftsstaaten.

Ein jeder übt behaglich seine Schnauze.

Die Erde ist ein fetter Sonntagsbraten,

hübsch eingetunkt in süße Sonnensauce.

Wär doch ein Wind .. zerriß mit Eisenklauen

die sanfte Welt. Das würde mich ergötzen.

Wär doch ein Sturm .. der müßt den schönen blauen

ewigen Himmel tausendfach zerfetzen⁵

⁵ Летняя прохлада

Небо, как голубой родник. / А вокруг поля, зеленые холмы лугов – / Мирная жизнь, ты большая мышеловка, / Я бы наконец-то от тебя сбежал... О если бы у меня были крылья – / Люди играют в кости, пьянствуют, болтают о будущих государствах. / Каждый с наслаждением набивает свое брюхо. / Земля – это жирное воскресное жаркое, / Аппетитно опущенное в сладкий солнечный

[Цит. по: Vietta 1999, S. 123].

Стихотворение приветствует войну, оно написано в радостном ожидании социальной катастрофы. Мирная идиллия на лоне природы претит лирическому герою, а сытая бюргерская жизнь подобна мышеловке.

Стихотворение строится на контрастах: негативным смыслом наделены традиционно позитивные образы: солнце, голубое небо, мирная жизнь, воскресное жаркое, уют. Сытая «жирная» жизнь ненавистна лирическому герою, он стремится к разрушению этого пасторального пейзажа, где каждый стремится «набить брюхо» и насладиться «пустой болтовней о будущем». Поэтому в противовес мирной жизни в стихотворении возникают образы ветра, полета и шторма. Дионисийские силы, несущие хаос и разрушение воспринимались экспрессионизмом в положительном ключе. «Искусственный», мертвый мир аполлонической красоты – это отживающий мир отцовской культуры; лирический герой ждет его падения, мечтает обрести «крылья» и покинуть его навсегда. Эта идея явственно прослеживается и в другом стихотворении А. Лихтенштейна – «Прощание» (1914).

Однако иллюзии быстро пошли на спад. Война поразила экспрессионистов разрушительной силой нового оружия, массовыми смертями, картинами жестоких сражений, страшной гибелью товарищей.

Многие признали ошибкой прежнюю эйфорию. В 1918 году Клабунд, талантливый поэт экспрессионистского направления и историк культуры, выпустил сборник стихов под названием «Ирена» (в переводе с греческого «мир»), примкнув к тем немногим авторам, которые изначально были против войны (К. Краус, Й.Р. Бехер, В. Хазенклевер, Л. Франк, Ф. Верфель, Р. Хух), в том числе к сотрудникам журналов «Штурм» и «Ди вейссен блеттер».

соус. / Если бы ветер разорвал железными когтями / Нежный мир. Это было бы для меня высоким наслаждением. / Если бы только шторм, он бы на тысячи клочков порвал прекрасное голубое вечное небо.

Следует отметить, что поэты, которые критиковали военные действия, очень по-разному аргументировали собственную позицию. Одни были приверженцами демократии и поэтому не поддерживали агрессивную политику кайзера Вильгельма. Другим претила безумная эйфория, вызванная войной, отказ от критической мысли. Третьи опирались на собственный опыт шокирующих военных переживаний, осознавая, что солдаты стали «пушечным мясом» для власть имущих. К 1916 году практически все экспрессионисты перешли на позиции пацифизма [Vogner 2009, S.69].

Многие экспрессионисты поддерживали утопическую идею всеобщего человеческого братства, мысль о союзе всех европейских народов. Подобные мнения были высказаны в журнале «Цайт-Эхо» Л. Рубинера (1917). Особый номер журнала «Аktion» Ф. Пфемферта был посвящен авторам из России, Англии, Италии, Польши, Бельгии, и Чехословакии.

Военная лирика немецкого экспрессионизма запечатлела непосредственные военные переживания, тяготы походной жизни, страдания раненых, отвращение к бессмысленному кровопролитию, горькое прозрение относительно захватнического характера войны и своей роли в ней. В связи с этим возникает и получает отражение в лирике симпатия к противнику, начинают звучать призывы к миру и всеобщему братству [Пестова 2009, с. 215].

Ich breche auf. Ich komme! Ah: Trompeten.

Die Gräber öffnen sich. Ich löse Blut.

Verkündigung: – Erfüllung. Ewiger Frieden.

Der Mensch wird gut!⁶

J. R. Becher «Spartakus» (1916),

[Цит. по: Vietta 1999, S.83].

Однако цензура значительно ограничивала эти антивоенные выступления. Многим экспрессионистским журналам было трудно выжить в новых условиях.

⁶ Я отправляюсь в путь. Я иду! А: трубы. / Могилы открываются. Я пускаю кровь. / Оповещение: - исполнение. Вечный мир. / Человек будет добрым!

Поэтому журнал «Штурм» не комментировал войну, а лишь помещал некрологи о погибших сотрудниках, таких как Э. В. Лоц, А. Макке, А. Штрамм, Ф. Марк, В. Рунге, К. Штрипе.

Журнал «Викер боте», по своему характеру близкий журналу «Акция», был закрыт в июле 1914 года. В том же году Э. Мюзам перестал издавать журнал «Каин». По его словам, события «не позволяют ему больше писать, читатели, которые на протяжении сорока месяцев понимали его стремления, примут и оценят эту позицию» [Цит. по: Anz 2002, S. 140]. В журнале «Акция» Ф. Пфемферт разработал стратегию скрытой критики войны, которая легко перехитрила цензуру. Он издавал стихи убитых товарищей и тексты в память о них. В рубрике «Я вырезаю время» Ф. Пфемферт регулярно размещал, без каких-либо комментариев, целый ряд газетных цитат, которые говорили сами за себя. В эти годы печатал лишь тех авторов, которые признали ошибочными прежние собственные милитаристские выступления [Там же].

К числу наиболее известных военных стихотворений немецкого экспрессионизма относятся «Война» Г. Гейма, «Гродек» Г. Тракля, «Битва» Й.Р. Бехера, «Битва на Марне», «Лазарет» В. Клемма, «Битва при Саарбурге», «Прорыв», «Прощание» А. Лихтенштейна, «Танец мертвых» Х. Балля и т.д.

Для этой лирики характерно тотальное «остранение»: лирический герой, непосредственный участник военных действий, находится, будто бы вне времени и пространства; разрушения, изуродованные тела, собственная смерть – все изображается с внешней позиции, с большой дистанции [Пестова 2004, с. 69-70]. Примером тому может служить стихотворение В. Клемма «На фронте».

An der Front

Das Land ist öde. Die Felder sind wie verweint.

Auf böser Straße fährt ein grauer Wagen.

Von einem Haus ist das Dach herabgerutscht.

Tote Pferde verfaulen in Lachen.

Die braunen Striche dahinten sind Schützengräben.
 Am Horizont gemächlich brennt ein Hof.
 Schüsse platzen, verhallen – pop, pop, pauuu.
 Reiter verschwinden langsam in kahlem Gehölz.
 Schrapnellwolken blühen auf und vergehen. Ein Hohlweg
 Nimmt uns auf. Dort hält Infanterie, nass und lehmig.
 Der Tod ist so gleichgültig wie der Regen, der anhebt.
 Wen kümmert das Gestern, das Heute oder das Morgen?⁷
 W. Klemm (1916),

[Цит. по: Vietta 1999, S.127]

Стихотворение представляет собой зарисовку фронтовых будней. Лирический герой неподвижен, он наблюдает со стороны за перемещениями объектов: «fährt ein grauer Wagen», «das Dach ist herabgerutscht», «gemächlich brennt ein Hof».

Образ «Tote Pferde verfaulen in Lachen» иллюстрирует смерть лошадей – символа жизненных сил и воинского бесстрашия [Тресиддер, Словарь значений символов]. Выражение «Am Horizont gemächlich brennt ein Hof» содержит персонификацию, на что указывает прилагательное «gemächlich» (не спеша), в котором есть скрытая сема «человек». Например, ein gemächliches Leben führen — вести спокойный образ жизни.

⁷ На фронте

Земля опустошена. Поля как будто заплаканы./ По плохой дороге едет серая телега. / С одного дома сползла крыша. / Мертвые лошади гниют в лужах. / Коричневые полосы там, вдали – это окопы. / На горизонте не спеша горит крестьянский двор. / Выстрелы разрываются, замирают – Бах. Бах, бааах / Конники медленно исчезают в редком лесу. / Облака шрапнели распускаются и затухают. / Овраг примет нас. Там остановилась пехота, мокрая и измазанная глиной. / Смерть так равнодушна, как дождь, который крепчает. / Кого заботит вчера, сегодня, или завтра?

Следующее четверостишие рисует военный пейзаж: окопы, горящий двор, с громом разрывающиеся снаряды, конница, исчезающая в перелеске, взрывы шрапнели, тут же появляется мертвая пехота в сыром глиняном овраге.

В последнем четверостишии превалирует образ смерти. Смерть – действующий равнодушный субъект. «Дождь», с которым она сравнивается – символ печали и скорби [Тресиддер, Словарь значений символов]. Предложение: «Wen kümmert das Gestern, das Heute oder das Morgen?» – иллюстрирует максимальную дистанцию лирического героя по отношению к происходящему. Никого не волнует прошлое, настоящее и будущее. В том числе и лирического героя не волнует его собственная судьба. Самым могущественным действующим лицом является смерть, которая с помощью войны вершит судьбы людей. Война победила человека, она сама наводит орудия, командует пехотой. Война управляет смертью, «равнодушной» смертью, что особенно важно в данном контексте.

Смерть является непосредственным спутником военных действий. Для немецких экспрессионистов смерть – «тень жизни», она сопровождает любое ее проявление, как органичный фон. Еще недавно смерть на войне виделась геройской, рыцарской, желанной, достойной самой жизни, однако смерть на реальной войне, напротив, утратила свой глубинный, бытийный характер [Пестова 2009, с. 230].

Bin ich ein Tier, ein Metzgerhund?

Geschändete...

Gemordete...⁸

E. Toller «Leichen im Priesterwald» (1916),

[Цит. по: Vietta 1999, S.81].

Отношение немецкого экспрессионизма к Богу весьма неоднозначно. Это – «отношения удаления и приближения, враждебности и любви, ухода и

⁸Я – зверь, собака мясника? / Обесчещенные.... / Истребленные...

возвращения» [Пестова 1999, с. 293]. Для экспрессионистов Бог не умер, однако он безымянен и непостижим, наряду с поисками Бога, четко формулируется и противоположное чувство – его полное отчуждение и сомнение в его внимании к человеку [Там же]. У немецких экспрессионистов Бог – безучастный наблюдатель земных событий.

Gott, der fröstelt inmitten der rasenden Sterne! Mensch ist dir fremd.

Mensch ist dir fremd.⁹

Е. Weiss «Die Tiere», [Цит. по: Пестова 1999, с. 89]

Все вышесказанное позволяет заключить, что в немецком экспрессионизме война представляла собой безысходный конец, один из видов конца мира. Механическая машина войны уродует тела и души людей, перемалывает их в собственных жерновах. Как и все достижения современной цивилизации, война, оснащенная современной техникой, завораживает мощью и одновременно вызывает тотальный ужас у представителей немецкого экспрессионизма [Пестова 2004, с. 69].

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,

Aufgestanden unten aus Gewölben tief.

In der Dämmerung steht er, groß und unerkant,

Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand¹⁰

G. Heym «Der Krieg» (1911),

[Цит. по: Vietta 1999, с. 88].

Часто военные стихотворения немецкого экспрессионизма не подразумевают активных действий со стороны лирического героя, несмотря на немногочисленные призывы к братанию, прозрению, которые носили скорее теоретический характер. Максимально отдаляясь от окружающего мира и самого

⁹ Бог, который мерзнет посреди летящих звезд! Человек тебе чужд. Человек тебе чужд.

¹⁰ Встал тот, кот долго спал / Встал снизу сквозь своды высоко. / В сумерках стоит он, большой и неузнанный, / И луну разминает в черной руке.

себя, он созерцает ужасные события, видит собственную смерть, принимает ее, лишь плача и стеля о судьбах человечества. Ужас военных действий делает лирического героя чужим по отношению к собственному израненному или даже убитому телу, окружающему миру, страдающим в нем людям. Лирическое «я» не способно гармонично мыслить, действовать и целостно воспринимать что-либо.

Этот факт еще раз подтверждает хаотичность экспрессионистского мира, отсутствие чего-либо постоянного в нем, что способствует полной диссоциации субъекта. Дионисийское начало в военной лирике представлено через демонические образы войны и военных действий, которые разрушают все на своем пути и уже не подвластны человеку.

Категория «обновление человечества» в военной лирике выразилась следующим образом. Милитаристские призывы к войне как «гигиене мира» были движимы желанием покончить с миром отцов и верой в нового человека, для жизни и создания которого нужно пожертвовать старым миром и старыми людьми. Кроме того, война как «коллективное приключение» [Пестова 2004, с.69] способствовала обновлению. Когда экспрессионизм перешел в пацифистскую фазу, лирика его авторов вновь приобрела мессианский характер, обращаясь к «человеку-брату», «доброму человеку».

Представители русского экспрессионизма не могли питать подобных иллюзий, так как их литературное движение зародилось после Первой Мировой войны и в разгар войны гражданской. Юноши, с ранних лет познавшие смерть, голод и разруху были далеки от утопических представлений о войне как об истинном проявлении жизненной энергии. Война представлялась им абсолютным злом. Примером подобного восприятия может служить стихотворение Б. Лапина «О поле, поле...».

О поле, поле...

Солдат, учись свой труп носить,

Учись дышать в петле

Учись свой кофе кипятить

На узком фитиле.

Учись не помнить черных глаз,

Учись не ждать небес –

Тогда ты встретишь смертный час,

Как свой Бирнамский лес.

Гляди! На пастбище войны

Ползут стада коров,

Телеги жирные полны

Раздетых мертвецов.

Должно быть, будет по весне

Богатый урожай,

И не напрасно в вышине

Собачий слышен лай.

О, вы, цепные мертвецы,

Мне внятна ваша речь

Восстанут эти мертвецы,

А нас покосит меч!

В воде лежит разбухший труп,

И тень ползет с лица,

Под солнце тяжкое, как круп

Гнедого жеребца,

И полевые мужики,

Ворочая брозды,

Втирают в прах, как васильки,

Кровавых дел следы.

Б. Лапин (1924),

[Цит. по: Терехина 2005, с. 228]

Заглавие стихотворения – цитата из поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила». В этом стихотворении почти идиллические картины сельской жизни подвергаются очуждению. После слов «Телеги жирные полны» неожиданно возникает строка «раздетых мертвецов», полностью сбивающая автоматическое восприятие высказывания. «Стада коров» ползут не по мирной земле, а «на пастбище войны», «полевые мужики... втирают в прах, как васильки кровавых дел следы». Картины сельской жизни создают контраст векового мирного труда и войны, которую автор стихотворения как будто бы включает в естественный ход крестьянской жизни, заставляя читателя острее почувствовать ее противоестественность.

В начале стихотворения содержится призыв покориться судьбе, «встретить смертный час, как свой Бирнамский лес». Этот образ взят из трагедии У. Шекспира «Макбет», где, согласно пророчеству, Макбет не будет побежден, пока Бирнамский лес не пойдет на Дунсинанский замок. Однако вражеские солдаты рубят ветки и несут их перед собой. Макбету кажется, что пророчество исполнилась, он покоряется, терпит поражение и гибнет. Здесь Лапин особенно близок к романтической традиции, в основе которой лежит мистическое представление о мире. «Солдату» – всем тем невольным участникам мировой бойни, к которым обращено стихотворение, – предстоит покориться злой судьбе и умереть, их судьба от них не зависит. Война предстает как некая данность, включенная в ритм обыденной жизни, в порядок мироздания. Человеку не дано этот ритм и порядок изменить, ему остается лишь смириться и встретить «смертный час, как свой Бирнамский лес».

На контрасте мирной природы и войны строится и стихотворение Бориса Земенкова «Прыгают снаряды, как лягушки в трясины» (1923), сопоставимое со стихотворением немецкого поэта-экспрессиониста О. Канеля «Поле боя» (1916).

Schlachtfeld

Schwefelig mit
 roten Blutspritzern
 schwindet die Sonne.
 Nur dann und wann
 bummst irgendwo
 ein Mörserschuß.
 Lichtläufer suchen
 am Himmel feindliches Flugzeug.
 Dunkle Meldereiter galoppieren
 mit neuen Mordbefehlen.
 Manchmal grinst in der Ferne
 ein Feuerschein.
 Die Schlacht ist müde.
 Samariterhunde
 wie menschenfreundliche
 Hyänen traben über den Plan.
 Rotekreuzwagen. Ärzte.
 Träger und Trägerinnen.
 Verwundete vergessen
 ihren Völkerhaß,
 und Leichen lagern
 brüderlich. Schmerzschreie
 schwer Getroffener.
 Röchelnde Rufe Sterbender.
 Pferdekadaver. Weggeworfenes
 und zerschossenes Kriegsgerät.

Прыгают снаряды,
 как лягушки в трясину,
 Как баядерки пляшут знамена.
 К деревне разбросанной,
 как Месина,
 Разорванные цепи ползут
 как листья клена.
 Все ближе потная кровью межа.
 Дым – пух из
 прокушенной наволочки.
 Огонь желтыми
 зубами пробежал
 На белых лапах бабочки.
 Девушкой краснеет деревня
 Под дыма черным беретом.
 Окоп – головня.
 Аэроплана следователь.
 Гранат картофель
 всеялся в борозды.
 Занавески дыма спалены.
 Кровью пропотевшим воздухом
 Коридоры ноздрей запаяны.
 Прыгают в котловин тигли
 Горсти взводов,
 Плавившихся

Modergestank.
 Letzte Zeilen kritzelt ein Griffel.
 Am Freundesherzen horcht
 ein Kamerad.
 Ein Atem stockt. –
 Tränen und Siegjubel.
 Beten und Fluchen.
 Und alles schluckt
 die große Nacht.
 Ein weißer Totenschädel
 scheint der Mond.
 In Menschaugen
 hacken Krähenschnäbel.¹¹
 O. Kanehl (1914),
 [Цит. по Vietta 1999, S.128].

шашлыком на проволоке.
 Артиллерия по церквам –
 игра в кегли
 Кровавые рубцы носилок
 санитары проволокли.
 Ветер стонет, как
 сброшенный в Балтику мичман.
 Кто-то прикуривает
 махорку о горящий овин
 И у каждого мертвого,
 как знак отличья
 Застывшие
 глаза шариками мандаринов.
 Б. Земенков (1919),
 [Цит. по: Терехина 2005, с.85].

В том и другом стихотворениях развернута картина боя, построенная на одинаковых словесных мотивах: «Mörsterschuß» – «снаряды», «feindliches

¹¹ Поле боя

Садится Солнце, цвета серы / с красными брызгами крови / Только тогда когда / Где-то
 гремит выстрел миномета. / Радары ищут в небе / Вражеский самолет. / Темные посыльные
 скачут / С новыми смертными приговорами. / Иногда вдали ухмыляется / Зарево пожара. / Бой
 утомлен. / Санитары-собаки / Как дружелюбные гиены / Бегают рысью по карте местности. /
 Машина красного креста. Врачи. / Носильщики и носильщицы. / Раненые забывают ненависть к
 противнику, / И трупы лежат по-братски. / Крики боли тяжело раненых. / Хриплый зов
 умирающих. / Трупы лошадей. Выброшенное / И разбитое орудие войны. / Запах гнили. /
 Грифель царапает последние строчки. / Товарищ прислушался к сердцу друга. / Вздох
 застрекает. – / Слезы и победное ликование. / Молитвы и проклятия. / И все проглатывает /
 большая ночь. / Светит луна – белый череп. / В человеческих глазах / Долбят вороньи клювы.

