

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук

На правах рукописи

Ковалев Никон Игоревич

**ТРАДИЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ БАРОККО
В ТВОРЧЕСТВЕ Г. БЕННА**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук
специальность 10.01.03 — литература народов стран зарубежья
(литература Европы)

Научный руководитель д. филол. н. Лагутина И. Н.

Москва

2016

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. БАРОККО В КУЛЬТУРНОМ ДИСКУРСЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.....	3
1.1 Рецепция барокко в 1-й половине XX в.: история вопроса.....	13
1.2 Ф. Штрих: рождение термина «барокко» и его внедрение в экспрессионистский контекст.....	17
1.3 Вильгельм Хаузенштейн — посредник между барокко и экспрессионизмом.....	26
1.4 «Дионисийское барокко»: влияние Ницше на рецепцию барокко в экспрессионизме.....	32
1.5 Барокко в кругу Стефана Георге.....	36
1.6 Экспрессионисты и барокко.....	50
1.7. Экспрессионистская концепция барокко и Г. Бенн.....	59
ГЛАВА 2. ГЕНЕЗИС «БАРОЧНО-ЭКСПРЕССИОНИСТСКОГО» МИРОВОЗЗРЕНИЯ Г. БЕННА.....	62
2.1 Pastorensohn: Готфрид Бенн как наследник религиозной традиции.....	64
2.2 Искусство барокко и Ренессанса в творчестве Г. Бенна.....	76
2.3. Готфрид Бенн и барочная литература.....	88
ГЛАВА 3. МОТИВЫ И ФОРМЫ БАРОЧНОЙ ПОЭЗИИ В ЛИРИКЕ Г. БЕННА.....	103
3.1 «Морг» Г. Бенна: барочные мотивы в раннеэкспрессионистском исполнении.....	103
3.2 Восьмистрочная строфа Г. Бенна 20-х гг. и религиозная лирика барокко.....	114
3.3 Я, Слово, Бог в поздней лирике Бенна и в поэзии барокко.....	124
ГЛАВА 4. БАРОККО В ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. БЕННА.....	132
4.1 «Итака» и спор с научной рациональностью.....	132
4.2 Цикл новелл о Рённе и топос «жизнь есть сон».....	137
4.3 «Проблемы поэзии» - нормативная поэтика «барочного экспрессионизма».....	141
4.4 Барочный энциклопедизм поздней прозы Готфрида Бенна.....	151
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	156
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	159
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	201
ИСТОЧНИКИ.....	201
СПЕЦИАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ, ТЕОРИЯ ВОПРОСА.....	205
СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	216

ВВЕДЕНИЕ

Творчество немецкого поэта-экспрессиониста Готфрида Бенна (1886-1956) в последнее время все чаще становится объектом внимания отечественных переводчиков и критиков. Это вполне объяснимо — фигура одного из крупнейших немецкоязычных поэтов XX века, которого, по словам одного из первых переводчиков Бенна Е. Витковского, «время поставило к концу столетия если не выше всех немецких поэтов XX века, то самое малое вровень с Рильке¹», стала интересна по многим причинам. Прежде всего, это уникальное формальное мастерство автора, во-вторых, это амбивалентность его политической позиции, кратковременная поддержка им национал-социализма, сделавшая невозможной любую представительную публикацию в СССР, и, соответственно, необходимость восполнения лакуны в нашем восприятии немецкой литературы XX в. О второй стороне деятельности Бенна в немецком литературоведении написано уже много — эту тему так или иначе затрагивают практически все исследователи. Вообще, гораздо больше пишется о философии Бенна, о его мировоззрении, чем собственно о его лирике. Причиной тому, вероятно, послужили слова самого Бенна, говорившего, что его поэзия — лишь «рифмованное мировоззрение» («gereimte Weltanschauung»²).

Однако, на наш взгляд, именно формальная сторона творчества автора вызывает наибольший интерес. Ведь после эпохи авангарда, которая, казалось, должна была напрочь уничтожить традиционные формы и размеры, Бенн фактически задает новую парадигму развития поэзии — интерес к традиции и ее творческое переосмысление, свидетельством чему служат его обращение к форме восьмистиший, восходящей к немецкой барочной лирике, и четверостиший.

¹ Витковский Е. В. Савелий Тартаковер // URL: <http://www.vekperevoda.com/1887/tartakover.htm> (дата обращения 05.06.16).

² Benn G. Briefe an Elinor Büller. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1992. S. 144.