Flugzeug» – «Аэроплана следователь», «Rotekreuzwagen. Ärzte. / Träger und Trägerinnen» – «Кровавые рубцы носилок санитары проволокли».

Отличительной чертой русского стихотворения является противопоставление военной и мирной жизни. Снаряды уподобляются «лягушкам», разорванные цепи – «кленовым листьям», дым – перьям от разорванной подушки, деревня – «застенчивой девушке», «гранаты» – «картофелю». Хаотичная картина боя строится на контрастах мирной и военной жизни.

Основным изобразительным средством является персонификация («девушкой краснеет деревня», «прыгают котловин тигли», «ветер стонет») и опредмечивание («горсти взводов, плавившихся шашлыком на проволоке»).

В немецком стихотворении действие происходит на закате, который являет собой жуткое зрелище. Заходящее солнце, цвета серы с кровавыми пятнами, предвещает начало страшного действия, в котором атрибуты войны существуют сами по себе, как будто бы независимо от человека. «Выстрел миномета гремит», радары заняты поисками, «заревое пожара ухмыляется». Санитары, носильщики и врачи подобны животным, питающимся падалью – гиенам. Оксюморон «дружелюбные гиены» строится на сочетании слов с противоположным значением: гиена в христианской традиции – символ дьявола, кормящегося проклятыми людьми, она не может быть «дружелюбной». В конце к ним прибавляется ворон, что подтверждает омерзительный характер войны. Тут же появляется машина красного креста, врачи, носильщицы и носильщики. Все они участвуют в едином представлении.

Следующие два образа очень схожи между собой: «Röchelnde Rufe Sterbender. Pferdekadaver. / Weggeworfenes und zerschossenes Kriegsgerät. / Modergestank» – «Горсти взводов, / Плавившихся шашлыком на проволоке». В немецком стихотворении солдат на войне представлен как орудие, которое выбросили и разбили. В русском – солдаты уподобляются шашлычному мясу. Они – пища для неведомого чудовища, пища смерти. И в немецком, и в русском

стихотворении человеческая личность обесценена. Она – «инструмент», «пища» войны и не более того.

Немецкое стихотворение заканчивается торжеством ночи, то есть смерти. Луна подобна черепу, а вороны, нечистые птицы с точки зрения Библии, олицетворяют переход между миром живых и миром мертвых. Русское стихотворение также заканчивается образом смерти – мёртвых человеческих глаз, которые сравниваются с «шариками мандаринов». Эта метафора строится на сходстве мандаринов и медалей («как знак отличья»), вводя перспективу остроящего детского взгляда. Несколькими строками ранее предложение: «Артиллерия по церквам – игра в кегли» вновь указывает на то, что лирический герой пытается представить происходящее в виде игры, максимально дистанцируясь от описываемых событий.

В том и другом стихотворениях опредмеченность людей, и персонификации вещей подчеркивают противоестественность происходящего. Дистанцированность от него лирического героя способствует созданию образа войны как безличной машины убийства, которую уже невозможно остановить, она сама правит миром.

И в русском, и в немецком экспрессионизме преждевременная, противоестественная смерть на войне нередко сопряжена с богоотступничеством, как, например, в стихотворении Соколова «О смерти», где лирический герой знает, что Бог – начальник последней станции на жизненном пути «не выйдет его встречать» [Терехина, 2005, с.98], или с разочарованием в могуществе и милости Бога, как мы видим это в его же стихотворении «Фешенебельная ночь», где «боженька», которому надоело «играть в крокет» планетами, начинает играть в «футбол луной», и небо названо его «усмешкой» [Там же, с.71].

2.3. Тема любви в лирике немецкого и русского экспрессионизма

Среди молодых поэтов-экспрессионистов лишь три женщины на фоне сотни мужчин достигли известности своим поэтическим творчеством – Клэр Голь, Эмми Хеннингс и Эльзе Ласкер-Шюлер. «Новый человек» экспрессионистской лирики – это, в большинстве случаев, мужчина, и болезнь «диссоциации личности», которая может стать предпосылкой и условием обновления, свойственна именно ему, мыслителю и страдальцу, а не женщине, которая по традиции представляется существом, близким к природе, живущим эмоциями и нуждающимся в мужской защите [Bogner 2009, S .57].

Несмотря на это наличие в немецком экспрессионизме любовной лирики в традиционном ее значении всегда и справедливо подвергалось сомнению [Vietta, Giese, Bogner, Пестова]. Любовная тема, когда она все же возникает, как правило, сопряжена с темой смерти. У Гейма любящие находят спасение в смерти:

Der Tod ist sanft. Und die uns niemand gab,
 Er gibt uns Heimat. Und er trägt uns weich
 In seinem Mantel in das dunkle Grab,
 Wo viele schlafen schon im stillen Reich¹².
 G. Heym «Der Tod der Liebenden» (1910),
 [Гейм 2014, с. 24].

У Тракля любовь предстает, как безуспешная попытка сохранить распадающийся, обреченный мир [Giese 1993, S. 131]:

Mit dunklen Blicken sehen sich die Liebenden an,
 Die Blondes, Strahlenden. In starrender Finsternis
 Umschlingen schwächling sich die sehnenen Arme¹³.

¹² Смерть нежна. Даст то, что нам никто не дал, / Она даст нам родину. Она мягко понесет нас / В своем плаще в темную могилу, / Где многие уже спят в тихом царстве.

¹³ Темными взглядами влюбленные смотрят друг на друга, / Светловолосые, лучащиеся. В окоченевшей темноте / Обнимаются слабыми тоскующими руками.

G. Trakl «Stundenlied» (1913),

[Цит. по: Vietta 1999, S.68]

Бенн в ряде стихотворений из цикла «Морг» играет контрастом между лирическими реминисценциями любовной темы и нарочито омерзительными образами разлагающегося мертвого тела («Невеста негра», «Реквием»).

Пауль Больдт вводит в изображение продажных женщин, униженных и «овеществленных» оценивающими мужскими взглядами, образ лебедя – традиционный символ обреченной красоты:

Sie liegen immer in den Nebengassen,
 Wie Fischerschuten gleich und gleich getakelt,
 Vom Blick befühlt und kennerisch bemakelt,
 Indes sie sich wie Schwäne schwimmen lassen¹⁴.

P. Boldt «Friedrichstrassendirnen» (1914),

[Цит. по: Vietta 1999, S. 67].

Удивительно, но за десять лет своего существования немецкий экспрессионизм так и не разработал собственного выразительного женского образа, как это сделали декаданс и символизм [Пестова 2004, с. 50]. Лишь одна сторона женской натуры – сексуальность, нашла яркое отражение в экспрессионистских стихотворениях, в так называемой «лирике проституток» (Dirnenlyrik) которая возникла вопреки буржуазной морали и ее запретам [Пестова 2004, с.53].

Важную роль в формировании любовной лирики играли труды Зигмунда Фрейда, в которых феномен диссоциации субъекта явился предметом научного анализа. Демонстрируя разрыв между сознательным и бессознательным, утверждая иллюзорность внутренней гармонии, Фрейд выдвигал в качестве главного мотива человеческого поведения сексуальное желание.

¹⁴ Они всегда ждут в переулках, / Как рыбацкие лодки одинаково оснащены, / Взглядом ошупанные и проверенные, / Они плывут как лебеди. / П. Больдт «Проститутки с Фридрихштрассе»

По своему следуя Фрейдю, и еще в большей степени его неортодоксальному ученику Отто Гроссу, экспрессионисты, в отличие от авторов предыдущих эпох, утверждают свободу инстинктов, сознательно противопоставляя ее буржуазной морали и контролю рассудка. Их лирика полна эротических мотивов. Нарушение морали инсценируется с болезненным наслаждением, игра мужских фантазий рисует множество разнообразных сексуальных картин. Этому способствует городской быт с его кафе кабаре, клубами, борделями, уличными девками и мимолетными связями. Жизнь, кажется, насквозь пронизана сексуальностью, как в стихотворении «Ночь в городском парке» М. Германа-Найсе, которое представляет собой хаотичный поток вульгарных образов желания.

Ein schmales Mädchen ist sehr liebevoll
zu einem Leutnant, der verloren stöhnt.
Ein Korpsstudent mokiert sich, frech, verwöhnt,
und eine schiefe Schnepfe kreischt wie toll.
Ein Refrendar bemüht sich ohne Glück
um eine Kellnerin, die Geld begehrt.
Ein Abgeblitzter macht im Dunkel kehrt,
und eine Nutte schwebt zerzaust zurück.¹⁵

М. Hermann - Neisse «Nacht im Stadtpark» (1912),

[Цит. по: Vietta 1999, S.55]

Вместе с тем, поэт-экспрессионист ищет в женщине, как в существе ближе стоящем к природе и первозданном, то возвышенное и трансцендентное, что она не способна ему дать. И подчеркнутая сексуальность его стихов – следствие разочарования, связанного с чувством несостоятельности, неполноценности предмета любви. Неслучайно героем экспрессионистского поколения был

¹⁵ Ночь в городском парке / Худая девочка очень ласкова / К лейтенанту, который обреченно стонет. / Корпорант высказывает нагло, изнеженно неудовольствие, / И кривая девица визжит как сумасшедшая. / Референдар безуспешно добивается / Официантки, которая жаждет денег. / Потерпевший неудачу возвращается в темноте, / И проститутка растрёпано отлетает назад.

австрийский философ и психолог Отто Вейнингер. Проклиная женскую природу, он объявил чувственную стихию абсолютным злом, требовал великих жертв во имя мужественного этического идеала и подтвердил это мнение эффектным самоубийством [Жеребин 2003, с.43]. Мотив внеморальности женщины звучит, например, в стихотворении Г. Бенна «Экспресс».

Eine Frau ist etwas für eine Nacht.
 Und wenn es schön war, noch für die nächste!
 Oh! Und dann wieder dies Bei-sich -selbst-sein!
 Diese Stummheiten! Dies Getriebenwerden!
 Eine Frau ist etwas mit Geruch.
 Unsägliches! Stirb hin! Resede¹⁶.
 G. Benn «D-Zug» (1912),
 [Цит. по: Vietta 1999, S. 69].

Психологическая несостоятельность женщины отражена в ряде отталкивающих, неприятных женских образах немецкого экспрессионизма [Bogner 2009, S.58].

Von Haaren bewachsen,
 Zum Himmel stinkt die Scham.
 Liebe, Lust
 Klingt nur so,
 Loch ist Loch —
 Wer weiß wo?!¹⁷
 A. Ehrenstein «Entwandlung» (1915),
 [Цит. по: Pinthus 1996, S. 99].

¹⁶ Женщина это что-то на одну ночь. / И если это было прекрасно, тогда и на следующую! / О! И тогда снова это одиночество! / Эта немота! Это состояние загнанности! / Женщина это что-то с запахом. / Дурная! Умри! Резеда. / Г. Бенн «Экспресс»

¹⁷ Поросший волосами, / Позор воняет до небес. / Любовь, удовольствие / Это только слова, / Дыра есть дыра – / Кто знает где?! / А. Эренштейн «Регресс»

Несмотря на то, что о сексуальности постоянно говорится, тело открыто и чувственность воспринимается как протест против социальных запретов, мотивы гедонистического наслаждения и чувственной радости (за исключением лирики П. Бальдта) отнюдь не доминируют; многие немецкие экспрессионисты видят в сексуальном совокуплении нечто отвратительное и отталкивающее:

Mit Pickeln in der Haut und faulen Zähnen
 Paart das sich in ein Bett und drängt zusammen
 Und säet Samen in des Fleisches Furchen
 Und fühlt sich Gott bei Göttin. Und die Frucht - ? -:¹⁸
 G.Benn «Der Arzt» (1917),
 [Цит. по: Vietta 1999, S.76].

Хотя табу на сексуальность сломлено, сексуальность по-прежнему остается чем-то грязным, ужасным, лицемерным. В стихотворениях немецкого экспрессионизма прослеживается страх перед женщиной. По мнению Гизе, обезображивание, деэстетизация, этот страх маскируют [Giese 1993, S. 131].

«Женщина-чужачка» – экзотическое, инородное существо. Женщина часто характеризуется словом «fremd» (чужая) [Пестова 1999, с.288].

Durch all den Frühling kommt die fremde Frau¹⁹.
 G. Benn «Untergrundbahn» (1913),
 [Цит. по: Пестова 1999, с. 346].

Женщина – инородное существо, иностранка, незнакомка, желанная и чужая, близкая и совершенно недоступная. Вероятно поэтому, образ женщины очень часто переплетается с мотивами смерти. Несмотря на ее физическую близость, она принадлежит другому миру [Пестова 1999, с. 287].

Das tut so weh wie eine Tote lieben:
 Dem abendlichen Tag ins Antlitz sehen²⁰

¹⁸ С прыщами на коже и гнилыми зубами / Оно совокупляется в постели и собирается вместе / И сеет семя в борозды плоти / И бог чувствует себя у богини. А плод?

¹⁹ Через всю весну идет чужая женщина.

²⁰ Это так больно, как любить мертвую: / Смотреть в лицо вечернему дню.

Klabund «Die Kette» (1916),

[Цит. по: Pinthus 1996, S. 101].

- Frierst du ? - - -Du bist so kalt

- Und tot in deinen hellen Rippen.²¹

Paul Boldt «Die Liebesfrau»(1914),

[Там же, с.61].

В любовной лирике немецкого экспрессионизма прослеживается отсутствие внутренней гармонии. Сексуальное влечение не может заменить любовь и изображается в отталкивающем, неприглядном свете, чувства уходят на второй план, по большей части речь идет о плотской любви. Несмотря на загадочность, противоречивость женщины она часто низводится до объекта утех, объявляется несостоятельной, неполноценной.

Художественный мир этих стихотворений исполнен нарциссизма, сосредоточения любовного чувства на себе, на своей внутренней жизни. Женщина выступает в качестве безгласного объекта.

* * *

В русском экспрессионизме любовная лирика представлена не только отдельными стихотворениями, но и целыми циклами, или сборниками: «Ведро огня» (1920) Г. Сидорова, «Как снег» (1917) С. Спасского [Пестова 2009, с.226].

Тема любовного желания, страсти свойственна лирике как немецкого, так и русского экспрессионизма. Однако сексуальность этих стихотворений носит различный характер. Сопоставим стихотворение П. Больдта «Чувственность» и стихотворение Г. Сидорова «Снежный ком печали».

²¹ Ты мерзнешь? Ты такая холодная / И мертвая в твоих светлых ребрах.

Sinnlichkeit

Unter dem Monde liegt des Parks
Skelett. Der Wind schweigt weit.
Doch wenn wir Schritte tun,
Beschwatzt der Schnee an deinen
Stöckelschuh
Der winterlichen Sterne Menuett.

Und wir entkleiden uns, seufzend vor
Lust, Und leuchten auf;
du stehst mit hübschen Hüften
Und hellen Knien im Schnee, dem sehr
verblüfften,
Wie eine schöne Bäuerin robust.

Wir wittern und die Tiere imitierend
Fliehn wir in den Alleen mit frischen
Schrein.
Um deine Flanken steigt der Schnee
moussierend.

Mein Blut ist fröhlicher als Feuerschein!
So rennen wir exzentrisches Ballett
Zum Pavillon hin durch die Tür ins

Снежный ком печали
Растаял
На солнышке найденных глаз.
Зажегся я свечой восторженной
У гроба зол моих
- О, женщина!
Распахнись торжественно
Для въезда колесницы чувств!
И затанцуют нагие нервы,
И грянет маршем
оркестр страсти,
Ведь я же первый
Взорвавший динамит
твоей любви.
Первый
Задушивший голубей чистоты
Беспощадным арканом похоти.
У звезд не высохнут слезы,
Земля не улыбнется в небо
Прищуренным оком озер
А я, этой капканной ночью
Ворвусь на
пьяной тройке

Bett²².

(1914),

[Цит. по: Vietta 1999, S. 123]

обнаглевших забав

Под бубенчики залихватских слов

Прямо в твои резные ворота,
женщина!...

(1920),

[Цит. по: Терехина 2005,
с.102].

По определению Шейфеле, лирика немецкого поэта-экспрессиониста П. Больдта отличается особенной «...холодной, застывшей, как лед чувственностью» [Scheiffele 1977, с. 80]. В стихотворении «Чувственность» господствует белый цвет или холодный свет – постоянно упоминается снег, «светлые колени», луна. У большинства экспрессионистов белый цвет открывал путь в другие сферы, такие как сон, мечта, смерть, забвение, вместе с тем белый цвет холоден и чужд всему живому. Возможно, поэтому вопреки изобилию эротических и сексуальных образов стихотворение П. Больдта звучит менее эмоционально, накал страстей в нем меньше, чем в стихотворении Г. Сидорова «Снежный ком печали». Здесь чувственность выражена через образы горения и разрушения («Снежный ком печали / Растаял / На солнышке найденных глаз; Зажегся я свечой восторженной; Взорвавший динамит твоей любви»; «задушивший, ворвусь на пьяной тройке»), через императивные предложения («– О, женщина! Распахнись торжественно»),

²² Под луной лежит скелет парка. / Ветер молчит в дали. Но если мы шагнем, / Пролепечет снег на твоих высоких каблуках / Зимних звезд менуэт. / И мы раздеваемся, вздыхая от удовольствия, / И вспыхиваем; ты стоишь с красивыми бедрами / И светлыми коленями в снегу, очень этим озадаченным, / Как прекрасная крестьянка крепка. / Мы чувствуем и, изображая животных, / Мы бежим по аллеям со свежими криками. / У тебя по бокам, сгущаясь, поднимается снег. / Моя кровь радостнее зарева пожара! / Так мы мчимся эксцентричным балетом / К павильону в дверь в кровать. / П. Больдт «Чувственность»

через характеристики, указывающие на нарушения социальных норм («Пьяная тройка, обнаглевшие забавы, залихватские слова»).

Стихотворение «Чувственность» входит в сборник «Юные кони! Юные кони!». Образ лошади заключает в себе у Больдта эротическое содержание, с ним постоянно соотносятся образы женские, отмеченные сочетанием грациозного изящества и чувственной энергии. Так, строки «*du stehst mit hübschen Hüften / Und hellen Knien im Schnee /*», «*Um deine Flanken steigt der Schnee moussierend*», содержат имплицитное сравнение с лошадью, стоящей в снегу, а «*Stöckelschuhe*» – обувь, подобная длинным стройным ногам лошади, каблуки ассоциируются с подковами.

Глагол «*wittern*» (чувствовать, чуют) встречается также и в стихотворении «Юные кони! Юные кони!», открывающем сборник; там он непосредственно связан с образом лошади: «*Selten graue Nüstern wittern*», (Странно-серые ноздри раздуваются, нюхая воздух). Глагол «*gennen*» входит в состав семантического поля со значением «лошадь».