Особенно интересна первая из этих форм, которая после цикла стихотворений 20-х гг. стала ассоциироваться почти исключительно с Бенном. Влияние на Бенна немецкого барочного лирика Пауля Герхардта, не раз отмечавшееся в бенноведении, сподвигло нас на изучение вопроса влияния на Бенна барокко в целом. Ни в российском, ни в зарубежном литературоведении этот вопрос пока не проблематизировался, хотя при высоком интересе современной филологии к барокко тема влияния этого стиля на искусство экспрессионизма затрагивалась неоднократно. Среди исследований влияния барокко на экспрессионизм в целом нужно назвать работы В. Беньямина³, В. Мархольца⁴, Г. Лютер⁵. В. Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драме» пишет, что барокко влияло на экспрессионизм через посредство круга Георге. В. Мархольц выделяет особую категорию «барочных экспрессионистов», больше сосредоточенных на вопросах формы в отличие от акционистов, уделяющих больше внимания политике. Г. Лютер посвящает свою монографию «Барочный экспрессионизм» анализу тематических параллелей в лирике Грифиуса с Геймом и Траклем.

Отдельные высказывания о влиянии барокко на Бенна принадлежат М. Бензе⁶, Э. Нефу⁷, М. Траверсу⁸.

В отечественном литературоведении не только вопрос о влиянии на Бенна барокко, но и вообще творчество автора, на наш взгляд, изучалось недостаточно.

Говоря об истории рецепции Бенна в России, следует заметить, что отдельные стихотворения поэта выходили на русском языке, начиная с С.

³ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М.: Аграф, 2002. — 288 с.

⁴ Mahrholz W. Deutsche Literatur Der Gegenwart. — Berlin, 1932. — 528 S.

⁵ Luther G. Barocker Expressionismus? [Zur](#) Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik. — Den Haag/Paris: Mouton & Co, 1969. — 177 S.

⁶ Bense M. Versuche über Prosa und Poesie. Zu Gottfried Benns frühen Publikationen // Gottfried Benn. Wege der Forschung. Darmstadt, 1979. S. 59-69.

⁷ Nef E. Das Werk Gottfried Benns. — Zürich: die Arche, 1958. — 148 S.

⁸ M. Travers. The poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood. — Bern: Peter Lang AG, 2007. P. 264

Тартаковера, переведившего Бенна еще в 1920-е гг.⁹ Известный шахматист и поэт выпустил книгу «Певцы человеческого. Хрестоматия немецкого экспрессионизма» (Берлин, 1923), куда вошли два стихотворения Бенна «Поезд-экспресс» и «Синтез». К сожалению, эти переводы, выполненные, видимо, в ознакомительных целях, совершенно не отражают авторскую стилистику Бенна и поэт предстает здесь просто еще одним экспрессионистом, ничем не выделяясь на фоне своих товарищей по литературному течению. В более позднее время стихи Бена переводились С. Аверинцевым, А. Штейнбергом, Е. Витковским и другими виднейшими переводчиками. Последним двум авторам принадлежат наиболее удачные в литературном отношении переложения лирики Бенна.

Одним из первых подтверждений серьезного интереса к Бенну в нашей стране стал выход уже в постсоветское время сборников стихотворений Бенна в переводах А. Прокопьева¹⁰, В. Топорова¹¹, О. Татариновой¹², и В. Микушевича¹³, а также сборника его прозы под редакцией Е. Большева и В. Вебера¹⁴. Если книги А. Прокопьева и О. Татариновой представляют лишь избранные стихотворения Бенна, то книги В. Топорова и В. Микушевича претендуют уже на весьма представительные собрания лирических текстов автора. Две последние книги кардинально различаются в трактовке лирического «я» Бенна, общей тональности его стихотворений. Если у В. Топорова Бенн получился завзятым циником и сквернословом, то у В. Микушевича — философским, едва ли не религиозным поэтом. Как нам представляется, второе прочтение Бенна все же более близко к истине, хотя ранние стихотворения Бенна (которые лучше всего удались Топорову), конечно, бравируют показным цинизмом и

⁹ Подробнее о первом переводчике Бенна см.: Витковский Е. В. Цит. соч.

¹⁰ Бенн Г. Избранные стихотворения: пер. с нем. — М.: Carte Blanche, 1994. — 71 с.

¹¹ Бенн Г. Собрание стихотворений. Составление, предисловие, примечания и перевод с немецкого В. Топорова. — СПб: Издательская группа «Евразия», 1997. — 512 с.

¹² Бенн Г. Стихи. В переводах Ольги Татариновой и Вальдемара Вебера / Вступит. статья В. Вебер; Послесл.: О. Татаринова // М.: «Вест-Консалтинг», 2007. — 66 с.