Образ «юных коней, галопирующих на ветру, неистово и своенравно, без седока» [Scheiffele 1977, S.81], симптоматичен для поэзии раннего экспрессионизма. В Древней Греции лошадь символизировала скорость, грацию, мужество и вождение. Как символ ветра лошадь являлась атрибутом женского начала, которое связано с сексуальностью и чувственностью. Не случайно лошадь была посвящена богу Приапу, сыну Диониса. Приап считался божеством чувственных наслаждений, сладострастия, эротики.

Стихотворение «Чувственность» звучит холодно и страстно одновременно. Женский образ подобен лошади и красивой крепкой «крестьянке», символизирующей жизненные силы природы, однако снежный пейзаж и явственно ощутимая дистанция лирического героя охлаждают накал страстей. Лирическое «я» будто бы смотрит на женщину со стороны, отчужденно описывает ситуацию любовного желания, охватившего тех, кого он называет «мы» – мужчину и женщину.

«Танцем страсти» неслучайно назван «балет», холодный, строгий классический танец. Даже будучи «эксцентричным», балет остается четко выверенным, не выходящим за рамки установленного канона. «Мы мчимся в постель» – заканчивается стихотворение Бальмута, в то время как стихотворение Сидорова может восприниматься как изображение постельной сцены; оно отличается большей откровенностью чувственных образов. Его герой ведет себя властно, агрессивно, разнузданно: «Ведь я же первый / Взорвавший динамит твоей любви. / Первый / Задушивший голубей чистоты / Беспощадным арканом похоти». Эмоциональный накал передан метафорическими словосочетаниями «оркестр страсти, колесница чувств, динамит любви, обнаглевшие забавы, аркан похоти», на фоне которых стихи Бальмута представляются более сдержанными, утонченными, эстетически выверенными и совершенными.

Женский образ русского экспрессионизма очень многогранен. Женщина представляется в качестве ангела («Тот ангел, в образе жены / все млел стесняясь и краснея»), не имеющего материальной оболочки («ты теперь для меня – бесплотней, / чем Франчески умученная тень»); в образе «Царевны Недотроги» («ты – царевна Недотрога»), волшебницы, подсказанном романтической и символистской поэзией («Светящаяся женственность, София, / Прозрачная и звучная весна»), верной сказочной невесты («Проще рощ и соловья и Сольвейг / Слаще звезд, / Не покидай меня!»). В любовной лирике часто встречаются знаковые для европейского литературного романтизма персоналии и образы, такие как Петрарка, Клейст, Экберт, Беатриче и Орфей.

Луна, как у Клейста

Решеткой легла вниз

О, туфелька невесты!

Победитель принц!

Б. Лапин «Магнетизм» (1922),

[Цит. по: Беленчиков 1994, с.179]

Сияя, тысячи примет

Жгут взор, как память об Экберте,

Б. Лапин «Очарование» (1922),

[Цит. по: Беленчиков 1994, с.184]

Связь с романтизмом проявляется в сюжетах, в попытках воссоединить духовное и телесное начала, в таких образах как: влюбленная, Дон Жуан, рыцарь и т.д. Любовь часто носит созидательный характер

Деревья снов ветвисты и тесны.

Ладони дней сплелись нерасторжимы.

Я расплетаю волосы весны,

Чеканю кубками серебряные зимы.

И сердца наливающийся плод

Душистых дум сберет густые соки.

И знать – благословен и день забот –

И сквозь тоску пробитые дороги.

И вот дрожу – упругая струна

В уверенном золоте звонном кличе.

И в душу ты мне смотришь, Беатриче,

Как в прорубь растворенного окна.

С. Спасский «Деревья снов ветвисты и тесны» (1918),

[Цит. по: Терехина 2005, с.119].

В то время как Г. Сидоров описывает страсть, экстаз, И. Соколов создает фантастические картины любовного чувства, черпая темы и мотивы из произведений немецкого экспрессионизма, его стихотворение «Монна Лиза» содержит отсылку к новелле Г. Гейма «Вор» (1913).

Это я отправлял телеграммы из семи слов:

«Париж. Лувр. Монне Лизе.

Я в тебя влюблён».

Это я украл Монну Лизу из Лувра.

Лизнув радугой губ

по ресничному карнизу

ея атласных щёк,

я вытащил из рамы одно

лишь тюлевое тело.

Бережно, как в пальцах щелчок,

запрятана она в корзину сердца

под двойное дно.

[Там же с.89].

В новелле Г. Гейма «Вор» герой постепенно сходит с ума. В начале повествования апокалиптический образ Вавилонской блудницы наталкивает его на мысль о том, что цель его собственной жизни – уничтожение женского начала, являющегося воплощением зла и всего отрицательного в мире. Источник дьявольских чар всех женщин вор видит в картине «Мона Лиза», которую он проклинает и с которой борется подобно христианскому мученику. Свою агрессивность, враждебность по отношению к Моне Лизе главный герой периодически оправдывает, подозревая ее в самых разнообразных подлостях и преступлениях. И только после похищения картины он, подобно античному Пигмалиону, прежде ненавидевшему женщин, влюбляется в нее и испытывает муки безответной любви. «Он ее презирал и любил одновременно и презирал себя самого за любовь к этой низкой женщине, которая пыталась тем самым его погубить». Вор безнадежно влюблен в картину, он пытается «перевоспитать» красавицу, но все его попытки тщетны, а Мона Лиза все громче смеется над ним. В финале новеллы вор вырезает у изображения глаза и рот, случайно поджигает собственную квартиру, видит, как загораются люди, пытающиеся его спасти, и заходится в безумном смехе.

И в новелле Г. Гейма, и в стихотворении И. Соколова женщина в лице Моны Лизы – непостижимый источник гибели. Она влюбляет в себя и доводит до безумия. Главенствующей идеей является отношение лирического героя к художественному образу как к живой женщине – воплощению демонического начала. За этим скрывается общее для авангардизма стремление к уничтожению границы между искусством и жизнью, признание реально существующим не столько окружающий быт, сколько художественный образ. Именно с этой

тенденцией связана вся длительная история литературного мотива Моны Лизы (О. Уайльд, Н.В. Гоголь Д.С. Мережковский) в развитии которого Гейм и Соколов лишь представляют заключительную фазу. Подтверждением вышесказанного может служить и тот факт, что стихотворение содержит отсылку к еще одному романтическому образу – образу Монны Ванны из одноименной драмы М. Метерлинка (1902). Об этом свидетельствует удвоенное «н» в имени Монна. Главная героиня драмы сочетает в себе глубокий психологизм и возвышенность, свойственную романтической традиции. Она красива, добра, благородна, пренебрегает всем обыденным и тривиальным ради высоких целей. По сюжету Монна спасает город и жизнь невинного человека. Она живет во имя Родины, долга и любви. Как и Метерлинк, И. Соколов и его последователи стремятся соединить в одном произведении реалистические, символистские и романтические традиции. Романтический образ Монны Лизы И. Соколова помогает лирическому герою пробиться сквозь пелену повседневной жизни к идеальному миру, найти ключ к этой великой тайне.

Сергей Спасский в сборнике стихов «Как снег» старается изобразить любовное чувство, состояние влюбленности. Женщина скрыто присутствует в его стихотворениях. Она – некое «ты», к которому лирический герой периодически обращается, выражая те или иные чувства посредством описания природы. Любовь в лирике русских экспрессионистов – центральная тема, она воспевается на разные лады [Пестова 2009, с.227-228]. Непременными атрибутами любви для С. Спасского являются «девушки» и «улыбки», которые переходят из стихотворения в стихотворение:

Как облаками распушилось печалью
 Стекло небо. Молю не сломай
 И дни захлебнулись. Примчали, примчали мы
 Поцелуями листьев расцветший май
 И за шелестящим асфальтовым хрупотом
 За куполами поднявшими медь
 Солнце большой и радостный круг о том

Что девушкам в улыбках сладко пропеть.

С. Спасский «Май» (1917),

[Цит. по: Терехина 2005, с.156].

Русскому экспрессионизму свойственна эротизация любых жизненных сфер, проявление витальности, творческого энтузиазма.

Мы слишком часто

Встречаемся устами

Нельзя быть страстным

В 143 свиданье

Лучше на Пасху

Или на Рождество

Ласку на ласку

Так в озорство

Ах, прощай!

К черту рыдания!

Умоляй не умоляй!

- «Когда наше свиданье?»

- Тридцатого февраля!

Г. Сидоров «Мы слишком часто» (1920),

[Там же с.171].

Сексуальность женщины, как и в немецком экспрессионизме, часто деэстетизирована, образ женщины также перекликается с мотивами смерти [Пестова 2009, с.229]:

На перекладине бровей, на канатах нервов

Болтаются синие трупы мертвых зрачков...

Вы думаете, что я только беру барьер слов,

Нет, на эти трупы вы много возложите из ресниц венков.

И. Соколов «Ея глаза» (1920),

[Цит. по: Терехина 2005, с.122]

Особенностью русской любовной лирики является то, что восхищаясь физической красотой, грацией лирический субъект делает это в циничной манере, близкой к гротеску, вводя деэстетизирующие метафоры-сравнения:

Есть гудят тела, как сплошные самовары,
 Есть падают в слезливом бульоне зрачков майские жуки.
 Плавают зрачки, как кусочки сала в густом наваре,
 Ресниц бечевками, подтягивают кверху синеватые мешки.

Б. Земенков «Хохоты» (1919),

[Цит. по: Терехина 2005, с.92].

Метафорические выражения и описания способствуют очуждению, как об этом свидетельствуют стихотворении И. Соколова «Губы»:

Губы мои – отвисшее вымя,
 Их бы доить и доить бы – и слова потекут.
 А губы твои, как надтреснутая дыня,
 Сброшенная с баржи в тюлевую из платьев реку.

«Губы» И. Соколов (1920),

[Там же, с.241].

Таким образом, в изображении любви и женских образов и немецкий и русский экспрессионизм часто используют прием демонизации и деэстетизации. Как и немецкий, русский экспрессионизм очуждает женщину, отдаляет, делает ее источником порока, зла, умственного и душевного помешательства [Пестова 2009, с.229].

Несмотря на стремление экспрессионистского поколения полностью порвать с миром отцов и на его тотальный нигилизм, это были лирики, воспитанные буржуазной культурой, которые лишь внешне разрушили все табу, наполнили стихотворения самыми откровенными описаниями. Но разочарование экспрессионистского поколения, страх перед чувственностью и сексуальностью, нежелание воспринимать женщину как равного и полноценного человека привели к тому, что цельный образ женщины не сложился в этой лирике [Пестова 2004, с.

52], а любовь была заменена описанием сексуальных желаний, страстных порывов витальности и телесности.

Лирический герой немецкого экспрессионизма сосредоточен на собственном внутреннем мире, демоническая женская природа несет для него угрозу, пугает, поэтому она выставляется отвратительной, лживой, недостойной любви. В противовес общественной морали немецкий экспрессионист вводит в любовную лирику все, что раньше было скрыто, одновременно с тем разоблачая любой намек на нежность, таинство, он последовательно отрицает любовь и все что с ней связано.

Эта лирика не лишена эротизма, чувственности, однако она значительно холоднее и отстранённое, чем любовная лирика русских экспрессионистов. Лирический герой русского экспрессионизма – чувственный юноша, живущий эмоциями. Он воспеваает любовь во всех ее проявлениях, драматизирует любовное чувство, подчеркивает накал страстей. Женские образы русского экспрессионизма очень разнообразны, любовь является центральной темой многих стихотворений.

2.4. Выводы

Темы конца света, войны и любви являются общими для лирики немецкого и русского экспрессионизма. Несмотря на некоторое различие в их реализации, лирику немецкого и русского экспрессионизма объединяет амбивалентный характер решения этих тем.

Воплощение каждой из них содержит в себе противоречие: апокалипсис – разрушение и возрождение, любовь – открытая сексуальность и неспособность любить, война – неприятие войны и отстраненное ее изображение.

Диссоциация и обновление лежат в основе каждой из трех тем. Апокалипсис – разрушение мира, но и спасение избранных для новой жизни. Война представляет собой самоуничтожение человечества, но и движение к

будущему всеобщему братству. Любовь омрачена взаимным непониманием, продажна и нередко деэстетизирована, но овеяна памятью или мечтой о гармонии плоти и духа.

Двойственность каждой темы выражена через отчуждение и очуждение, демонизирующие и динамизирующие метафоры, метафоры персонификации и овеществления.

За отстранённостью, дистанцированностью лирического героя немецкого экспрессионизма скрывается страх, отчаяние или сознание своей избранности, исключенности из гибнущего мира. Поэтика русских экспрессионистов менее радикальна, менее инновационна и, обнаруживая, с одной стороны, более тесную связь с символизмом, отличается от сопоставимых немецких текстов большей прямотой и наивностью эмоционального самовыражения личности.

Глава 3. Поэзия немецкого экспрессионизма в творческой рецепции Б. Лапина

Лирика немецкого экспрессионизма стала доступной советскому читателю в двадцатые годы двадцатого века благодаря художественным переводам, выполненным выдающимися авангардистами: А. Луначарским, В. Нейштадтом, С. Тартаковым, Вл. Пястом, Г. Петниковым, Н. Эфросом и т.д. Однако среди русских поэтов, именовавших себя экспрессионистами, художественным переводом занимался только юный Б. Лапин.

Имя Бориса Лапина мало знакомо не только читателям, но и литературоведам, несмотря на то, что книги его прозы и очерков переиздавались несколько раз. Б. Лапин – один из первых, кто начал заниматься переводами немецких экспрессионистов в России. Однако его перу принадлежит перевод только четырех стихотворений: «Конец мира» и «Город» Я. ван Ходдуса, «Дерево» Г. Гейма, «Битва при Саарбурге» А. Лихтенштейна. Все переводы были изданы в сборнике «Московский Парнас» (1923). В него также входили мистификация, представленная как перевод с немецкого языка стихотворения поэта-дадаиста Теофила Мюллера, и еще одно собственное стихотворение Лапина с эпиграфом из А. Эренштейна.

Борис Матвеевич Лапин (1905 – 1941) родился в Москве, в семье врача. Стихи начал писать довольно рано. Уже в Гражданскую войну юноша успел побывать на фронте — в 1920 году отец взял его с собой на передовую. Затем окончил Высший литературно-художественный институт им. В.Я. Брюсова в Москве и выступил в качестве руководителя авангардистской поэтической группы «Московский Парнас» (1922 год). В нее входили: Теодор Левит, Иван Аксенов, Евгений Габрилович, Варвара Моница [Belentschikow 2011, S.196]. В эти годы Б. Лапин активно перенимал поэтический опыт В. Брюсова, В. Иванова, С.

Боброва, знакомился с поэтами-имажинистами, часто посещал поэтическое кафе «Домино» на Тверской улице. По мнению В. Беленчикова, подобно многим поэтам-авангардистам 20-х годов XX века в своем творчестве Лапин совместил элементы европейского романтизма, русского футуризма и немецкого экспрессионизма [Belentschikow 2011, S. 17].

3.1. Стихотворение Я. ван Ходдиса «Город» в переводе Б. Лапина

Тематика большого города занимает в немецкой экспрессионистской лирике столько же места, сколько тема природы в лирике Гете и Шиллера [Vogner 2009, S. 49]. Центром экспрессионизма становится растущий, быстро развивающийся Берлин.

Многие авторы специально переезжают в Берлин, среди них Г. Бенн, Й.Р. Бехер, О. Лорке, Э. Ласкер-Шюлер, А. Штрамм и т.д. Два ведущих экспрессионистских журнала – «Штурм» и «Аktion» – издаются именно там.

Экспрессионисты часто обращаются к изображению городской жизни. Свидетельством этого служат такие, например, произведения, как «Демоны города» Г. Гейма, «Ночи взрываются в городах» Э.В. Лотца, «Слабонервный» Э. Бласса, «Большие города на закате» Й.Р. Бехера, «Берлинский вечер» П. Больдта. К этому ряду относится и стихотворение Я. ван Ходдиса «Город» (1913), переведенное в 1920 году Б. Лапиным.

Die Stadt	Город
Ich sah den Mond	Я видел месяц и Эгейского
und des Ägäischen	Грозного моря велепышный блеск
Grausamen Meeres	Боролись с ночью все мои тропы.
tausendfachen Pomp.	

All meine Pfade rangen mit der Nacht.

Doch sieben Fackeln

waren mein Geleit

Durch Wolken glühend,

jedem Sieg bereit.

"Darf ich dem Nichts erliegen,

darf mich quälen

Der Städte weiten Städte

böser Wind?

Da ich zerbrach den

öden Tag des Lebens!"

Verschollene Fahrten!

Eure Siege sind

Zu lange schon verflackt.

Ah! helle Flöten

Und Geigen tönen

meinen Gram vergebens²³.

Jakob van Hoddis (1913),

[Цит. по: Vietta 1999, S. 205]

Но семь огней, как свита,

шли со мной,

Сквозь туч блестя,

готовы в праздник свой.

Исчезнуть ли в ничто,

иль зверский ветер

Убьет меня, дыханье городов?

- Я погубил пустынный светоч

жизни!

Безвестье дороги. Победы.

– Нет их. Лов

Фортуны пуст давно.

Ах тщетны скрипки

И ясным флейтам – петь о скорбной

тризне.

Борис Лапин (1920),

[Цит. по: Терехина 2005, с. 234]

²³ Город

Я видел луну и Эгейского / Свирепого моря тысячекратную пышность / Все мои пути боролись с ночью / Но семь светочей были моим сопровождением / Пылая сквозь тучи, готовые к любой победе. / «Могу ли я Ничему позволить себя победить, позволено ли меня мучить / Злому ветру городов широких городов? / В то время как я разрушил безрадостный день жизни!» / Забытые путешествия! Ваши победы уже / Очень давно сгорели в огне. А! Светлые флейты / И скрипки играют мою скорбь напрасно.

Несмотря на заглавие, стихотворение Я. ван Ходдиса «Город» посвящено не городской жизни, а миру чувств, воссозданию настроений посредством символов, таких как луна, ветер, море, путь. Для того чтобы понять смысл стихотворения, необходимо расшифровать эти символы, что делает его доступным лишь узкому кругу ценителей искусства. Образ городов является активным действующим лицом, источником гибели лирического «я». Инструментом разрушительного действия выступает ветер, который, как воплощение сил природы, их динамики символизирует дионисийское начало: «Der Städte weiten Städte böser Wind».

«Злой ветер широких городов» коррелирует с «Ничто» (Nichts):

«Darf ich dem Nichts erliegen, darf mich quälen / Der Städte weiten Städte böser Wind?»

Тема «Nichts», «ничто» придает всему стихотворению мистический оттенок, указывая на некую потустороннюю силу, призванную «мучить, одерживать верх». Образ города и образ лирического «я» противопоставлены, ветер «ничто», гуляющий в городском пространстве, стремится отменить «я», которое тщетно пытается спасти себя и свой мир. Тщетность его усилий выражена в конце через слово «vergebens» (напрасно).

Все стихотворение строится на противоречиях. Луна символизирует корабль, неумоимо несущийся через тьму к рассвету, и одновременно, загробный, потусторонний мир. Эгейское море – жизнь, колыбель человеческой цивилизации, и в то же время – хаос и уничтожение. Образ моря, полный противоречий, был необычайно популярен в лирике поэтов-символистов. Море несет в себе возможность вознесения к Богу и вместе с тем является источником потусторонних, дьявольских сил, море – знак вечности, времени, свободы и одиночества, вечного движения и непознаваемой тайны [Тресиддер, Словарь значений символов].

В противопоставлении «мои пути – ночь» четко прослеживается мотив странствия – один из важнейших экспрессионистских мотивов. Тема странствия в

экспрессионизме основывается на присущей философии ранних романтиков идее постоянного поиска истины, который требует погружения в ночь, в ночную тайну мироздания и одновременно предполагает победу над ночью, путь к просветлению.

Словосочетание «sieben Fackeln» апеллирует к библейской книге Апокалипсиса, где семь факелов символизируют семь божьих духов. Тем самым еще раз подчеркнута высокое призвание лирического «я», которое ведет борьбу с тьмой и злыми силами.

«All meine Pfade rangen mit der Nacht».

«Durch Wolken glühend, jedem Sieg bereit».

Но противостоять «злому ветру городов, широких городов» не под силу даже тому, кто «разрушил безрадостный день жизни» (den öden Tag des Lebens). «Ничто» намного опаснее и сильнее, оно представляет зло современной культуры, которое сосредоточено в городах. Примечательно, что существительное «город» в немецком языке женского рода, следовательно, отношения между лирическим «я» и городами допускают проекцию на отношения между мужчиной и женщиной [Пестова 2004, с. 98] и содержат намек на борьбу светлого «я» с темной, злой женственностью как воплощением инфернального начала.

Город обесценивает все то, чего лирический герой достиг в своих физических и духовных странствиях, в поисках истины:

Verschollene Fahrten! Eure Siege sind
Zu lange schon verflackt. Ah! helle Flöten
Und Geigen tönen meinen Gram vergebens.

Возвышенные слова и выражения, такие как «tausendfachen Pomp», «mein Geleit», «Darf ich dem Nichts erliegen», «Da ich zerbrach den öden Tag des Lebens!» придают стихотворению торжественный характер звучания, также отсылающий к лирике Георге.

Таким образом, в оригинальном стихотворении актуализируется тема бессмысленности человеческого существования. О быстротечности жизни, тщетности всех достижений и удовольствий, неизбежности смерти говорят

многие образы стихотворения, входящие в традиционное семантическое поле *Vanitas vanitatum* (суета сует). Среди них море – символ бренности, цикличности бытия, ведущего от начала к неизбежному концу; светочи, или факелы – символы человеческой души, которой суждено погаснуть; флейты и скрипки, символизирующие хрупкость и обреченность красоты.

Не исключено, что Я. ван Ходдис помнил об известном стихотворении немецкого поэта эпохи барокко А. Грифиуса (1616-1664) «*Es ist alles ganz eytel*» (Все суета сует), где также присутствует образ города, обреченного на гибель:

«*Wo jetzt die Städte stehn so herrlich / hoch und fein / Da wird in kurzem gehn ein Hirt mit seinen Herden:*» [Gryphius 2012, S.39]²⁴

Но если у Грифиуса город выступает как жертва разрушительной стихии, то в стихах Я. ван Ходдиса он сам несет в себе злое, разрушительное начало.

Романтическая и символистская тема личного пути поэта, его исканий и заблуждений, занимает значительное место и в поэзии русского экспрессионизма, в частности, в творчестве Б. Лапина.

В переводе Лапина отсутствует связь с библейской книгой Апокалипсиса, так как семь огней, о которых говорится в русском тексте, имеют совершенно другой смысл, чем «семь факелов» ван Ходдиса.

«Семь огней» Бориса Лапина («Но семь огней, как свита, шли со мной, / Сквозь туч блестя, готовы в праздник свой»), вероятно, символизируют семь христианских добродетелей, сопровождавших лирическое «я» на его жизненном пути.

Переводное стихотворение тематизирует конец жизни, которая вначале была посвящена борьбе, странствиям, добрым делам, но закончилась бессмысленно. Из глобальных экспрессионистских категорий здесь присутствуют две: жизнь и смерть. Переводчик использует технику монтажа, что способствует сближению с оригиналом.

²⁴ Там, где сейчас стоят города такие прекрасные высокие и изящные / Там скоро пройдет пастух со своими стадами:

Однако оригинальное стихотворение обладает более глубоким смыслом. В нем больше философских обобщений и мистических элементов. В переводе мотив тщетности человеческого бытия сведен к переживаниям творческой личности по поводу гибели собственного дарования и бессмысленности пройденного творческого пути. Несмотря на собственную загубленную жизнь, лирическое «я» русского стихотворения кажется более устойчивым, сохранившим веру в христианские ценности и свой долг. Подобно оригиналу перевод выдержан в высоком стиле («светоч, тризна, велепышный, Лов Фортуны»); это дает основания предполагать, что Лапин ориентировался на традицию русской романтической лирики.

3.2. Стихотворение Г. Гейма «Дерево» в переводе Б. Лапина

Каноническим автором раннего экспрессионизма является Георг Гейм, лирика которого, подобно лирике кумиров его юности – Новалиса, Гельдерлина, Brentano, Георге и Рембо, основана на собственной и общекультурной символике.

Даже создавая парафразы знаменитых стихотворений Рембо «Спящий в лесу» или «Офелия», Гейм привносит в них столько специфически своего, что это заимствование кажется не более чем переключкой.

В начале творческого пути Г. Гейма на немецком поэтическом Олимпе царил С. Георге, чья книга «Год души» (1898) казалась юному поэту «Евангелием поэтического мастерства». Гейм был долгое время захвачен идеей возрождения античного мира, нового Ренессанса. Сопоставим яркий образец ранней лирики Г. Гейма – стихотворение «Дерево» с переводом Б. Лапина.

Georg Heym

Der Baum

Sonne hat ihn gesotten,
 Wind hat ihn dürr gemacht,
 Kein Baum wollte ihn haben,
 Überall fiel er ab.
 Nur eine Eberesche
 Mit roten Beeren bespickt
 Wie mit feurigen Zungen,
 Hat ihm Obdach gegeben.
 Und da hing er mit Schweben,
 Seine Füße lagen im Gras.
 Die Abendsonne fuhr blutig
 Durch die Rippen ihm naß,
 Schlug die Ölwälder alle
 Über der Landschaft herauf,
 Gott in dem weißen Kleide
 Tat in den Wolken sich auf.
 In den blumigen Gründen
 Ringelte Schlangengezücht,
 In den silbernen Hälsen
 Zwitscherte dünnes Gerücht.
 Und sie zitterten alle
 Über dem Blätterreich,
 Hörend die Hände des Vaters

Борис Лапин

Дерево

Солнце его варило,
 Ветер в сушь извел,
 Все деревья его гнали,
 Везде падал он.
 Только одна рябина
 В красных ягодах вся,
 Как в языках огнистых,
 Приютила скитальца.
 И там повис он, качаясь,
 Ноги его легли в траву
 Закатное солнце кровью
 Текло по жилкам в листву,
 Сквозь маслиничные ветви
 В ровность земных дорог
 В облачно белых одеждах
 Виделся в небе Бог.
 И в твердых цветущих
 Певучий вздох пролетал,
 А в серебристых горлах
 Он звенел, как металл,
 И все они дрожали
 Сквозь листьев рой,
 Слыша руки Бога

Im hellen Geäder leicht²⁵.

Georg Heym (1912),

[Цит. по: Терехина 2005, с.171]

В легкие жилы свои.

Борис Лапин (1922),

[Цит. по: Терехина 2005, с.171]

Основные темы стихотворения «Дерево» – отчаяние, смерть, спасение.

В первом четверостишии не находит себе пристанища страдающая человеческая душа, затерянная в мире чуждой враждебной природы. Приют, который герой стихотворения находит на ветвях рябины – метафора смерти, самоубийства, бегства от реальности.

Бог в белых одеждах символизирует переход в иной мир. Дрожь и пение серебряных «горл» обозначают нарастающее чувство страха, смешанное с надеждой на спасение. В стихотворении Гейма присутствуют следующие, характерные для его лирики черты: контраст цветущей природы и человеческой смерти, образ равнодушного Бога и обреченной трепещущей земной твари, тема разрыва между Богом и миром, не знающем пути к Богу. Вероятно, эти черты геймовской лирики были привлекательны для молодого переводчика Б. Лапина, так как в несколько измененном варианте они присутствуют в стихотворении «Дерево».

Однако в русском тексте акценты расставлены несколько иначе. Эффект «дистанции» в отношении изображаемых предметов, который возникает у Георга Гейма как знак отчужденности лирического «я» от описываемых им событий, в переводе Бориса Лапина отсутствует. Переводчик снабжает ключевые образы

²⁵ Солнце его варило / Ветер сделала его тощим, / Ни одно дерево не хотело быть с ним, / Он нигде не приживался (езде был чужд). / Только одна рябина, / Усеянная красными ягодами, / Как языками пламени, / Приютила его. / И тут он висел в невесомости / Его ноги лежали в траве / Закатное солнце кроваво, мокро / Катилось по его ребрам, / Подняло над землей все оливковые леса, / Бог в белых одеждах открылся стал виден из-за облаков (в облаках). / В цветистых долинах / Кольцами вилось змеиное отродье, / В серебряных горлах / Тонко щебетала молва. / И все они дрожали / Перед царством листвы, / Легко слыша руки отца / В светлых прожилках. / (Перевод наш – Н.В.)

дополнительными оценочными характеристиками, например, «гнать», вместо: jemanden nicht haben wollen (не хотеть быть с кем-то, не хотеть иметь кого-то у себя); «скиталец» вместо, просто «он». Смена глагольного залога («повисать» вместо «висеть», «ложиться» вместо «лежать») подчеркивает активность человеческой фигуры, волю героя к самоубийству, а потому и значение человеческой личности. Картина после повешения становится значительно спокойнее, эмоциональный накал постепенно гаснет. Здесь нет образа змей, так как он не нужен переводчику, с позиции которого душа повесившегося устремилась в Царство божие.

В пятой строфе перевода дан образ качающихся деревьев, с которых облетают листья. Через «жилы» можно «слышать руки Бога». После смерти человека нам представлен ландшафт, символизирующий непостоянство, бренность земной жизни.

Образ дерева – решающий образ оригинального стихотворения. Он персонифицирован и присутствует явно или скрыто в каждой строфе. В переводном тексте образ «дерева» менее активен. Здесь дерево – это скорее не действующий субъект, а путь, путь к Богу, что подтверждается перспективой повествования. Бог «виделся» «сквозь масленичные ветви».

Поэтический язык Георга Гейма заслуживает особого внимания. Он представляет собой нанизанные друг на друга образы, подобные гроздьям винограда, эти образы связаны между собой некой внутренней, имплицитной связью и способствуют многозначности, глубине всего стихотворения в целом [Schneider 1954, S.124]. В следующем предложении обратим внимание на метафоры, выраженные наречиями:

«Die Abendsonne fuhr blutig
Durch die Rippen ihm naß»,

Эти строки являются примером одновременной многозначности. Здесь происходит усложнение общего смысла стихотворения, так как, согласно немецкому синтаксису, метафоры «blutig» (кроваво) и «naß» (мокро) могут относиться к каждому из членов данного предложения. Это одновременное

семантическое и синтаксическое коррелятивное единство определительных слов с двумя потенциальными определяемыми [Пестова 2004, с. 87]. Это так называемая «абсолютная метафора», где донор метафорического переноса еле узнаваем, трудно определим. Такие метафоры отражают способы автора мыслить об изображаемом объекте и предоставляют читателю свободу в интерпретации представленных образов.

В русском стихотворении нет абсолютной метафоры, важнейшего признака экспрессионистского стиля. Борис Лапин заимствует из оригинального стихотворения синестезию (смешение различных чувственных восприятий).

«Закатное солнце кровью / Текло по жилкам в листву».

Этот пример отличается от оригинала и интересен тем, что организм человека и организм дерева сливаются воедино, то есть смерть начинает означать слияние с миром природы, возникает пантеистический момент.

Итак, стихотворение Бориса Лапина представляет собой творческую рецепцию. Среди элементов, свойственных экспрессионистской лирике, нем можно выделить:

- несколько типов метафор (персонификация, синестезия, цветовая метафора²⁶);
- тематику и мотивную структуру.

Важным отступлением от оригинала является активная позиция человека и значительно менее активная позиция дерева. Как и в лирике русского экспрессионизма, в центре переводного стихотворения стоит субъект. Таким образом, утрачен демонический, стихийный характер стихотворения, указывающий на всякое отсутствие регулирующей системы, какого-либо миропорядка. В оригинале нагнетание образов создает всеобщее напряжение,

²⁶ Цветовая метафора полностью зависит от лирического «я», описывает его чувства. Цвет становится на службу настроению, его выражению. Эта метафора часто выражает что-то абстрактное или создает антитезу, обозначая, таким образом, противоположный цвет [Schneider 1954, с.90].

усиливает чувство приближающейся катастрофы. Последнее четверостишие русского стихотворения звучит очень лирично и гармонично, тем самым полностью нейтрализуя напряжение, возникшее благодаря эквивалентной передаче образной системы предыдущих строк.

Присутствующие в оригинальном стихотворении мотивы загробного путешествия, контраст жизни и смерти привлекательны для Б. Лапина, так как нередко находят отражение в его собственных стихотворениях и переводах.

3.3. Стихотворение А. Лихтенштейна «Битва при Саарбурге» в переводе Б. Лапина

Творческая биография Б. Лапина, сына военного врача, вобрала в себя военные переживания. Вероятно, поэтому в 1922 году он перевел стихотворение А. Лихтенштейна «Битва при Саарбурге» (1914).

Die Schlacht bei Saarburg	Битва при Саарбурге
Die Erde verschimmelt im Nebel.	Земля позамшела в тумане.
Der Abend drückt wie Blei.	Вечер гнетет как свинец.
Rings reißt elektrisches Krachen	Вкруг треск
Und wimmernd bricht	электрический рвется
alles entzwei.	И все ломает вконец.
Wie schlechte Lumpen qualmen	Чадят как скверные тряпки,
Die Dörfer am Horizont.	Деревни, где горизонт.
Ich liege gottverlassen	Я лежу одинокий.
In der knatternden Schützenfront.	Без Бога. Защитный фронт.
Viel kupferne feindliche Vögelein	Все медные пташки
Surren um Herz und Hirn.	так сумрачно

Ich stemme mich steil
in das Graue
Und biete
dem Morden die Stirn²⁷.

[Цит. по: Терехина 2005, с. 317]

Гудят над головой.
Я опускаюсь в серость
И к смерти тянусь рукой.
[Цит. по: Терехина 2005, с. 317]

Темой стихотворения А. Лихтенштейна «Битва при Саарбурге» является один из эпизодов Первой мировой войны. (Битва при Саарбурге относится к Лотарингской операции (август 1914 года). Для германской армии эта битва была удачной, во многом благодаря тому, что немецкие солдаты носили серую униформу, в отличие от пестрой формы французов).

Для понимания стихотворения А. Лихтенштейна важную роль играет цветовая символика экспрессионизма. Серый цвет ассоциируется с надвигающейся катастрофой, пустотой, притупленностью чувств, утратой индивидуальности, разрушением, несчастьем, смертью [Leonhardt 2004, S.116]. В стихотворении Лихтенштейна серый цвет скрыто присутствует уже в начале. Это цвет плесени: «Die Erde verschimmelt im Nebel», а также цвет вечерних сумерек и свинца: «Der Abend drückt wie Blei».

В сознании экспрессионистов восторженное ожидание войны очень скоро сменилось прозрением и пацифистским настроем. В августе 1914 очень многие экспрессионисты добровольно ушли на фронт в ожидании «коллективного приключения», «выхода из душной, насквозь прогнившей атмосферы» [Пестова 2004, с.132]; вероятно, поэтому их разочарование было столь велико. Знаком этого разочарования становится отчужденная, отстраненная позиция лирического

²⁷ Битва при Саарбурге

Земля плесневеет в тумане. / Вечер давит как свинец. / Кругом рвет электрический треск / И хныча все разламывает / Как плохие лохмотья чадят деревни на горизонте. / Я лежу забытый Богом / В строчащем оборонительном строю. / Многие медные враждебные птички жужжат вокруг сердца и головного мозга / Я прямо упираюсь в серое / И подставляю лоб смерти.

субъекта. Он воспринимает себя как инородное тело, теряет связь с окружающим миром, описывает происходящее, не давая ему прямых оценок.

В предпоследнем четверостишии эмоциональный эффект возникает благодаря совмещению двух практически несовместимых миров – природы и войны: «Viel kupferne feindliche Vögelein / Surren um Herz und Hirn».

В следующем метафорическом выражении персонифицировано электричество, которое способно даже на человеческие эмоции (wimmernd) и крупномасштабные разрушения. Мироздание «скулит» как живой организм, обреченный на распад и гибель:

«Rings reißt elektrisches Krachen / Und wimmernd bricht alles entzwei».

Далее мы видим двойную персонификацию:

«Der Abend drückt wie Blei».

Вечер давит с тяжестью свинца, а свинец вызывает ассоциацию со свинцовыми пулями.

Еще один пример персонификации – выражение:

«Die knatternde Schützenfront».

Из орудий (пулеметов) строчат военные, но не фронт.

Самой «неживой», пассивной фигурой всего стихотворения является лирическое «я», которое впервые возникает только в предпоследнем четверостишии. Сначала лирический герой лежит «покинутый Богом», затем он упирается в «серое» и безвольно позволяет себя убить.

«Ich stemme mich steil in das Graue / Und biete dem Morden die Stirn».

Это – молчаливое согласие с убийством, безразличие к собственной судьбе, утрата индивидуальности, желания жить, выражены движением в пустоту, навстречу смерти, где уже нет человеческих качеств, мыслей, эмоций.

Переводное стихотворение было написано в тяжелые годы после гражданской войны. Сопоставительный анализ двух стихотворений указывает на следующие различия.

В предложении: «Вечер гнетет как свинец», вместо глагола давить, жать (drücken) использован глагол «гнести», который добавляет поэтичности

стихотворению и, в то же время, устраняет присутствующую в оригинале персонификацию. Выражение «вечер гнетет как свинец» свидетельствует о тяжелом душевном состоянии, так как оно перекликается с поговорками: «свинец на душе», «лечь свинцом на душу» «голова (руки, ноги и т.д.) как свинец». В немецком языке свинец указывает только на тяжесть и неповоротливость частей тела, но не на душевное состояние. Например:

«Blei in den Füßen haben — еле ноги волочить;

Blei im Munde haben — еле ворочать языком» [Большой немецко-русский словарь 2007, с. 287].

Предложение:

«Вкруг треск электрический рвется / И все ломает вконец», — переведено практически дословно, если не считать авторского дополнения: «в конец», что сделано, вероятно, для придания разговорного, просторечного оттенка оригинальному стихотворению.

В следующем примере утрачена метафора-персонификация, так как оборонительный строй, или защитный фронт, не совершает никаких действий.

«Я лежу забытый Богом / В строчащем оборонительном строю» Переведено как: «Я лежу одинокий. / Без Бога. Защитный фронт».