¹³ Бенн Г. Перед концом света. — СПб.: Владимир Даль, 2008. — 294 с.

¹⁴ Бенн Г. Двойная жизнь. Проза, эссе, избранные стихи. — М., Летний сад, 2011. — 604 с.

нигилизмом. Книга прозы Бенна, изданная под редакцией И. Большова и В. Вебера впервые предлагает русскому читателю представительную выборку прозаических текстов Бенна — от ранней прозы (цикл «Мозг») до поздней эссеистики («Проблемы лирики», «Старость как проблема для художника»). Из недостатков этой книги можно назвать отсутствие в ней драматургии Бенна и некоторых важных прозаических текстов, в частности, заглавной новеллы из сборника «Мозг», знаковых эссе «Гете и естественные науки» и «Паллада».

Помимо переводов, появляются и филологические исследования творчества экспрессиониста. Так, на материале стихов Бенна защищаются лингвистические (С.И. Дербенева¹⁵) и литературоведческие диссертации (Е.А. Микрина¹⁶). Последняя диссертация, хотя и посвящена экспрессионизму в целом, содержит отдельную главу о Бенне, которая может считаться первым монографическим исследованием Бенна на русском языке.

Помимо журнальных публикаций, статьи о творчестве Бенна начали появляться и в научных сборниках: в частности, А.Ю. Зиновьева сопоставляет переживание опыта войны у Бенна и Мандельштама¹⁷. Вообще отечественное бенноведение делает только свои первые шаги. Первая статья о Бенне на русском языке (автор — Н.С. Павлова) появилась в 1978 г.¹⁸ К сожалению, во времена написания этой статьи о Бенне в печати можно было говорить только с идеологическим осуждением, что отразилось и на этой статье. В постсоветское время Н.С. Павлова написала гораздо более объективный текст — статью о Бенне в «Энциклопедическом словаре

¹⁵ Дербенева С. И. Способы языковой реализации концепта «смерть» в лирике Г. Бенна. Дисс. ... канд. фил. наук. — Самара, 2010. — 238 с.

¹⁶ Микрина Е. А. Структура образа в поэзии раннего немецкого экспрессионизма. Дисс. ... канд. фил. наук. — М., 2002. — 176 с.

¹⁷ Зиновьева А. Ю. Битвы прошедшие и битвы грядущие в поэзии Осипа Мандельштама и Готфрида Бенна («Стихи о неизвестном солдате» и «Потерянное «Я» // Литература и война: век двадцатый: Сборник статей к 90-летию Л. Г. Андреева / Под редакцией О. Ю. Пановой, В. М. Толмачёва. — М.: МАКС Пресс, 2013. — С. 174-187.

¹⁸ Павлова Н. С. Безысходность нигилизма и отчужденное творчество: Готфрид Бенн. // Вопросы литературы, 1978, № 11. — С. 129-148.

экспрессионизма»¹⁹. Начиная с 1991 г. о Бенне также писали А. Гугнин²⁰, Е. Фетисов²¹ и другие германисты, ценны также переводческие предисловия к публикациям Бенна В. Топорова, В. Микушевича, О. Татариновой²², Т. Баскаковой²³, В. Вебера.

Так, Е. Фетисов и В. Вебер отмечают важность для Бенна воспитания в пасторской семье, а также подчеркивают роль протестантских песнопений и религиозной образности в формировании стиля его поэзии 20-х гг. Рецензия же Т. Баскаковой на книгу прозы Бенна интересна тем, что в ней впервые на русском языке приводятся фрагменты из поздней драматургии Бенна — пьес «Три старика» и «Голос за занавесом». Некоторые переводчики словно соревнуются в сравнительном литературоведении: В. Микушевич находит в творчестве Бенна параллели с древнегерманской поэзией, О. Татаринова — с творчеством Маяковского.

Хотя исследований, специально посвященных Бенну, не так много, поэт постоянно появляется на периферии размышлений культурологического толка — в текстах В. Вейдле²⁴, С. Аверинцева²⁵, М. Мамардашвили²⁶, Е. Головина²⁷. В. Вейдле вспоминает о Бенне в статье о Ходасевиче, С. Аверинцев в связи с важнейшими концепциями античности XIX-XX в., М. Мамардашвили в одной из лекций разбирает стихотворение «Целое», а Е. Головин отмечает особый характер лирического «я» в текстах Бенна.

¹⁹ Павлова Н. С. Готфрид Бенн // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 66-68.