Здесь следует отметить, что причастие в поэзии немецких экспрессионистов играет ведущую роль. Как замечает Франц Верфель:

«Причастие – самая сильная поэтическая форма глагола, так как оно являет собой подтверждение процесса, момент, в который поэт бросается на встречу неумолимому, чтобы сделать событие бесконечным. Причастие превосходит по силе инфинитив, потому что оно хватающее, всегда определяет, всегда что-то берет и страстно несет в руках. Причастие – это уместная форма выражения опьянения, экстаза безумия, и похожих по свойствам приступов. При этом всегда с небольшим женским оттенком задушевности и решительности» [Цит. по: Best 1976, с. 66]

Таким образом, три причастия оригинального стихотворения, важные для передачи его основной мысли, опущены при переводе, это «wimmernd, gottverlassen, knatternd».

Каждое из них способствует созданию персонифицирующего метафорического выражения. Из причастия «gottverlassen» заимствована лишь одна сема: «Без Бога». То есть, переводчику важно было подчеркнуть именно это значение.

Словосочетание «враждебные медные птички» переведено как «медные пташки». Использование слова из сферы поэтического и разговорного языка явно смягчает общее звучание переводного стихотворения, тем более что прилагательное «враждебный» тоже опущено. В целом эти две строки звучат очень лирично, благодаря местоимению множественного числа «все» и наречию «так» в значении: степень, настолько. Подобный оборот свойственен разговорной речи. Наречие «сумрачно» использовано для компенсации прилагательного «враждебный».

В последних строках происходит движение не по горизонтали, как в немецком стихотворении, (что подразумевает выражение «sich steil stemmen»), а вниз:

«Я опускаюсь в серость / И к смерти тянусь рукой».

Последнее предложение свидетельствует об активности действий и чувств лирического «я». Оно вполне сознательно тянется рукой к смерти, то есть активно желает умереть, так как существование «без Бога» и необходимость «опуститься в серость» толкают ее на это. Выражение: «Все медные пташки так сумрачно / Гудят над головой», – (метафорическое изображение пуль) является воспоминанием о довоенной жизни, ее беззаботной, поэтической красоте. Герой переводного стихотворения не может смириться с новым существованием, с жизнью, которая уже никогда не станет той, что была раньше, ведь «все ломает вконец».

Вместо «Бога» и прежних идеалов наступает «серость», смутные времена.

«Чадят как скверные тряпки, / Деревни, где горизонт».

Поэтому добровольное желание «дотянуться до смерти» вполне объяснимо.

В оригинальном стихотворении лирическое «я» полностью потеряно. Лирический герой теряет себя в механическом процессе массового убийства, он становится частью этого гибнущего целого. Его согласие или несогласие со смертью больше не имеет значение, его, как и многих, поглотит массовое убийство, лирическое «я» безвольно отдается во власть смерти.

«Ich stemme mich steil in das Graue / Und biete dem Morden die Stirn».

И в оригинальном, и в переводном стихотворении на первый план выходит человек, столь ничтожный и хрупкий перед лицом войны, даже бог не в силах спасти его.

В русском стихотворении лирический герой будто бы «испачкан» военными действиями, он описывает происходящее с помощью просторечной, разговорной лексики: «позамшела, все ломается вконец, чадят как скверные тряпки». Однако в оригинальном стихотворении процесс уничтожения человеческой личности военной машиной доводит эту личность до отчаяния, страдание приобретает размеры вселенского масштаба, а смерть становится единственным выходом из сложившейся ситуации.

3.4. Стихотворение Б. Лапина «Осень. Человек пересекает пожелтевший воздух»

Стихотворение-мистификация Б. Лапина «Осень. Человек пересекает пожелтевший воздух» якобы написано немецким поэтом-дадаистом Теофилом Мюллером в 1922 году и входит в состав сборника стихов «Виселичная книга». Однако о существовании такого поэта, как Теофиль Мюллер, ничего неизвестно [Терехина 2005, с. 34]. Заглавие сборника и первая строка стихотворения метафорически указывают на его тему – смерть. Среди немецкоязычных поэтов «певцом медленной гибели, клонящейся к закату жизни, нежного безумия»

[Метлагель, цит. по: Тракль 2000, с.10] традиционно считается Г. Тракль. Меланхолическое предчувствие смерти характеризует его лирику. Сопоставим стихотворение Б. Лапина «Осень. Человек пересекает пожелтевший воздух» (1922) и стихотворение Г. Тракля «Мальчику Элису» (1915). Важно отметить, что образ мальчика Элиса является крупнейшим мифом всей лирики австрийского поэта-экспрессиониста Г. Тракля. Элис воплощает молодое бесполое существо, в глазах которого отражается осуществление любовной страсти, грусть, которая возникает из блаженства [Там же].

Теофиль Мюллер

An den Knaben Elis

Из книги «Galgenbuch» изд.

«Marstall»

Осень. Человек пересекает
пожелтевший воздух,
На лаковых его ботинках
Качаются сладкие слезы.
А ему навстречу,
Изблескивая душой,
Идет великий мальчик,
Которого зовут Гиацинт.
Его мучит тот же листопад
И, совершенно подобная первой, -
(Волосы – цвета месяца) любовь.
Она его покорила,
Изумила, раздавила, прищелкнула
Голым, тонким ногтем
Своей ревности.
Этому горю сочувствует

Elis, wenn die Amsel im schwarzen
Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des
blauen Felsenquells.
Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.
Du aber gehst mit weichen Schritten in
die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.
Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.
Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger

И Альфа, одинокий мужчина.

[Цит. по: Терехина 2005, с. 147]

taucht.

Eine schwarze Höhle ist unser
Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt

Und langsam die schweren Lider senkt.

Auf deine Schläfen tropft schwarzer
Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.²⁸

[Тракль 2000, с.163]

В стихотворении Г. Тракля главным действующим лицом является отрок Элис, прообразом которого был мифический герой Эндимион, покоривший своей красотой Селену, но ее любви он предпочел вечный сон, который избавил его от старости и смерти. Тело Элиса сравнивается с гиацинтом, а в стихотворении Б. Лапина главное действующее лицо – красивый юноша Гиацинт. Согласно греческой легенде, он – прекрасный сын спартанских царей, которого погубила любовь Аполлона и бога западного ветра Зефира. Гиацинт – цветок дождя, цветок печали, олицетворение вечной скорби, а Эндимион – гений ночи, символ смерти [Савчук 1992, с. 239]. Вероятно, образ прекрасного мальчика, которого обуревают демонические соблазны и искушения, был близок Б. Лапину и подтолкнул к созданию собственного стихотворения.

²⁸ Мальчику Элису / Элис, если дрозд кричит в черном лесу, — / Это твоя гибель / Твои губы пьют прохладу голубого горного ключа. / Оставь, если твой лоб тихо кровоточит / Древние легенды / И темное толкование птичьего полета / Но ты кроткими шагами уходишь в ночь, / Что, полная пурпурных гроздий, нависла, / И машешь руками / прекраснее в голубом. / Там терновник поет, / Где лунные очи твои. / О, как давно ты, Элис, скончался! / Твое тело – это гиацинт, / В который монах погружает восковые пальцы. / Черная пещера — наше молчанье, / Откуда порою выходит кроткий зверь. / И медленно смыкает тяжелые веки. / На виски твои черная каплет роса, / Последнее золото погибших звезд.

У Г. Тракля большое значение имеет цветовая символика. Каждая цветовая метафора несет один или несколько эстетических и символических смыслов [Пестова 2015, с. 146]. В немецком стихотворении присутствуют четыре цвета (синий, красный, черный и желтый), главным из них является черный, так как он встречается пять раз на протяжении стихотворения. Черный цвет в лирике Г. Тракля означает меланхолию, гибель, но в то же время перерождение, новую жизнь [Leonhardt 2005, с.116]. В русском стихотворении превалирует желтый цвет. Он – в листопаде, в осени, в «пожелтевшем воздухе» и в «волосах цвета месяца». Желтый цвет обозначает гибель, так как осень – увядание природы, скорое завершение календарного года, «осень жизни» – старость. Гиацинт испытывает горе, которое вызывает сочувствие, его мучают два «желтых» события: любовь («Волосы – цвета месяца») и листопад. В «желтый цвет окрашено» стихотворение о прекрасном юноше, любви и мужчине Альфа. Стихотворение звучит очень возвышенно и торжественно, о чем говорят такие образы, как «Волосы – цвета месяца», «великий мальчик», «изблескивая душой», поэтому желтый цвет является не только олицетворением горя, но и символом скорбной красоты [Leonhardt 2005, с. 116]. Немецкое стихотворение отмечено торжественной красотой. Такие фразы, как «Твои губы пьют прохладу голубого горного ключа»; «О, как давно ты, Элис, скончался!»; «Твое тело – это гиацинт, / В который монах погружает восковые пальцы», соответствуют высокому стилю.

Стихотворение «Мальчику Элису» будто бы пронизано темой смерти. Оно очень мистично и соединяет в себе мир реальный и мир потусторонний.

Смерть Элиса начинается в тот момент, когда кричит дрозд, это жуткое приглашение черной птицы, которая зовет его на гибель. Элис пьет из голубого родника, голубая вода словно ведет его обратно в землю. В третьей строфе Элис отправляется в глубокую ночь, он словно возвращается туда, откуда пришел, ведь имя «Элис» созвучно с «Элизиумом» – той частью загробного мира в древнегреческой мифологии, где царит вечная весна и где блаженные души проводят время без печали и забот.

Обращение к Элису как к умершему добавляет ему еще одну характеристику, еще одну сущность – пребывание в этом мире в качестве духа. Элис вступает в ночь, эту божественную сферу, в которой он с легкостью передвигается, так как через метафору луны избавляется от земного притяжения и вступает в космическое пространство, иной мир. Его тело, которое до этого выражалось только через движение отдельных его частей, растворяется в темноте и синеве ночи. Его глаза начинают светиться подобно луне, дабы отразить неземное. Там в потустороннем мире будет доведено до конца то, что здесь осталось незавершенным. Нужно сказать, что мальчик Элис несет в себе смерть подобно фрукту с косточкой внутри, а его неоднозначная красота повторяет осеннюю красоту приближающейся смерти.

Тема смерти в русском стихотворении показана не только с помощью цвета. Основными мотивами являются слезы и грусть: гиацинт в переводе с греческого – цветок дождя или цветок печали [Тресиддер, Словарь значений символов]. До этого: «На лаковых его ботинках / Качаются сладкие слезы», – донором метафорического переноса здесь служит мокрая от недавно прошедшего дождя или выпавшей утренней росы обувь. Авторское слово «изблескивая» очевидно состоит из двух глаголов: блеснуть и плескать в сочетании с приставкой «из-», что говорит о присутствии семы «вода». У Лапина, как и у Тракля, лирические мотивы располагаются симметрично вокруг единой оси. Об этом говорит направление движения в стихотворении, где два действующих лица, «человек» и «великий мальчик», идут навстречу друг другу. То, что происходит с мальчиком, уже было раньше, «тот же листопад», «любовь, подобная первой». Однако за мальчиком наблюдает не только «человек», есть еще второй симметричный наблюдатель – Альфа «одинокий мужчина». Движение мальчика Гиацинта происходит в том пространстве, где уже нет «пожелтевшего воздуха». Он подобен проводнику между двумя мирами, он идет навстречу человеку, возможно для того, чтобы провести его в иной мир. «(Волосы – цвета месяца)» – метафора луны говорит о смерти и возрождении. Любовь «совершенно подобная первой», то есть любовь в ином пространстве, иного характера.

В русском стихотворении основными мотивами являются страдание и смерть. Они развиваются так же, как в стихотворении «К мальчику Элису», через античную мифологию, через возникновение образной семантики в меняющихся контекстах. Например, образ плотской красоты, телесного искушения проходит через все немецкое стихотворение. В первой строке появляется «дрозд» – в христианстве он – символ соблазна плоти, затем «ночь», полная «пурпурных ягод винограда» (виноград в мировой культуре – символ похоти и разврата), далее тело сравнивается с прекрасным гиацинтом, в который монах опускает восковые пальцы.

В русском стихотворении мотивы смерти и слез постоянно повторяются вокруг единой оси – движения Гиацинта по парку. Подобно «мальчику Элису», настрой этого стихотворения – умирание, движение к закату. Лапин тематизирует утрату счастья, которое человек знал раньше. Как и в лирике Г. Тракля, в стихотворении Б. Лапина присутствует синестезия, воздух, не имеющий цвета, становится желтым, авторский глагол «изблескивая» действует одновременно на зрение и на осязание. Любовь определяется желтым цветом.

Траклевские «сдержанная меланхолия и нежное безумие, вкушившее от горечи этого мира» [Метлагель, цит. по: Тракль 2000, с. 10], охватывают и Гиацинта, мучимого любовью, которая «покорила, раздавила прищелкнула его» [Цит. по: Терехина 2005, с. 147]. Как и в лирике Г. Тракля, смерть и красота сопутствуют друг другу в русском стихотворении.

Общими темами русского и немецкого стихотворения являются смерть, потусторонний мир, страдание, горечь несчастной любви, гомосексуальность (в Гиацинта был влюблен Аполлон, «Монах опускает восковые пальцы в гиацинт», в русском стихотворении все герои – мужчины) и красота, обреченная на гибель.

Однако мальчик Элис представляет собой символ единства человека с природой, жизни со смертью, существа с богом. Немецкое стихотворение более разнообразно по своей мотивной структуре, еще и потому, что его образная система может быть условно разделена на античность и христианство.

Античный мир представлен в мифах об Элизиуме, Эндимионе и Гиацинте, в птицегадании, или ауспиции (предсказание будущего по полету птиц), образе гиацинта (цветка страданий и несчастной любви), в физической красоте, гомосексуальной любви, во внимании к телу, в луне и звездах, созерцанию которых, согласно легенде, посвятил себя Эндимион.

Христианский мир выражен в призыве оставить ауспицию (христианство порицало гадание в любом виде), в образе монаха, в аллюзии на муки Христа («твой лоб тихо кровоточит», «на виски твои черная капает роса», «Твое тело – гиацинт»).

Эти образы говорят о глубоком общекультурном контексте всего стихотворения, где переплетаются античность и христианство.

И русское, и немецкое стихотворение содержат скорбь по утраченному земному счастью, горечь познанной и навеки потерянной любви, меланхолию обреченности, мистическую связь между мирами. Однако скорбь или страдание немецкого экспрессионизма значительно более масштабны. Это и страдание от существования в этом полном пороков и несовершенств мире, влекущее за собой смерть; страдание от невозможности изменить ход времен, окружающий мир; страдание от предопределенности собственной судьбы (Элис знает свой путь, он уже умер); от распада собственной личности (части тела Элиса будто существую отдельно от него); от богооставленности (в предложении: «Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen» слово «Höhle» созвучно со словом «Hölle» (ад)). То есть основная тема в немецком стихотворении звучит более масштабно, нежели в русском.

3.5. Стихотворение Б. Лапина «Стихи»

Эпиграфом к стихотворению Б. Лапина «Стихи» (1922) служит цитата из стихотворения А. Эренштейна «Пойманный» (1915). Как известно, эпиграф указывает на дух, смысл последующего текста. Сопоставим два стихотворения.

Gefangen

Ich bereue die Erde!
 Ich bereue den Mondl
 Generalgewaltiger,
 Weltwebel im Geldall,
 befreie mich aus leeren Sphären,
 wo mich unterm Wehmutbaum
 eine Einfalt kocht.
 Meine Hände greifen in die Luft
 einsam zischt die Seele ihren Weg
 mit seiner Weiße geizendem Reiz;
 Mädchensilberschlangen
 in den Grautag nach.
 Seh' rüstige Gebärerinnen
 Verreckende Verehrer minnen.
 Soll ich sie zerschmettern
 an der Wand,

Стихи

Immer erlebe ich den herbsten Herbst.
 А. Ehrenstein³⁰
 Детство. Рост под знаком Таракана;
 Зодиак плиты;
 Всех, кто пьет забвенье,
 здесь, из крана,
 Я зову на ты.
 С тех времен,
 с тех строк месяцеслова,
 Так, из года в год,
 Как любовь и боль, любви обнова
 Важная цветет.
 Анфилады тонких, светлых комнат,
 Рамы, ровный зал,
 Обо мне забыли и не помнят
 Кто их покидал.
 И лучи опять опустят темя

³⁰ Я непрерывно переживаю осеннюю осень.

endlich greifen
 mit dem würgenden Griff?
 Immer erlebe ich den herbsten Herbst.
 Es wird der Bauer Tod mich töten
 vor des Glücks
 gehauchten Morgenröten²⁹
 [Ehrenstein 1997, S.154].

В грязь, в канавы, в ил
 И не спросят, как провел я время,
 Где я, чем я жил.
 Память – молоко. О, память – кринка,
 Лед пустого лба.
 О, моя высокая пружинка,
 О, моя судьба
 [Цит. по: Терехина 2005, с. 89].

В начале немецкого текста некое могущественное существо будто бы сожалеет о создании земли и луны. Стихотворение называется «Пойманный». В следующей строке идет обращение к неведомому военному чину всего мира с просьбой освободить лирического героя из пустых сфер, в которых он пойман. Жизнь в этих сферах мучительна: «Где меня под деревом унынья варит глупость». Лирический герой словно распадается на части, его руки «рвутся в воздух», а душа нашептывает, шипит, стелется по земле, соответствуя образу змеи, который присутствует в следующей строке. Змеи олицетворяют могилу и скорую смерть. Однако слово «змеи» является частью существительного «Mädchensilberschlangen», которое представляет собой мощный символ искушения: в одном слове совмещены девушки, серебро (деньги) и змеи (змей-искуситель). Библейский контекст продолжается в образе «здоровых рожениц», подобных деве Марии. Тут же появляется противоположный по смыслу образ

²⁹ Я сожалею о Земле! Я сожалею о луне / Властный как генерал, командующий миром в денежной вселенной, / Освободи меня из пустых сфер, / Где меня под деревом унынья варит глупость. / Мои руки рвутся в воздух / Одиноко душа нашептывает свой путь / С его белизны скупым очарованьем; / Вслед за змеями девичьего серебра в серый день. / Вижу здоровых рожениц / Подышающих поклонниц / Может мне разбить их о стену, / Наконец-то схватить мертвой хваткой? / Я непрерывно переживаю осеннюю осень. / Меня убьет смерть-крестьянка / Перед навеянными счастьем зорями.

«подышающих поклонниц», тех, кого искушает плоть, а лирического героя искушает желание нарушить одну из десяти заповедей и ударить по ним: «Verreckende Verehrer minnen. \ Soll ich sie zerschmettern an der Wand, \ endlich greifen mit dem würgenden Griff?»

Наиболее важной является фраза: «Я непрерывно переживаю осеннюю осень». Осень – атрибут увядания, смерти, однако по ассоциации с четырьмя стихиями осень уподобляется огню, так как огонь пожирает прошлое, подготавливая воскрешение [Тресиддер, Словарь значений символов].

Смерть-крестьянка, или крестьянская смерть, появляется неслучайно, осень – время жатвы, в европейской культуре жнец, или крестьянин-косец – одно из воплощений смерти.

Таким образом, осень несет смерть и освобождение от «сфер», от искушений, от глупости, от ненависти, внутреннего разлада; утренние зори – это грядущее воскрешение, они олицетворяют огонь осени, пролитую кровь [Там же, с.243].