²⁰ Гугнин А. А. "Необозримые поля" Готфрида Бенна // Вопросы литературы. 1991. №7. — С. 121-132.

²¹ Фетисов Е. С. Готфрид Бенн // Литературный процесс Германии в 1-й половине XX века (ключевые и знаковые фигуры). — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — С. 482-508.

²² Татаринова О. А. Готфрид Бенн (переводы и вступительная статья О. Татариновой) // URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2007/5/be16.html> (дата обращения: 05.06.16).

²³ Баскакова Т. А. Доктор Бенн — птолемеец и мыслепроходец. Рецензия на русское издание прозы Бенна // Иностранная литература, 2011, №4. — С. 142-162.

²⁴ Вейдле В. В. Ходасевич издали-вблизи // Вейдле В. О поэтах и поэзии. — Paris: YMCA-Press, 1973. — С. 37.

²⁵ Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. // Образ античности. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — С. 165-202.

²⁶ Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация // Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. — М.: Логос, 2004. — С. 10-11.

²⁷ Головин, Е. В. Готфрид Бенн // URL: <http://golovinfond.ru/content/gottfrid-benn> (дата обращения: 12.04.16).

Среди огромного количества зарубежных исследований творчества Бенна основополагающими являются работы Д. Веллерсхофа²⁸, Э. Буддеберг²⁹, Э. Нефа³⁰, В. Водтке³¹. Если работа Э. Буддеберг больше концентрируется на прозе Бенна и философских взглядах автора, то В. Водтке, напротив, разбирает творчество Бенна-лирика посредством анализа его прижизненных поэтических книг. В каждой из этих книг он обнаруживает определенную структуру, что позволяет говорить о каждой стихотворной книге Бенна как отдельном произведении³².

Для нашего исследования также были крайне важны работы отечественных исследователей барокко — А. В. Михайлова³³, Ю. Б. Виппера³⁴, Л. И. Сазоновой³⁵, А. М. Панченко³⁶, Л. А. Сафроновой³⁷, К. А. Чекалова³⁸, Е. Е. Дмитриевой³⁹, А. В. Маркина⁴⁰, работы по ренессансно-барочной эмблематике А. Е. Махова⁴¹.

²⁸ Wellershoff D. Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde. — Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1958. — 253 S.

²⁹ Buddeberg E. Gottfried Benn. — Stuttgart: Metzler, 1961. — 642 S.

³⁰ Nef. Op. cit.

³¹ Wodtke W. Die Antike im Werk Gottfried Benns. — Wiesbaden, Limes Verlag, 1963. — 168 S.

³² Действительно, как свидетельствует переписка Бенна с издателями, поэт уделял большое значение последовательности стихотворений в сборнике. Некоторые письма ограничиваются просьбой переставить то или иное стихотворение.

³³ Михайлов А. В. Обратный перевод. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 848 с.

Михайлов А. В. Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 912 с.

³⁴ Виппер Ю. Б. Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе. // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века). — М.: Художественная литература, 1990. — С. 59-78.

³⁵ Сазонова Л. И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. — М.: Рукописные памятники древней Руси, 2012. — 472 с.

³⁶ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века / Отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. — Л.: Наука, 1973. — 280 с.

³⁷ Сафронова Л. А. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма // Человек в контексте культуры. Славянский мир. — М.: Индрик, 1995. — С. 278-316.

³⁸ Чекалов К. А. Марино и маринизм // История литературы Италии. Том 3. Барокко и Просвещение. — М.: ИМЛИ РАН, 2012. — С. 101-146.

³⁹ Дмитриева Е. Е. Барокко. История понятия, история изучения // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. — М.: РГГУ, 2014. — С. 13-24.

Дмитриева Е. Е. Барочное видение мира и человек эпохи барокко // Там же. С. 33-39.

⁴⁰ Маркин А. В. Мартин Опиц и реформа немецкой поэзии XVII в. // Там же. С. 61-77.

Маркин А. В. Немецкие нормативные поэтики после Опица (Бухнер, Харсдёрфер, Цезен, Биркен) // Там же. С. 77-91.

⁴¹ Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. — М.: Intrada, 2014. — 600 с.

В нашей работе мы выбрали объектом изучения концепцию барокко Г. Бенна, сформировавшуюся под последовательным влиянием наиболее значимых теорий барокко конца XIX-1-й половины XX века.

Предмет исследования — своеобразие философско-художественной интерпретации барочных мотивов и принципов барочной поэтики в разные периоды творчества Бенна.

Материалом исследования послужила представительная группа сочинений Бенна разных периодов написания и жанровой направленности, маркированных обращением к барочной образности или иными аллюзиями на искусство и литературу этого стиля. Анализируются основные этапы развития Бенна-лирика, а также проза Г. Бенна, в том числе и драма «Три старика», которой литературоведение до сих пор уделяло недостаточно внимания.

Анализируемые тексты, кроме специально оговоренных случаев, цитируются в подстрочном переводе. Ряд впервые переведенных на русский язык текстов («Итака», «Три старика») прилагается к работе. (См. Приложения)

Цель работы — выработать целостное представление о специфике бенновской рецепции барокко.

Для достижения поставленной цели предполагается решить ряд задач:

- сформировать представление о специфике трактовки барокко в немецкой культуре конца XIX - начала XX веков;
- выявить источники образа барокко у Бенна, определить концепции под воздействием которых формировались и трансформировались взгляды поэта на барокко;
- выявить «следы барокко» в произведениях Бенна;

- систематизировать обращения Бенна к барокко;
- определить своеобразие бенновской трактовки барокко.

Актуальность работы заключается в отсутствии работ о влиянии барокко на Бенна при несомненном интересе, наблюдающемся в литературоведении к тематике барокко вообще и его влиянию на экспрессионизм в частности.

Научно-практическая значимость обуславливается низкой степенью изученности творчества автора в отечественном литературоведении при высоком интересе к его наследию со стороны переводчиков и литераторов, а также отсутствием работ о влиянии барокко на творчество Г. Бенна, несмотря на то, что много писалось о влиянии барокко на экспрессионизм в целом, одним из ведущих представителей которого является анализируемый автор. Результаты работы могут быть использованы в общих курсах лекций по истории немецкой литературы, спецкурсах и семинарах, посвященных немецкому барокко и экспрессионизму.

В работе применялся комплекс литературоведческих и культурологических методов исследования: компаративный, историко-генетический, биографический методы, а также метод интертекстуального анализа. Методологической базой исследования послужили работы А. В. Михайлова⁴², С. С. Аверинцева⁴³, М. Л. Гаспарова⁴⁴, В. Беньямина⁴⁵, а также

⁴² Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. — М.: Языки славянской культуры, 1997. — С. 112-176.

⁴³ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3-39.

⁴⁴ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. — М.: Фортуна Лимитед, 2003. — 274 с.

⁴⁵ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М.: Аграф, 2002. — 288 с.

труды исследователей Бенна Э. Нефа⁴⁶, Д. Веллерсхофа⁴⁷, Э. Буддеберга⁴⁸, П. Раабе⁴⁹, Д. Ливершайдта⁵⁰ и других авторов.

Апробация исследования. Материалы диссертационного исследования проходили апробацию на конференциях: «Перспективы жанровой поэтики», ЮФУ (Ростов-на-Дону), 19-20.09.13, «Основные течения и направления в литературе Германии (1945-1990)», ИМЛИ, 11.11.13, «Михайловские чтения 2013. К 75-летию со дня рождения А.В. Михайлова. Теория и история литературы / культуры: Задачи и методы исследования», Москва, ИМЛИ, 11-12.12.13, XLIII Международная филологическая научная конференция, секция «Проблемы модерна и постмодерна», СПбГУ, 11-16.03.14, «Россия и Германия: литературные встречи: (1880-1945)», ИМЛИ, 21.04.14, «Творчество Жан Поля: на границе культур и стилей», ИМЛИ, 17.06.14, XI. Doktorandenschulung des IRDLK, Немецкий литературный архив, г. Марбах, Германия, ноябрь 2014 г., XII съезд Российского союза германистов, Балтийский Федеральный Университет им. И. Канта, г. Калининград, 27-29.11.2014, «Диалог и взаимовлияние в межлитературном процессе», РГПУ им. Герцена, Санкт-Петербург, 18-19.05.15, World Literature, Global Archives, Немецкий литературный архив, г. Марбах, Германия, июль-август 2015 г., «Вещь и контекст: современные подходы к интерпретации художественного произведения» (Европейский университет, Санкт-Петербург), 14-15.05.16.

По теме диссертации подготовлено 7 публикаций, среди которых 3 в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Платон в творчестве Г. Бенна // Вестник РХГА. Т. 14, вып. 3. — СПб., 2013. С. 193-200.

⁴⁶ Nef. Op. cit.

⁴⁷ Wellershoff. Op.cit.

⁴⁸ Buddeberg. Op. cit.

⁴⁹ Raabe P. Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke // Gottfried Benn: Den Traum alleine tragen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975. S. 15-41.