Строки, выбранные Б. Лапиным в качестве эпиграфа, выражают основную мысль немецкого стихотворения – лирическое «я» все время стоит на краю жизни, ощущает неактуальность, старость ее сфер, в которые оно поймано, «я» готово к перерождению, очистительной смерти.

Однако русский поэт несколько по-другому понимает эти слова. Как и немецкое стихотворение, русское стихотворение начинается в «космических» сферах: знак, зодиак. И тут же появляется гротескное противопоставление, антитеза, резкий переход от высокого к низкому: «знак таракана, зодиак плиты». «Плита, таракан, кран» – атрибуты кухни.

«Всех, кто пьет забвенье, здесь, из крана, / Я зову на ты», – эти строки следует понимать так, что «все кто пьет забвенье» так же, как и лирический герой, легко забывают любовь и причинённую ею боль. В данном контексте важно упомянуть, что в древнегреческой мифологии души умерших пили из реки забвения с целью забыть земную жизнь. Это свойство человеческой памяти – забывать - повторяется, проходит через всю жизнь лирического героя: «Так, из

года в год, / Как любовь и боль, любви обнова / Важная цветет». Любовь и боль постоянно идут рука об руку, сейчас новая любовь в цвете, но она пройдет.

Контрастом к описанию кухни появляются «Анфилады тонких, светлых комнат, / Рамы, ровный зал», душа лирического героя, рожденная «на кухне», представляет собой прекрасный дворец любви. Но те, кто покидал этот дворец, уже забыли лирического героя. И «лучи» любви опять заставят страдать и им все равно, что было до этой новой любви. Память же, как молоко, его выпили, и осталась пустая крынка, «пустой лоб».

«О, моя высокая пружинка, / О, моя судьба», – лирический герой говорит о собственной судьбе как о сложно устроенном механизме. В XIX - XX в. так говорили о любом механическом устройстве: «у него внутри есть какая-то пружинка».

Пружина состоит из повторяющихся витков: «Immer erlebe ich den herbsten Herbst». Судьба лирического героя – словно кем-то созданный сложный механизм, спроектированная система, которую он пытается понять. Судьба подбрасывает и разгоняет лирическое «я», оно то недолго радуется любовному цветению, то снова возвращается в осень, где осталась только память о любви, которая скоро снова пройдет и наступит новая любовь, несущая боль, новая боль возвращает в «осеннюю осень», в забвение, в смерть. Ведь мы живы, пока о нас помнят. Пружина подбросила и вернула обратно. Однако смысл этих взлетов и падений известен только создателю механизма – Богу.

То есть немецкий поэт ждет смерти, как очистительного огня, который готовит осень, русский поэт видит в осени разочарование, забвение, смерть прежней любви прежних отношений, которая заставляет вновь страдать. Лирический герой все время переживает «осеннюю осень», горечь любви, будто бы смерть от того, что его забыли, и он забыл.

Таким образом, А Эренштейн рисует катастрофу вселенского масштаба, лирический герой постоянно переживает пошлость этого мира, жаждет собственной смерти, которая, подобно некому концу мира, унесет его из этих

несовершенных «сфер». А Б. Лапин рассуждает в собственном стихотворении о памяти, забвении, смерти, любви и боли в русле романтической традиции.

У Б. Лапина осень – это судьба, которая подобно пружине повторяется витками, циклично, это – череда жизни и смерти, любви и боли, которая создает меланхолическую атмосферу. У А. Эренштейна осень – символ отчаяния, лирический герой жаждет уничтожить и жаждет собственного уничтожения. Немецкое стихотворение звучит очень контрастно, грубо, оно эмоционально накалено, русское стихотворение, наоборот, подчеркивает естественность этого движения по кругу, «из года в год», которое приносит горечь, сожаление, но не убивает, а создает новый цикл.

3.6. Стихотворение Б. Лапина «Сокровища»

Стихотворение Б. Лапина «Сокровища» (1923) является ярким примером того, как элементы экспрессионистской лирики встроились в собственное творчество юного поэта, наполненное авангардистскими поисками и явным тяготением к романтической традиции.

Сокровища

Я оставил черные мостовые,
 Я побросал все вдохновения;
 Я велел распутным звездам умирать;
 Распутным звездам,
 Когда акации цветут;
 Я разрушил школы, трамваи, банки;
 Я зарезал убийц и разогнал проповедников,
 Я отправил своих мерзавцев в деревни,

Чтоб они сколотили мне пышный гроб.
 Но у ворот склепа,
 Прощаясь с глазами Полигимнии,
 Я увидел черные мостовые,
 Вдохновения, банки,
 Смерть, трамваи, рельсы,
 Убийц, проповедников,
 Далеко впереди гроб.
 Опять со мной
 Гроб
 [Цит. по: Терехина 2005, с. 279].

Каждый из образов данного стихотворения представляет собой символ. Мостовые, трамваи и рельсы олицетворяют жизненный путь. Образ акаций неоднозначен. Акации – это бессмертие, инициация и невинность, в то же время, ветвь акации означает переживший смерть расцвет идеи [Савчук 1992, с.345].

«Я велел распутным звездам умирать;
 Распутным звездам,
 Когда акации цветут»

Из всех символических значений слова «звезды» в данном контексте реализуются такие, как вдохновение, чувственность и судьба. Иными словами, лирическое «я» велит своему поэтическому дару замолчать именно тогда, когда новая идея жаждет воплощения, когда самое подходящее время для творчества. Полигимния является музой поэтов, изобретательницей лиры, она олицетворяет поэтическое вдохновение. «Мерзавцы» – образ порока и смерти одновременно, так как этимология слова указывает на то, что это подлые люди, душа которых омерзела (по аналогии с хладеющим трупом) [Савчук 1992, с. 432]. Все образы можно разделить на несколько групп:

Смерть: «черный, умирать, убийцы (2), гроб (3), склеп, смерть, мерзавцы»;
 Поэтическое творчество: «вдохновения, Полигимния, акации, звезды»;
 Порок: «убийцы (2), мерзавцы, распутные звезды»;

Жизненный путь: «мостовые, трамваи, школы, звезды»;

Западная культура: «проповедники, склеп, банки».

В стихотворении господствуют образы смерти, которые связаны с другими смысловыми группами, так как обладают широкой семантикой («убийцы», «мерзавцы», «склеп»). В его стихотворении явно прослеживается экспрессионистская страсть к разрушению, действия лирического героя носят агрессивный характер: «оставил, побросал, велел, разрушил, зарезал, отправил, увидел». Русское стихотворение перекликается со стихотворением А. Эренштейна «Рембо. Берсеркер кричит», в котором речь идет о поэте-страннике, поэте-разрушителе, исколесившем весь мир без всякой определенной цели и не успокоившемся ни в одной точке своего пути.

Rimbaud

Der Berserker schreit.
 Die Welt möchte‘ ich zerreißen,
 sie Stück für Stück zergluehn.
 An meinem lebensheissen,
 und todesstarken Sinn.
 Ich habe Land besessen,
 und Meer dazu, wieviel!
 Ich habe Menschen gefressen,
 und weiß kein Ziel!
 Die Welt möcht‘ ich zerreißen,
 sie Stück für Stück zerglühn.
 An meinem Lebensheissen,
 und todesstarken Sinn.
 Und neue Sehnen wachsen.
 Und neue Kraft ertost!
 Vorwärts mit tausend Achsen,

eh' mir die Pest raubt West und Ost!³¹

A. Ehrenstein (1916),

[Цит. по: Vietta 1999, с. 189]

Основные мотивы данного стихотворения – движение, крик, чувственность, война, они характеризуют жизненный путь юного, гениального французского поэта А. Рембо, основоположника французского символизма, который был воспринят и творчески переработан поколением немецких поэтов-экспрессионистов. А. Рембо – «Путник в башмаках подбитых ветром» [Нефедова 2013, с. 88], неприкаянный странник, который стремительно ворвался в европейскую поэзию и писал стихи лишь несколько лет в юности. Но за это время, он успел создать произведения, в корне изменившие дальнейший облик французской поэзии. Стихотворения Артюра Рембо отличаются стремительным темпом, витальностью, краткостью и в тоже время, насыщенностью и полнотой смысла [Там же, с. 89]. А. Рембо своим творчеством и своим стилем жизни бросил вызов мещанскому обществу, которое он страстно ненавидел и изобличал в собственных произведениях. Вероятно, поэтому лирический герой А. Эренштейна стремится «разорвать, сжечь мир», он говорит: «Я сожрал людей и не знаю цели!». По мысли А. Эренштейна, французский символизм, который берет свое начало в творчестве А. Рембо, – всего лишь шаг на пути к немецкому экспрессионизму, который должен познать эту «цель» [Best 1976, S. 29].

В первой строке А. Эренштейна его лирической герой – это берсеркер, до безумия неистовый, разъяренный человек, или, второе значение, –

³¹ Рембо

Берсеркер кричит

Мир хочу я разорвать, постепенно изжечь. / На моем жизненно горячем, и смертельно сильном чувстве. / Я обладал землей и к тому же еще морем, как много! / Я сожрал людей и не знаю цели! / Мир хочу я разорвать, постепенно изжечь. / На моем жизненно горячем, и смертельно сильном чувстве. / И новые стремления растут! / И новая сила забушует! / Вперед в длинный путь, пока чума не лишила меня Запада и Востока!

древнескандинавский воин, отличавшийся невероятной яростью в бою [Тресиддер, Словарь значений символов]. Желание разорвать, расплавить мир на жаре собственного чувства вполне сочетается с его сущностью. Стремление сжечь мир также говорит об исключительности, несравненности поэтического дара протагониста, величии его стихов, их разрушительной сущности. Одновременно лирический герой переживает и разочарование в поэтическом творчестве, как таковом:

«Ich habe Land besessen,
und Meer dazu, wie viel!
Ich habe Menschen gefressen,
und weiß kein Ziel!»

Но новое, молодое поколение поэтов вполне способно сменить юного гения на поэтическом поприще:

«Und neue Sehnen wachsen.
und neue Kraft ertost!
Vorwärts mit tausend Achsen,
eh‘ mir die Pest raubt West und Ost!»

Призыв «Vorwärts mit tausend Achsen» обращен к экспрессионистам. Стихотворение написано в 1916 году, в самый разгар Первой мировой войны. Под словом «die Pest», (чума, зараза) имеется в виду, война, так как германская армия вела войну на двух фронтах – на Западном и на Восточном. «Лишить Запада и Востока», то есть прервать культурные связи, сделать невозможным получение нового материала для творчества, сделать невозможным обладание «землей и морем», лишить поэта-воина его «творческого странствия». Юный поэт – боец, неистовый и бесстрашный, уничтожавший людей, захватывавший земли и море, не знает цели, но тут же осознает ее: его цель в военном походе, в романтическом странствии, энергии вечной молодости.

Как известно, Б. Лапин был хорошо знаком с творчеством А. Эренштейна. Вероятно, его стихотворение подтолкнуло молодого поэта к написанию собственного текста. Лапинский лирический герой отчаивается и хочет сойти с

творческого жизненного пути, который постоянно протекает под «знаком смерти» (о чем свидетельствует черный цвет мостовых, три раза повторенное слово «гроб» и само слово «смерть»), он описывает то, что сделал с собственными поэтическими образами:

Я разрушил школы, трамваи, банки;
 Я зарезал убийц и разогнал проповедников,
 Я отправил своих мерзавцев в деревни,
 Чтоб они сколотили мне пышный гроб.

Но как только лирический герой был готов оставить поэтический труд, у самых «ворот склепа», замкнулся круг, вновь появилось то, с чем он расстался: поэтическое творчество под знаком смерти и порока, то есть жизненный путь, с которого невозможно сойти.

Таким образом, «Сокровища» поэта (его стихи) рождаются на черных мостовых, в пороке, в смерти. Лирический герой, как и герой стихотворения А. Эренштейна, — это поэт-разрушитель, готовый бросить собственное творчество, разочарованный в нем, осознающий «черную сторону» поэзии, но поэзия стала его судьбой и даже смерть не в состоянии ее изменить.

Однако немецкое стихотворение звучит более агрессивно и импульсивно. Оно представляет собой не круговорот лирических образов в судьбе поэта, а движение вперед, неумное, дикое, сметающее все на своем пути. У немецкого стихотворения более широкая семантика, образная структура немецкого стихотворения значительно глубже.

Русское стихотворение строится на символическом значении образов, главным из которых является образ смерти, однако смерть не является концом, она открывает новый цикл жизни, в котором мир реальный и мир потусторонний сливаются воедино.

3.7. Стихотворение Б. Лапина «Umbra vitae»

В сборник стихов Б. Лапина «Московский Парнас» входило стихотворение «Umbra vitae» (1922), написанное явно под впечатлением от одноименного стихотворения Г. Гейма (1911).

Umbra vitae

Мои глаза
встретили улыбку
За стеклом небес.
Бедные глаза!
Их покрывает
Насильственная ночь,
Бедные глаза!
Сон.
Края усмешки
Мрачно – новый Бог.
Тучи, золотые рыбки,
Вам меня не обмануть.
Небо – ты усмешка Бога,
Тверды – уста его и грудь.
Сон – не смерть и не свобода,
А к свободе хор и путь.
Равнодушная усталость
Жмет мне грудь, язвит
мне грудь!

Umbra vitae

Die Menschen stehen vorwärts in den
Straßen
Und sehen auf die großen
Himmelszeichen,
Wo die Kometen mit den Feuernasen
Um die gezackten Türme drohend
schleichen.
Und alle Dächer sind voll Sternedeuter,
Die in den Himmel stecken große
Röhren.
Und Zaubrer, wachsend aus den
Bodenlöchern,
In Dunkel schräg, die einen Stern
beschwören.
Krankheit und Mißwachs durch die Tore
kriechen
In schwarzen Tüchern. Und die Betten
tragen
Das Wälzen und das Jammern vieler

И звезда былого года
 Смехотворно отойдет
 К вам, удода!
 Не свобода,
 А к свободе хор и ход,
 Мир небесного позора
 Пляшет в острие мечты.
 Уведи
 Свои взоры
 Их ничтожной красоты.
 Бедные глаза!
 Обращенного света
 Буквы вырезаны в синь
 И луна, им одета,
 Поджигает сонный мир.
 [Цит. по: Терехина 2005, с.156]

Siechen,
 Und welche rennen mit den
 Totenschragen
 Selbstmörder gehen nachts
 in großen Horden,
 Die suchen vor sich ihr verlornes Wesen,
 Gebückt in Süd und West,
 und Ost und Norden,
 Den Staub zerfegend mit den Armen-
 Besen.
 Sie sind wie Staub, der hält noch eine
 Weile,
 Die Haare fallen schon auf ihren Wegen,
 Sie springen, daß sie sterben, 'nun' in
 Eile,
 Und sind mit totem Haupt im Feld
 gelegen.
 Noch manchmal zappelnd.
 Und der Felder Tiere Stehn um sie blind,
 und stoßen mit dem Horne
 In ihren Bauch. Sie strecken alle viere
 Begraben unter Salbei und dem Dorne.
 Das Jahr ist tot und leer von seinen
 Winden,
 Das wie ein Mantel hängt voll
 Wassertriefen,
 Und ewig Wetter, die sich klagend
 winden
 Aus Tiefen wolzig wieder zu den Tiefen.

Die Meere aber stocken. In den Wogen
 Die Schiffe hängen modernd und
 verdrossen,
 Zerstreut, und keine Strömung wird
 gezogen
 Und aller Himmel Höfe sind
 verschlossen.

Die Bäume wechseln nicht die Zeiten
 Und bleiben ewig tot in ihrem Ende
 Und über die verfallnen Wege spreiten
 Sie hölzern ihre langen Finger-Hände.
 Wer stirbt, der setzt sich auf, sich zu
 erheben,
 Und eben hat er noch ein Wort
 gesprochen.

Auf einmal ist er fort. Wo ist sein Leben?
 Und seine Augen sind wie Glas
 zerbrochen.

Schatten sind viele. Trübe und verborgen.
 Und Träume, die an stummen Türen
 schleifen,
 Und der erwacht, bedrückt von andern
 Morgen,

Muß schweren Schlaf von grauen Lidern
 streifen³² [Гейм 2003, с.83].

³² Народ стоит на улицах, угрюмо / взирая на небесные знаменья — / комет свирепых огненные
 клювы, / зубчатых башен грозные каменья. / По крышам звездочеты бродят мрачно, /
 подзорных труб зрачки во тьму вонзая, / и колдуны торчат из дыр чердачных,
 во тьме свое светило заклиная. / А из ворот, в пеленах черных мантий, / ползут уродства, хвори

В немецком стихотворении однозначно превалирует тема конца света. Апокалипсис представлен через природные катаклизмы («Die Meere aber stocken»), космическое Инферно («Wo die Kometen mit den Feuernasen / Um die gezackten Türme drohend schleichen»), демонические образы, животные-демоны («Und der Felder Tiere / Stehn um sie blind, und stoßen mit dem Horne in ihren Bauch»), разрушение пространства для жизни и разного рода болезни («Krankheit und Mißwachs durch die Tore kriechen»), через очуждение категорий времени и пространства («Das Jahr ist tot und leer»), времен года («Die Bäume wechseln nicht die Zeiten»), атмосферных явлений («Und ewig Wetter, die sich klagend winden / Aus Tiefen wolkig wieder zu den Tiefen»), одиночные библейские апокалиптические мотивы («Und aller Himmel Höfe sind verschlossen»).

В русском стихотворении основным разрушительным образом является луна, которая «поджигает сонный мир». На стороне разрушения стоит все, что

и увечья, / полны носилки корчей и стенаний, / им вслед гробы гремят, спеша на встречу. / Во тьме ночной самоубийцы рыщут, / былую силу отыскать пытаюсь, как метлами в пыли руками хлыщут, / на запад, север, юг, восток склоняюсь. / Они и сами точно пыль под ветром, / им волосы дорогу устилают, / они скачком / стремятся к быстрой смерти / и в землю черепа свои кидают. / А тех, кто продолжает в корчах биться, / зверье слепое в брюхо тычет рогом / и мертвые пытаются укрыться среди шалфея и чертополоха. / И вымер год, от ветра опустевший, / плащом промокшим он висит, ненужный, / и непогода вечная сквозь бреши / из глуби в глубь со стоном тучи кружит. / Моря застыли. В волнах омертвелых / повисли корабли и выгнивают. / Остановились воды в пене белой, / врата семи небес замки смыкают. / И для деревьев больше не осталось / зимы и лета, им конец навеки, / а пальцев их иссохшая усталость дорог забытых закрывает веки. / Воспрянуть тщится тот, кто умирает, / слетело с уст единственное слово. / Но где же жизнь его? Он исчезает. / Стекла осколки взгляд его суровый. / Приходят тени, потаенно-смутно, / и сновиденья топчутся у двери. / Проснувшийся страдать под новым утром / с век серых тяжких снов стяхнет потери (Перевод – В. Молодой), [Цит. по: Молодой 2012, с.23-26].

находится за пределами реального мира: улыбка (усмешка) Бога, «насильственная» ночь. Однако здесь есть ряд образов, помогающих лирическому герою «бороться с тьмой»: глаза, сон, свобода и путь.

Первые строки двух стихотворений указывают на традиционный апокалиптический круг мотивов: падающие светила. В русском стихотворении повествование ведется от первого лица, однако, как и у Гейма, взгляд устремлен в небо, лирический герой Б. Лапина видит «улыбку за стеклом небес». «Усмешка Бога» повторяется на протяжении всего стихотворения. Бог будто бы смеется над человеком, над его жизнью, мыслями и действиями, ведет игру, понятную лишь ему одному.