⁵⁰ Liewerscheidt, D. Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung. — München: Oldenboun, 1980. — 110 S.

2. Рец. на кн.: Головин Е. Где сталкиваются миражи // Вопросы литературы. 2014. №6. С. 390-391.

3. Модернистская поэзия и филология: диалог Г. Бенна и Э.Р. Курциуса // Вопросы литературы. 2016. №6. С. 191-201.

4. «Икар» Г. Бенна: экспрессионистская модификация жанра экфрасиса // Новые российские гуманитарные исследования (электронный рецензируемый журнал ИМЛИ РАН). — 2013. — №8.

5. Структура образа в лирике модернизма: «Поезд метро» Готфрида Бенна и его прототипы // Проблемы модерна и постмодерна. Выпуск IV. / Ред. А. В. Белобратов. — СПб.: Петербург-XXI век, 2014. — С. 28-35.

6. Встреча двух поколений: Готфрид Бенн и поэты фрайбургского круга // Prosodia. — 2014. — № 1. — С. 109-116.

7. „Er muß ausgekämpft werden“: Der Erste Weltkrieg in den Werken von Gottfried Benn // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 12. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — С. 109-113.

ГЛАВА 1. БАРОККО В КУЛЬТУРНОМ ДИСКУРСЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

1.1 Рецепция барокко в 1-й половине XX в.: история вопроса

Понятие «барокко», впервые избавленное от негативных коннотаций в работе Г. Вельфлина «Ренессанс и барокко» (1888)⁵¹, было систематически перенесено на литературный материал немецкого XVII в. Фрицем Штрихом в его работе «Лирический стиль XVII века». С первых строк своей работы он пишет о том, что о немецкой поэзии XVII в. традиционно принято говорить как о поэзии Ренессанса. Действительно, достаточно взглянуть на библиографию немецкого «барокковедения»⁵², чтобы убедиться в том, что слово «барокко» выносится в заглавие литературоведческой монографии только Гербертом Цисаржем в 1924 г. в работе «Немецкая поэзия барокко» (в 1923 г. ее предварила статья «О духе немецкого литературного барокко»⁵³). До этого исследователи предпочитали говорить или о «ренессансной поэзии» (например, Карл Борински) или останавливаясь на нейтральном, чисто хронологическом обозначении — «XVII век» (след этой тенденции еще ощутим в названии работы Ф. Штриха). Зачастую XVII в. даже не мыслился как нечто единое и на месте его образовывался даже некоторый «терминологический провал»: многие исследователи⁵⁴ писали не о XVII в. в целом, а сначала о поэзии Ренессанса, а потом сразу — о галантной поэзии, а множество срединных явлений, составляющих самую суть поэзии барокко, оставляли без должного внимания.

О нецелесообразности такого подхода писал А. В. Михайлов, считавший «барокко» одним из ключевых слов культуры, обретших свою важнейшую семантику во многом вопреки своей изначальной размытости и

⁵¹ Русский перевод: Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности в становлении стиля барокко в Италии. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 284 с.

⁵² Для примера возьмем наиболее полную из всех барочных авторов библиографию исследований по Мартину Опицу, родоначальнику течения: Paulus J. Opitz-Bibliographie 1800-2002 // Heidelberg: Palatina-Verl., 2003. — 169 S.

⁵³ Der literarische Barockbegriff. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. — S. 32-72.

⁵⁴ Тут достаточно назвать хотя бы основные работы конца XIX – начала XX в. о литературе эпохи, например, главы из «Античности» Карла Борински и «Поэзию Андреаса Грифиуса» Виктора Манхаймера.

неопределенности⁵⁵. Именно в эпоху экспрессионизма это понятие окончательно кристаллизуется, и особую роль в этом процессе играют журнальные публикации в экспрессионистских журналах и «экспрессионистически окрашенное» литературоведение.

В течение всего периода зарождения, становления и развития экспрессионизма велась непрерывная борьба за термин «барокко», шли споры о временных границах его применения, то и дело случались рецидивы попыток рассматривать те или иные барочные явления как небарочные⁵⁶, а сам Г. Цисарж, один из активных апологетов термина, в конце концов приходит к выводу, что в Германии Ренессанс и барокко не дают себя четко разграничить. Тем не менее, в 1910-х и начале 1920-х гг. наблюдался внушительный энтузиазм по поводу этого термина, не в последнюю очередь связанный с экспрессионизмом.