Стихотворение Гейма отличается эпической монументальностью, оно рисует масштабный конец, большие города, павшие на колени, людские толпы, неподвижно смотрящие в небо [Павлова 2005, с.112], уродства и болезни поражающие людей. Порой Гейм видит землю с невыносимой высоты: «Die Meere aber stocken. In den Wogen / Die Schiffe hängen modernd und verdrossen». Тема апокалипсиса развивается во всех направлениях. Угроза исходит из космоса, человек стремится к самоуничтожению, что видно из образа самоубийц, которые будто наперегонки под воздействием какой-то мистической силы губят себя, коллективному сумасшествию подвержены даже животные, а неживая природа будто бы отражает то, что творит неведомая разрушительная сила. К концу стихотворения перспектива сужается, и речь идет о конкретных человеческих жизнях. Легкость, с которой они обрываются, подобна тому, как легко бьется стекло. Последние строки указывают на то, что все увиденное происходит будто бы в визионерском сне. Лирически герой-пророк словно пытается предупредить о надвигающейся катастрофе, которая разрушит все сферы человеческой жизни.

У Б. Лапина «Umbra vitae» (тень жизни) подразумевает не коллективный кошмар (взгляд в будущее), а человеческую неспособность видеть истинную жизнь, суть вещей, ведь «бедные глаза» «покрывает насильственная ночь». Один из способов приоткрыть таинственную завесу, увидеть лишь «тень жизни» – сон, «к свободе хор и путь». Бог лишь усмехается над тщетными попытками человека

увидеть истину, свободу, жизнь. Луна – символ потустороннего мира. Стихотворение заканчивается тем, что потусторонний мир уничтожает мир реальный. Луна «поджигает сонный мир», то есть мир фантастический выходит за свои рамки и поглощает мир реальный. Все это выглядит как злая шутка Бога, смеющегося в небесах.

В немецком стихотворении на первый план выступает скрупулезно описанная жизнь, на которую пала тень конца света, она застыла, замерла, открыв вероятные причины гибели современной цивилизации. Фантастические картины апокалипсиса свидетельствуют как о тяжелом психологическом состоянии лирического героя, так и об удручающей ситуации вокруг. Отсутствие временной и логической прогрессии в стихотворении указывает на ужас и антигуманность века, окутанного мертвенной неподвижностью и разрушением. Среди общих для двух стихотворений образов, таких как небо, звезды, глаза, особенного внимания заслуживает сон.

Мотив сна у Лапина и Гейма резко отличается. У Гейма важно подсознание спящего, здесь сны – отражение реальных событий, а не их обратная сторона. Даже смерть не уведет от этого кошмара, который заканчивается адом, Инферно, анти-раем. В русском стихотворении сон – возможность заглянуть в мир иной, «увидеть тень жизни». Строчка немецкого стихотворения: «Теней много», — касается всех, до этого упомянутых апокалиптических картин, они собираются под одним общим понятием «тени», что указывает на их сущность. Тень смерти настолько распространилась, что уже жизнь стала подобна тени.

Сон у Б. Лапина – «путь к свободе», не кошмар, а взгляд в потусторонний мир. Сон и есть тень настоящей жизни, скрытой от человека.

Тема русского стихотворения – меланхолия, вызванная стремлением лирического героя увидеть жизнь. Однако он вынужден довольствоваться лишь тенью жизни, которая является ему во снах.

Вероятно, Б. Лапина привлекло название немецкого стихотворения и некоторые образы, присутствующие в нем, по мотивам «*Umbra vitae*» Г. Гейма он создает собственное стихотворение, в центре которого стоит не кризис

мироздания, а кризис отдельной личности, пребывающей в меланхолическом состоянии.

3.8. Стихотворение Б. Лапина «Лето 1917»

Еще одно стихотворение-мистификация Б. Лапина называется «Лето 1917». В 1917 году война продолжалась под знаком роста революционного движения во всех странах-участницах. Огромное влияние на дальнейший ее ход оказали революционные события в России в феврале 1917 года. Солдатские массы требовали мира, хлеба и свободы. Проанализируем данное стихотворение и ответим на вопрос, что же было столь симпатично русскому поэту в творчестве немецких поэтов-экспрессионистов и для чего он выдает собственное стихотворение за перевод из Теофила Мюллера.

Лето 1917

На один поворот головы,
 Под лишенным крови взглядом,
 На каску неба – железный крест –
 Где защитный фронт
 (Отрубленная голова сигары)
 -Эмма, письмо –
 Голубой окоп, шипы и поле,
 Байонетки маленький поворот
 - «штук, стук»,
 Братья! красные флаги,
 Русские выбегают с небосклона,
 Протягивают руки, как на кресте,

И – дымок убитой сигары
 Подымается к большому небу
 Братья, мир-----

[Цит. по: Терехина 2005, с.249]

Стихотворение содержит попытку максимального сближения двух враждующих сторон – Германии и России. Б. Лапин обозначает собственное стихотворение как перевод с немецкого языка из Теофила Мюллера и ведет повествование от лица лирического героя, находящегося на стороне Германии. Стихотворение пронизано идеей сближения двух народов и двух культур, христианского примирения и братства. Противники находятся друг от друга всего лишь «на один поворот головы», а «лишенный крови взгляд», то есть мертвый взгляд, скользит сверху вниз. Сначала он падает «на каску неба», потом на «железный крест», а затем на защитный фронт.

На каску **неба** – железный крест – / Где защитный фронт

Эти строки можно понимать двояко. Каска, железный крест (военная награда), защитный фронт – являются атрибутами войны, воспринятой с точки зрения немецкого солдата. Однако «небо и крест» могут быть поняты и как атрибуты христианства.

Б. Лапин стремится подражать поэтам немецкого экспрессионизма и активно использует стиль монтажа, сопоставляя образы, на первый взгляд не связанные между собой.

Неожиданно возникает строка в скобках «(Отрубленная голова сигары)» которая говорит о том, что лирическое «я» становится невольным свидетелем чьей-то смерти, тело с отрубленной головой похоже на дымящуюся сигару.

Реплика: «Эмма, письмо» является будто бы проекцией в будущее, предстоящим сообщением о смерти. Имя Эмма немецкого происхождения и имеет значение «единый, всеобщий», что в данном контексте способствует сближению. Лирическое «я» все ближе к границе между враждующими армиями. Оно подходит к самой разделительной черте. И вновь идет перечисление, которое можно трактовать двояко: «Голубой окоп, шипы и поле».

Это атрибуты войны. Однако голубой цвет окопа мешает автоматическому восприятию образного ряда. Голубой цвет в христианской традиции – это символ вечности, покорности Божьей воли и смирения. Шипы подобны терновому венцу Христа.

Слово «байонетка» не существует в русском языке, это – транслитерация немецкого слова «das Bajonett» (штык). «Байонетка» поворачивается и будто бы «проецируется» на другую сторону, возникает слово «штык, styk», написанное русскими и латинскими буквами.

В этом месте две враждующие стороны, как и два языка, сливаются воедино, что приводит к развязке – примирению.

В христианском стремлении к братству русский народ подобен мученику, Христу, распятому на кресте. «Русские» словно посланы богом, так как «выбегают с небосклона». «Красные флаги» – это не только символ революции, пролитой крови, но и символ жизни, огня веры. Строки «И – дымок убитой сигары / поднимается к большому небу» ассоциируются с вознесением на небо Иисуса Христа после земных страданий за человечество.

Б. Лапин создает якобы перевод, то есть одно стихотворение на две культуры, в котором множество общих для двух наций вещей: одна война, одно небо, штыки, общая смерть, единая христианская религия, единый бог. «Небо, братья, штык, поворот, сигара» намеренно повторяются в тексте стихотворения. Оно будто бы балансирует между двумя культурами, ведь перевод – есть повторение исходного слова на иностранном языке. Реалию «защитный фронт» Б. Лапин заимствует у А. Лихтенштейна и переводит ее дословно (А. Лихтенштейн «Битва при Саарбурге»: «Ich liege gottverlassen im knatternden Schützenfront»).

Стихотворение иллюстрирует то, как Б. Лапин понимал собственную задачу в поэзии. Назвав себя экспрессионистом, он стремился сблизить две культуры, два народа, указать на общее, а не на различное. Это общее он видит, прежде всего, в христианской религии и революционных призывах к братству. Для интерпретации этого стихотворения большое значение имеет то обстоятельство, что Лапин публикует его как перевод. Возможно, за этим стоит представление о

переводе как способе преодолеть преграды и непонимание между народами, поэтому необходима мистификация, вымышленный немецкий автор оригинального стихотворения.

3.9. Выводы

В данной главе были проанализированы три перевода немецких стихотворений, сделанные Б. Лапиным в период с 1918 по 1922 год, и пять собственных стихотворения молодого поэта, написанные под влиянием экспрессионистской традиции.

Главные темы, связывающие творчество Лапина с немецким экспрессионизмом – это война, смерть, конец света. Но развивает он эти темы по-своему, в русле символистско-романтической традиции. Например, он заимствует у Гейма название стихотворения «Тень жизни» (*Umbra vitae*) и создает совершенно новый текст о призрачности реального мира и непрочности человеческого существования.

В то время как лирический герой немецкого экспрессионизма переживает трагедию распада личности, исполнен отчаяния, ощущает тщетность не только собственной жизни, но и всего человеческого существования, лирический герой Б. Лапина более устойчив, уверен в собственной высокой миссии. Он страдает во имя художественного творчества, которое должно спасти человечество, создать связь между миром реальным и миром грез, фантазий, миром идеальным. Как и лирического героя немецкого экспрессионизма, его обуревают страсть к разрушению. Однако его отчаяние и неистовство лишь та цена, которую он платит за осуществление высокой цели.

В то время как в немецком экспрессионизме война нередко подразумевает катастрофу вселенского масштаба, гибель человека как такового, в лирике Б.

Лапина война не отменяет надежду на спасение. Поэт сохраняет твердую веру в благородство человеческой личности, в торжество духовного начала.

Тема страдания в немецком экспрессионизме звучит более масштабно, нежели в лирике Б. Лапина. Страдание у Б. Лапина – страдание лирического героя от несчастной любви, от сомнений в своем таланте, от общего меланхолического состояния, от неприятия этим миром. Между тем, экспрессионистское страдание безгранично. Его причины глобальны и неустранимы – несовершенство человеческой природы и окружающего мира, ход времени, предопределенность судьбы, распад личности, богооставленность.

Романтическому герою Б. Лапина больше всего страданий доставляет любовь. Любовь и боль идут рука об руку. Примером тому является образ осени – это череда жизни и смерти, любви и боли, которая создает меланхолическую атмосферу. В немецком стихотворении осень – символ смерти, жажды уничтожить и желания самому быть уничтоженным.

Несомненно, что опытом перевода и творческой рецепции немецкой лирики Б. Лапин стремился сблизить две культуры, подчеркнуть общее, а не различное, способствовать сближению двух народов, не всегда живших в мире и взаимопонимании.

Заключение

Как показало проведенное исследование, экспрессионизм – центральное и доминирующее явление в истории немецкой литературы 1910 – 1920-х годов, служил объектом интенсивной рецепции со стороны представителей русского авангарда.

Среди многочисленных литературных группировок 1920-х годов некоторую, хотя и весьма скромную роль в истории русского авангарда играли две группы молодых московских поэтов, открыто ориентировавшихся на поэзию немецкого экспрессионизма. Одна из них переняла немецкое название и выступала под именем «Экспрессионисты», другая называлась «Московский Парнас».

В теоретическом плане они находились не только под влиянием футуристического манифеста Маринетти, широко и сочувственно обсуждавшегося также и в Германии, но и опирались на философско-эстетические принципы, выдвинутые К. Эдшмидом в речи «О поэтической немецкой молодежи» (1918). Свидетельством этого являются, прежде всего, четыре манифеста, сочиненные И. Соколовым в 1920-м году – «Экспрессионизм», «Бедкер по экспрессионизму», «Хартия экспрессиониста», «Ренессанс XX века». Провозглашая экспрессионизм синтезом всех предшествующих открытий авангардистской поэзии, Соколов проповедует, вслед за немецкими экспрессионистами, решительный отказ от «феноменалистической» поэтики мимезиса и прорыв к истинной реальности, которую поэт-визионер прозревает под наслоениями обманчивой видимости. Наряду с сочинением Эдшмида манифесты Соколова обнаруживают сходство с концепцией современной лирики, которая была очерчена в предисловии К. Пинтуса к антологии экспрессионистской поэзии «Сумерки человечества» (1919), в статье Г. Бара

«Экспрессионизм» (1916) и П. Хатвани «Опыт об экспрессионизме» (1917), в «философии жизни» Г. Зиммеля, включившего экспрессионизм в описанную им ситуацию «Конфликта современной культуры». Но, если ключом к мировоззрению и эстетике немецкого экспрессионизма являлись, прежде всего, идеи Ф. Ницше, то И. Соколов подчеркивает значение А. Бергсона, прямо заявляя: «Мы – экспрессионисты-бергсонисты».

Русские поэты-экспрессионисты (Б. Лапин, Е. Габрилович, С. Спасский, И. Соколов, Б. Земенков, Г. Сидоров-Окский) разрабатывают ту же подсказанную эпохой кризиса культуры тематику, которая характеризует экспрессионистскую лирику в Германии – образы апокалипсиса, войны и любви раскрываются под знаком конца и начала, на ярком эмоциональном фоне отчаяния и надежды на обновление человечества, в свете переживания распада личности, который с большей или меньшей отчетливостью мыслится как предпосылка ее грядущего возрождения.

В области композиции и стилистики это получает отражение в диссоциации лирического субъекта, в отказе от временной последовательности и логического развития темы, в использовании принципа монтажа и симультантлизма, в наложении контрастных зрительных образов, (то шокирующе отвратительных, то патетически возвышенных), в очуждении привычного и тривиализации необычайного, в динамизации и быстрой смене перспективы изображения, в мифологической демонизации материального мира и опредмечивании нестабильно-эмоциональной сферы. В лирике как немецкого, так и русского экспрессионизма господствуют образы и метафоры, обусловленные стремлением поэта передать не внешний облик вещи, а ее глубинную сущность, преломленную в предельно субъективном творческом восприятии. Но если для немецких экспрессионистов эта сущность – образ субъективного сознания, не менее сомнительный (с точки зрения его «истинности»), чем феноменальная действительность эмпирического мира, то их русские последователи исходят из признания трансцендентного «объективного мира высшего порядка» (Соколов), который дан поэту как эмоциональное переживание «нумена».

Осваивая художественные открытия немецкого экспрессионизма, русские поэты переосмысливают их на основе поэтической традиции русского символизма и постсимволизма. В отличие от футуризма и дадаизма это приводит не к радикализации авангардистского образного языка, а, напротив, к его упрощению, к большей его прямолинейности и семантической прозрачности. Свойственная немецкой поэзии экспрессионизма стратегия остранения эмпирического мира вплоть до создания неподдающейся дешифровке другой реальности (например, в форме т.н. «абсолютных метафор») редуцируется русскими поэтами до умеренной деформации изображаемых предметов и выявления таящихся в них возможностей обновления. За этим стоит, видимо, иное, более оптимистическое «чувство жизни», обусловленное постреволюционной эпохой строительства новой культуры и свидетельствующее о вере поэта в реальность окружающего мира и в программу его преобразования.

С особой отчетливостью это показывает опыт перевода и переосмысления немецкой лирики, предпринятый русским поэтом-экспрессионистом Б. Лапиным.

На основе трех тем экспрессионистской лирики (смерть, война, конец света) Б. Лапин создает собственную лирику в русле романтической традиции.

Генетико-типологическое сравнение оригинальных (немецких) и переводных стихотворений, а также стихотворений-интерпретаций подтверждает основное отличие между двумя «экспрессионизмами», намеченное при изучении поэтической семантики в произведениях немецких и русских авторов: немецкий экспрессионизм нередко стремится воплотить субъективный образ мира, резко противопоставленный эмпирической реальности, но не претендующий на общезначимость объективной истины, тогда как экспрессионизм русский видит свою задачу в том, чтобы «переделать» существующий мир, приведя его в соответствие с его объективной сущностью.

Анализ различных форм русской рецепции теоретических позиций и лирических текстов, характерных для немецкого экспрессионизма позволил выявить взаимосвязь между содержанием литературных манифестов, легитимировавших создание экспрессионистских группировок в России,

оригинальным поэтическим творчеством их участников, сложившимся под известным влиянием поэтики немецкого экспрессионизма, и художественными переводами из немецких поэтов, вошедшими в историю русского авангарда. Предпринятое исследование показывает, что опыты создания экспрессионистской лирики в России обретают свое полное значение лишь в контексте немецкого экспрессионизма и входят, наряду с ним и вслед за ним, в интернациональную и транскультурную парадигму авангардистского художественного мышления начала XX века.

Библиографический список

1. Аверинцев С.С. От слова к смыслу. Проблемы тропогенеза / С.С. Аверинцев, И.Г. Франк-Каменецкий, О. М. Фрейденберг. – Москва : Едиториал УРСС, 2001. – 364с.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 423 с.
3. Беленчиков, В. Лирика немецких экспрессионистов в русских переводах (Б. Пастернака, Вл. Нейштадта, С. Тартаковера) / В. Беленчиков // Zeitschrift für Slawistik. – 1989. – с. 692-708.
4. Белобратов, А.В. Георг Тракль. Стихотворения, проза, письма / А.В. Белобратов. – Санкт-Петербург : Symposium, 2000. – 640с.
5. Большой немецко-русский словарь – Москва: Русский язык, 2007. – 1075 с.
6. Бройтман, С.Н. Анализ художественного текста: Лирическое произведение: Хрестоматия / С.Н. Бройтман, Д. М. Магомедова. – Москва : РГГУ, 2005. – 334 с.
7. Бройтман, С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь» / С.Н. Бройтман. – Москва: Прогресс-Традиция, 2007. – 608 с.
8. Вальцель, О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии / О. Вальцель. – Санкт-Петербург : Academia, 1922. – 95 с.
9. Васильев, И.Е. Русский поэтический авангард XX века / И.Е. Васильев. – Екатеринбург : Издательство Уральского государственного университета, 1999. – 320 с.
10. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Москва : Едиториал, УРСС, 2004. – 648 с.

11. Ветхий Завет. Первая книга Моисея. Бытие / Санкт-Петербург : Вита Нова, 2015. – 328 с.
12. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – Москва : Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
13. Габрилович, Е. И. Избранные сочинения / Е.И. Габрилович. – Москва : Искусство, 1982. – 478 с.
14. Гаспаров, М.Л. Избранные труды. Том IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации / М.Л. Гаспаров. – Москва : Языки славянской культуры, 2012. — 720 с.
15. Гейм, Г. Вечный день. *Umbra vitae*. Небесная трагедия / Г. Гейм. – Москва : Наука, 2003. – 520 с.
16. Гейм, Г. Вечный день. *Umbra vitae*. Небесная трагедия / Г. Гейм. – Москва : Наука, 2003. – 527 с.
17. Гинзбург, Л.Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург. – Ленинград : Советский писатель, 1987. – 397 С.
18. Горбатенко, М. Б. Оскар Кокошка. Художник и театр / М.Б. Горбатенко. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2012. – 190 с.
19. Жеребин, А.И. Абсолютная реальность. «Молодая Вена» и русская литература / А.И. Жеребин. – Москва : Языки славянской культуры, 2009. – 155 с.
20. Жеребин, А.И. Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры / А.И. Жеребин. – Санкт-Петербург : Издательство имени Н.И. Новикова, 2011. – 536 с.
21. Жеребин, А.И. Манифест австрийского модернизма / А.И. Жеребин // *Germanitische Studien* III. – 2009. – с. 14-24.
22. Жеребин, А.И. От Виланда до Кафки: Очерки по истории немецкой литературы / А.И. Жеребин. – Санкт-Петербург : Издательство имени Н.И. Новикова, 2012. – 480 с.