Платформой для популяризации, распространения, обсуждения литературоведческих идей в эти годы становится журналистика. Литературоведческий и журнальный дискурсы вокруг термина «барокко» оказываются тесно взаимосвязанными. Наиболее показательным примером здесь может служить случай Штриха, который после публикации вышеупомянутой литературоведческой статьи в научном сборнике подготовил публикацию барочной поэзии для экспрессионистского журнала «Genius», сопроводив ее собственным предисловием.

В эпоху начала века было очень популярно сопоставление литературных ситуаций современности и эпохи барокко. Много писалось о близости началу XX в. мировоззрения Ангелуса Силезиуса, Андреаса Грифиуса, о типологических сближениях между поэтикой Гофмансвальдау и

⁵⁵ Ср. в «Диалектике литературной эпохи»: «Барокко» даже в качестве понятия литературной истории сохраняет свою направленность на характерную для эпохи общность искусств, связь поэзии и живописи и т. д., на международную общность образного, живописно-поэтического, эмблематического языка; храня печать своего происхождения, это понятие нередко обнаруживает свой внутренний смысл даже и в весьма далеко заходящих своих переосмыслениях» (Михайлов. Цит. соч. С. 36).

⁵⁶ Так, например, Рихард Алевин называет Мартина Опица «предбарочным классицистом» (Alewyn R. Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie: Analyse der "Antigone"-Übersetzung des Martin Opitz. — Heidelberg: Köster, 1926. — 63 S.).

круга Стефана Георге. В отличие от многих своих современников, Штрих не увлекается подобными параллелями. Его аналогии не простираются дальше «бури и натиска», а также эпохи романтизма, однако сам факт публикации в экспрессионистском литературном журнале указывает на то, что Штрих предполагал возможность интереса к барокко со стороны читателей экспрессионизма.

Коллеги же Штриха всячески упражняются в сопоставлении барокко с экспрессионизмом и современными ему течениями. Гизела Лютер в своей монографии «Барочный экспрессионизм?» указывает, что даже не сравнивая эти явления, исследователи той поры описывают явления современной поэзии приблизительно в одних и тех же терминах⁵⁷.

Растущий с конца XIX в. интерес к барокко вызвал внушительное количество переизданий, антологий, публикаций, посвященных эпохе барокко. Отдельными книгами в это время выходят Опиц, Грифиус, Гофмансвальдау, полное собрание сочинений Ангелуса Силезиуса. Зачастую эти издания делали люди, имеющие самое прямое отношение к экспрессионизму. Количество этих связей таково, что оно позволило Лютер поставить в вышеупомянутой монографии вопрос: «Не является ли открытие барочной литературы заслугой экспрессионистов?»⁵⁸ Несмотря на то, что исследовательница приходит к отрицательному ответу на этот вопрос, она делает крайне важный вывод для нашего исследования: «Те, кто предполагают, что развитие исследований барокко было стимулировано экспрессионизмом по причине духовного сродства [между течениями], основываются на постулате, проистекающем из уже начавшихся исследований барокко»⁵⁹. Таким образом, первичны, по мнению исследовательницы, были все же исследования барокко, однако их связь с

⁵⁷ Luther G. Barocker Expressionismus?: zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik. — Den Haag/Paris: Mouton & Co, 1969. — S. 18-20.

⁵⁸ Ibid. S. 45.

⁵⁹ Ibid. S. 46.

экспрессионизмом она ни в коем случае не отрицает, а, напротив, всячески подчеркивает.

Эти исследования зачастую отражались даже в тех публикациях в экспрессионистских журналах, где барокко напрямую не упоминалось. Так, Георг Витковски, издатель и исследователь Мартина Опица, основал *Zeitschrift für Bücherfreunde*⁶⁰, в котором постоянно рецензировались книги экспрессионистов, кроме того, в деятельности издания участвовал идеолог движения Курт Пинтус.

Важнейшее значение для понимания влияния барокко на экспрессионизм вообще и Бенна в частности имеет круг Стефана Георге. О том, что барокко влияло на экспрессионизм опосредованно, через круг Георге, писал Вальтер Беньямин в своей работе «Происхождение немецкой барочной драмы»⁶¹, а о влиянии Георге на самого Бенна недвусмысленно свидетельствует его «Речь о Стефане Георге» (1934). Из круга Георге особенно активно занимались барокко Ф. Гундольф, К. Вольфскель, М. Коммерель и Э.Р. Курциус.