23. Жеребин, А. И. Die Dritte Explosion. Zum Problem der Apologie des Krieges in der Essayistik Dmitri Merežkovskijs und Thomas Manns / А.И. Жеребин // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. Том 12. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С. 260-269.
24. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1979. – 493 с.
25. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – 390 с.
26. Зиммель, Г. Конфликт современной культуры / Г. Зиммель. – Петроград : Начатки знаний, 1923. – 100 с.
27. Зинченко, В.Г. Литература и метод ее изучения. Системно-синергетический подход / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусамн, З.И. Кирнозе. – Москва : Флинта-Наука, 2013. – 234 с.
28. Коваленко, Г.Ф. Русский авангард 1910-1920х годов и проблема экспрессионизма / Г.Ф. Коваленко. – Москва : Наука, 2003. – 575 С.
29. Коренева, М.Ю. Из истории восприятия немецкого экспрессионизма в России 1920-х гг. / М.Ю. Коренева // XX век Двадцатые годы: Из истории международных связей русской литературы. – Санкт-Петербург : Наука, 2006. – с. 299-353.
30. Корецкая, И.В. Из истории русского экспрессионизма / И.В. Корецкая // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – №3. – С. 3-9.
31. Красавицкая Ю.В. Мотив обновления в драме Э. Толлера «Первращение» / Ю.В. Красавицкая // Новый филологический вестник. – 2010. – №2 (том 13). – С. 30-48.
32. Крусанов, А.В. Русский авангард. Исторический обзор. Футуристическая революция (1917-1921) / А.В. Крусанов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2003. – 807 с.
33. Крусанов, А.В. Русский авангард: боевое десятилетие / А.В. Крусанов. – Москва : Новое литературное обозрение, 1996. – 658 с.

34. Кузмин, М. Избранные произведения / М. Кузмин. – Москва : Художественная литература, 1990. – 576 с.
35. Кунин, И.Ф. Б. Лапин воспоминания о поэте и человеке / И.Ф. Кунин // Вопросы литературы. – 2001. – №3.
36. Левин, Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю.Д. Левин. – Ленинград : Наука, 1985. – 297 с.
37. Лейдерман, Н.Л. Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии / Н.Л. Лейдерман. - Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. – 465 с.
38. Лихачев, Д.С. Классическое наследие и современность / Д.С. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1981. – 413с.
39. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1996. – 846 с.
40. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике искусства / Ю.М. Лотман, Р.Я. Григорьев. – Санкт-Петербург : Академ проект, 2002. – 544 с.
41. Луначарский, А.В. Заметки о западной литературе: несколько слов о германском экспрессионизме / А. В. Луначарский // Жизнь. – 1922. – № 1. – с. 76–82.
42. Любавина, Е.В. Интертекстуальность как интерпретационная стратегия / Е.В. Любавина // Интерпретация текста: ментальное зеркало видения. – Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного педагогического университета, 2008. – С. 151-161.
43. Магомедова, Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения / Д.М. Магомедова. – Москва : Академия, 2004. – 192 с.
44. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Том первый. Стихотворения / О.Э. Мандельштам. – Москва : Терра, 1991. – 684 с.
45. Мацевич, А.А. Символизм и экспрессионизм / А.А. Мацевич // Энциклопедический словарь экспрессионизма. – Москва : ИМЛИ РАН, 2008 – 736 с.

46. Млечина, И.В. Альфред Лихтенштейн / И.В. Млечина // Энциклопедический словарь экспрессионизма. – Москва : ИМЛИ РАН, 2008, – 736 с.
47. Молодой, В.А. Стихи / В.А. Молодой. – Chicago : Art, 2012. – 234 с.
48. Недошивин, Г.А. Проблема экспрессионизма / Г.А. Недошивин // Экспрессионизм: сборник статей. – Москва : Наука, 1966. – с.8-15.
49. Нейштадт, В. И. «Чужая лира» Перевод одиннадцати немецких поэтов / В. И. Нейштадт. – Москва : Круг, 1923. – 189 с.
50. Нененко, А. А. Эсхатология в лирике московских «поэтов-экспрессионистов» 1919-1921 годов : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук (10.01.01) / Александр Александрович Нененко. – Ишим, 2010. – 26с.
51. Нененко, А.А. Московские экспрессионисты и русский авангард / А.А. Нененко // Вестник Тюменского государственного университета. – 2006. – №8. – С.118-124.
52. Нефедова Л.К. Онтология поэтического слова А. Рембо / Л.К. Нефедова. – Москва: изд. Флинта Наука, 2013. – 189 с.
53. Ницше, Ф. Малое собрание сочинений / Ф. Ницше – Москва : Азбука, 2011. – 1053 с.
54. Новый завет / Могилев : Издательство Белорусской православной церкви, 2006. – 336 с.
55. Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис) / Санкт-Петербург: Вита Нова, 2015. – 288 с.
56. Павлова, Н.С. О Рильке / Н.С. Павлова. – Москва : Российский Государственный Гуманитарный Университет, 2012. – 219 с.
57. Павлова, Н.С. Природа реальности в австрийской литературе / Н. С. Павлова. – Москва : Яз. славян. культуры, 2005. – 311 с.
58. Павлова, Н.С. Экспрессионизм / Н.С. Павлова. – Москва : Радуга, 1986. – 464 с.

59. Пестова Н.В. Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики [Электронный ресурс] / Н.В. Пестова // Литературный журнал геосимволистов «Мой берег». – Режим доступа: moy-bereg.ru/ekspressionizm/n.-v.-pestova-ekspressionizm-i-absolyutnaya-metafora.html.
60. Пестова, Н.В. Der Expressionismus und der Krieg: «Menschliche Gedichte im Krieg» / Н.В. Пестова // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. Том 12. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С. 143-150.
61. Пестова, Н.В. Австрийский литературный экспрессионизм / Н.В. Пестова. – Екатеринбург : Урал. Гос. Пед. Ун-т, 2015. – 273 с.
62. Пестова, Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н.В. Пестова. – Екатеринбург : Урал. Гос. Пед. Ун-т, 1999. – 463с.
63. Пестова, Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм / Н.В. Пестова. – Екатеринбург : Урал. Гос. Пед. Ун-т, 2004. – 336 с.
64. Пестова, Н.В. Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм / Н.В. Пестова. – Екатеринбург : Урал. Гос. Пед. Ун-т, 2009. – 297с.
65. Пестова, Н.В. Экспрессионизм и абсолютная метафора Исследования о немецком авангарде [Электронный ресурс] / Н.В. Пестова // Поэзия авангарда 2000. – Режим доступа: avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_metafora.htm.
66. Ратгауз, Г.И. Германский Орфей. Поэты Германии и Австрии XVIII-XX вв. / Г.И. Ратгауз. – Москва : Книга, 1993. – 445 с.
67. Савчук, В.В. Символы в культуре / В.В. Савчук. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1992. – 143 с.
68. Сахно, И.М. О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда / И.М. Сахно. – Москва : Наука, 2003. – 643 с.

69. Сироткин, Н. С. Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук (10.01.03) / Никита Сергеевич Сироткин. – Челябинск, 2003. – 12 с.
70. Сироткин, Н.С. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм / Н.С. Сироткин // Вестник Челябинского университета. – Филология. – 1999. – №2. – с. 119-128.
71. Терехина, В.Н. Русский футуризм. Статьи, стихи, воспоминания / В.Н. Терехина. – Москва : Полиграф, 2009. – 830 с.
72. Терехина, В.Н. Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / В.Н. Терехина. – Москва : Издательство ИМЛИ, 2005. – 540 с.
73. Терехина, В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века / В.Н. Терехина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – 290 с.
74. Тракль, Г. Стихотворения, проза, письма / Г. Тракль. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. – 640с.
75. Тресиддер, Д. Словарь значений символов [Электронный ресурс] / Д. Тресиддер. – Режим электронного доступа: slovo.yaхu.ru/67.html.
76. Троцкая, М.Л. Новейшая немецкая литература / М.Л. Троцкая. – Ленинград : Красная газета, 1929. – 59 с.
77. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – Москва : Наука Язык, 1977. – 576 с.
78. Тынянов, Ю.Н. История литературы. Критика / Ю.Н. Тынянов. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – 512с.
79. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста / В.И. Тюпа. – Москва : Академия, 2009. – 336 с.
80. Ханина, Е. Методы компаративистики [Электронный ресурс] / Е. Ханина. – Таврический Национальный Университет им. В.И. Вернадского. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/1101551>.
81. Чубракова, З. А. Поэзия немецкого экспрессионизма в восприятии Б. Пастернака. Коммуникативные проблемы переводного текста [Электронный ресурс] / Научная электронная библиотека. – Москва, 2012. –

Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/poeziya-nemetskogo-ekspressionizma-v-voSPIriyatii-b-pasternaka-kommunikativnye-problemy-perevodnogo-teksta>.

82. Эйхенбаум, Б.М. Основы текстологии / Б. М. Эйхенбаум. – Москва : Искусство, 1962. – 80 с.

83. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – Санкт-Петербург : Семеновская Типолитография, 1890-1907. – 86 томов.

84. Энциклопедический словарь экспрессионизма. – Москва : ИМЛИ РАН, 2008 – 736 с.

85. Эткинд, Е. Г. Там, внутри. Русская поэзия XX века / Е.Г. Эткинд. – Санкт-Петербург : Максима, 1995. – 567 с.

86. Якимович, А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда / А.К. Якимович. — Москва : Искусство, 2004. – 492 с.

87. Anz, Th. Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus / Th. Anz. – Stuttgart-Weimar : Verlag J.B. Metzler, 1977. – 223 S.

88. Anz, Th. Literatur des Expressionismus / Th. Anz. – Stuttgart-Weimar : Verlag J.B. Metzler, 2002. – 258 S.

89. Aschold, W. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909- 1938) / W. Ashold. – Stuttgart: Metzler, 1995. – 481 S.

90. Bahr, H. Expressionismus / H. Bahr. – Berlin : Verlag Gottfried Schnödl, 2010. – 166 S.

91. Bahr, H. Expressionismus / H. Bahr. – München : Delphin-Verlag, 1916. – 170 S.

92. Belentschikow, V. Die russische expressionistische Lyrik, 1919-1922 / V. Belentschikow. – Frankfurt am Main : Lang, 1996. – 407 S.

93. Belentschikow, V. Boris Lapins Expressionistische Hymnen gegen die Zeit / V. Belentschikow. – Frankfurt am Main : Peter Lang Verlag, 2011. – 196 S.

94. Belentschikow, V. Russland und die deutschen Expressionisten 1910 – 1925 / V. Belentschikow. – Frankfurt am Main : Lang, 1990. – 230 S.
95. Belentschikow, V. Zur Poetik Boris Pasternaks: der Berliner Gedichtzyklus 1922-1923 / V. Belentschikow. – Frankfurt am Main : Lang, 1998. – 157 S.
96. Benn, G. Expressionismus / G. Benn // B. G. Werke: In 4 Bd. Bd 1: Essays. Reden. Vorträge. 4. Aufl. – Wiesbaden: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979 – 311 S.
97. Best, O. F. Theorie des Expressionismus / O. F. Best. - Stuttgart : Reclam, 1976. – 296 S.
98. Bloch, E. Erbschaft dieser Zeit / E. Bloch. – Berlin : Reclam, 1935. – 126 S.
99. Bogner, G.R. Einführung in die Literatur des Expressionismus / G.R. Bogner. – Hemsbach: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009. – 160 S.
100. Boldt, P. Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik, Prosa, Dokumente / P. Boldt. – Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1979. – 234 S.
101. Brinkmann, R. Abstrakte Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage / R. Brinkmann // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. 2. Aufl.; Göttingen : Vandenhöck & Ruprecht, 1970. – 279 S.
102. Brinkmann, R. Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen / R. Brinkmann. – Stuttgart : Metzler, 1980. – 360 S.
103. Cassirer, E. Philosophie der symbolischen Formen / E. Cassirer. - Zürich : Meiner Verlag, 1999. – 563 S.
104. Edschmid, K. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung / K. Edschmid. – Berlin : Erich Reiß Verlag, 1919. – 80 S.
105. Ehrenstein, A. Werke Gedichte / A. Ehrenstein. – Berlin : Klaus Boer Verlag, 1997. – 934 S.

106. Ester, H. Zur Wirkung Nietzsches: der deutsche Expressionismus / H. Ester. – Berlin : Königshausen u. Neumann, 2001. – 142 S.
107. Eyckeler, F. Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards / F. Eyckeler. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1995 – 300 S.
108. Frank, H. J. Wie interpretiere ich ein Gedicht? / H.J. Frank. – Tübingen und Basel : A. Francke Verlag, 2003. – 127 S.
109. Friedmar, A. Literarische Übersetzung / A. Friedmar, A, Kopetzki. – Stuttgart-Weimar : Metzler Verlag, 2003. – 150 S.
110. Fritz, H. Literarischer Jugendstil und Expressionismus / H. Fritz, - Stuttgart : Metzler Verlag, 1969. – 310 S.
111. G. Simmel Philosophische Kultur: über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne ; gesammelte Essays / G. Simmel. – Berlin : Wagenbach, 1998. – 252 S.
112. Giese, P. C. Interpretationshilfen Lyrik des Expressionismus / P.C. Klett, Verlag für Wissen und Bildung, Stuttgart, 1993. – 235 S.
113. Glaese, M. Einführung in die Literatur des Expressionismus / M. Glaese. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. – 160 S.
114. Grosse, W. Expressionistische Lyrik: Kommentare, Diskussionsaspekte und Anregungen für produktionsorientiertes Lesen / W. Grosse. – Köln : Beyer Verlag, 2006. – 128 S.
115. Gryphius, A. Vermischte Gedichte / A. Gryphius. – Hamburg : Tredition Classics, 2012. – 104 S.
116. Hatvani, P. Versuch über den Expressionismus / P. Hatvani // Die Aktion 7. – 1917. – Nr.11/12. – S. 146-150.
117. Heymel A.W. An meinen Traumgeist / A.W. Heymel. – Berlin : Insel Verlag, 1913. – 149 c.
118. Hiller, K. Leben gegen die Zeit / K. Hiller. – Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1973. – 190 S.

119. Hirschenauer, R. Interpretationen expressionistischer Lyrik. Die Menschheitsdämmerung / R. Hirschenauer. – München : Oldenburg Verlag, 1971. – 159 S.
120. Krause, F. Literarischer Expressionismus / F. Krause. – Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2008. – 259 S.
121. Lehmann, J. Aspekte literarischer Fremderfahrung am Beispiel der Übersetzung / J. Lehmann. – Erlangen : Neuhaus, 1998. – 389 S.
122. Leonhardt, N. Farbenmetaphorik in der Lyrik des Expressionismus: eine Untersuchung an Benn, Trakl und Heym / N. Leonhardt, – Augsburg : Ubooks, 2004. – 124 S.
123. Marinetti, F.T. Technisches Manifest der futuristischen Literatur / F. T. Marinetti // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). – Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag, 1995. – S. 24-27.
124. Mautz, K. Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik / K. Mautz // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – Stuttgart-Weimar : Metzler, 1957. – S.198-240
125. Mautz, K. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms / K. Mautz. – Frankfurt am Main, Bonn : Athenäum Verlag, 1961. – 405 S.
126. Meyer, Th. Nietzsche und die Kunst / Th. Meyer. – Tübingen-Basel : Peter Lang Verlag, 1993. – 367 S.
127. Naumova, V.S. Expressionistische Metaphorik im Spiegel ihrer Forschung. Am Beispiel der Lyrik von Paul Boldt / V.S. Naumova, - Saarbrücken : Akademiker Verlag, 2012. – 89 S.
128. Nietzsche, F. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne 1872/ F. Nietzsche // Werke in 23 Bänden, Musarion-Ausgabe, Band VI. – München, 1922. – S. 309-322
129. Noh, H.-J. Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne: Dichtung und Wirklichkeit in der Grosstadtlyrik Georg Heyms und Georg Trakls / H.-J. Noh. – Tübingen : Universität Tübingen, 2001. – 228 S.

130. Picard, M. Expressionismus / M. Picard // Theorie des Expressionismus. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1994. – S. 73-79.
131. Pinthus, K. Menschheitsdämmerung / K. Pinthus. – Berlin : Ernst Rowohlt Verlag, 1993. – 384 S.
132. Raabe, P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus: ein bibliographisches Handbuch / P. Raabe. – Stuttgart : Metzler, 1992. – 1002 S.
133. Rilke, R.M. Sämtliche Werke / R.M. Rilke. – Berlin : Insel Verlag, 1992. – 467 S.
134. Ruediger, H. Komparatistik. Aufgaben und Methoden / H. Ruediger. – Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz : W. Kohlhammer Verlag, 1973. – 349 S.
135. Schneider, K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers / K.L. Schneider. – Heidelberg : Universitätsverlag, 1954. – 184 S.
136. Soenen, J. Gewinn und Verlust bei Gedichtübersetzungen / J. Soenen. – Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1977. – 245 S.
137. Stackelberg, J. Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung Supplement Parodie / J. Stackelberg. – Frankfurt am Main : Athenäum Verlag, 1972. – 249 S.
138. Steffen H. Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten / H. Steffen, - Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. – 268 S.
139. Steinbach D. Expressionismus Lyrik mit Materialien. Auswahl der Texte und der Materialien von Wilhelm Große / D. Steinbach. – Düsseldorf-Leipzig : Ernst Klett Verlag, 1980. – 346 S.
140. Stockert, F.K. Lektürehilfen. Lyrik des Expressionismus / F.K. Stockert. – Stuttgart-Düsseldorf-Leipzig : Ernst Klett Verlag, 2001. – 157 S.
141. Stuecheli, P. Poetisches Pathos. Eine Idee bei Friedrich Nietzsche und im deutschen Expressionismus / P. Stuecheli. – Bern : Peter Lang, 1999. – 235 S.

142. Vietta S. Expressionismus / S. Vietta, H.-G. Kemper. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2001. – 317 S.
143. Vietta, S. Ästhetik der Moderne / S. Vietta. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2001. – 317 S.
144. Vietta, S. Lyrik des Expressionismus / S. Vietta. – Tübingen : Niemeyer Verlag, 1994. – 464 S.
145. Vietta, S. Zivilisationskritik in der Literatur vor und nach 1900 / S. Vietta // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. Том 12. – М.: Языки славянской культуры , 2015. – С. 238-247.
146. Wiegmann, H. Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts / H. Wiegmann. – Würzburg : Königshausen & Neumann GmbH, 2005. – 457 S.