Другим важнейшим посредником между культурой барокко и Бенном был социолог искусства и художественный критик Вильгельм Хаузенштейн. Бенн был знаком с ним еще со времен своей службы в Бельгии во время Первой мировой войны, одна из книг Хаузенштейна «Образ и общество. набросок социологии искусств»⁶² хранилась в библиотеке Бенна и, судя по заметкам на полях, была внимательно им прочитана. В других своих работах Хаузенштейн уделял внимание как барокко — «О духе барокко» (1921), так и современному изобразительному искусству, в особенности экспрессионизму.

⁶⁰ «Журнал для книголюбов» (нем.)

⁶¹ Эта работа, по мнению А. В. Маркина, была отчасти вдохновлена самим Бенном. Об этом см.: Маркин А. В. Беньямин, Вальтер // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 70.

⁶² Русский перевод: Гаузенштейн В. Опыт социологии изобразительного искусства. — М.: Новая Москва, 1924. — 86 с.

Помимо этого, стоит упомянуть, что Бенн также вел переписку с другим видным исследователем барокко — Рихардом Алевином, студентка которого Астрид Клаес, автор первой, еще прижизненной монографии о творчестве Бенна⁶³, стала заниматься его творчеством вместо предложенной своим научным руководителем работы о «влиянии Горация на немецкую литературу XVII в. под заголовком «Мотив *carpe diem* в лирике немецкого барокко»⁶⁴.

Фигуры Курциуса, Коммереля и Хаузенштейна позволяют нам увидеть то, что интересовало в барокко именно Бенна. Для Бенна барокко интересно именно как выражение романского начала в искусстве (об этом во многом писали Курциус и Коммерель), кроме того, для него важна изобразительность и социальное измерение барочного искусства (и тут подспорьем в понимании рецепции барокко Бенном могут служить труды Хаузенштейна).

1.2 Ф. Штрих: рождение термина «барокко» и его внедрение в экспрессионистский контекст

Связь между исследованиями барокко и экспрессионизмом возникает с самого начала этих исследований, с фигуры Фрица Штриха, первооткрывателя термина «барокко» для литературоведения и составителя подборки барочной поэзии в экспрессионистском журнале «Genius». Эта связь неоднократно отмечалась исследователями. Так, Рихард Алевин пишет в предисловии к своей антологии «Немецкие исследования барокко»: «Открытие барокко обязано многим тому неосознанному влиянию, которое

⁶³ Claes A. Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns. (Ungedruckte Dissertation von 1953). — Düsseldorf: Grupello Verlag, 2003. — 200 S.

Любопытный факт: как первая работа о лирике немецкого барокко Ф. Штриха ставила в центр исследования «лирический стиль» семнадцатого века, так и первое исследование Бенна концентрируется именно на его стиле, подчеркивая важность стилевых факторов в формировании поэтики барокко и Бенна соответственно.

⁶⁴ Письмо А. Клаес Бенну от 4.08.1951, цит. по: Hof H. Gottfried Benn — der Mann ohne Gedächtnis. Stuttgart, 2011. Электр. издание.

Интересно, что свое исследование А. Клаес начинается с разбора основных мотивов Бенна, по сути своей вполне барочных: мотивов упадка, болезни, опьянения и др.

оказало самое место его возникновения. Оно произошло в те годы, когда экспрессионизм возвысился до статуса эпохального явления. В восприятии Штрихом лирики XVII в. нельзя не отметить родства с лирическими экстазами [экспрессионистов]»⁶⁵. Однако подчеркивал ли сам Штрих эту связь или ее вычитали позднейшие исследователи барокко из того факта, что Штрих публиковал свои труды в эпоху, а отчасти и в изданиях экспрессионистов?

Чтобы ответить на этот вопрос, мы рассмотрим два важнейших текста Штриха: его статью 1915 г. «Лирический стиль XVII в.», в которой он вводит термин «барокко» в немецкий литературоведческий дискурс, и предисловие к подборке барочной поэзии, составленной им для экспрессионистского журнала «Genius» в 1921 г.

В статье «Лирический стиль XVII в.» Штрих начинает с размежевания Ренессанса и барокко в духе Вельфлина. «Немецкую литературу XVII в. обычно относят к Ренессансу. Однако, если под этим именем понимается нечто большее, чем несущественное подражание античному аппарату, то оно вводит в заблуждение и колеблется (zagt) от отсутствия ориентации в истории литературных стилей, поскольку от классического духа Ренессанса в этом столетии ничего не осталось. Стиль этой литературы скорее является барочным, если при этом слове думать не о плутах и перегруженностях (Überladungen), а обратиться к более глубинным принципам его построения»⁶⁶.

Это утверждение Штриха перекликается с позицией позднего Бенна, который тоже видел в стиле барокко, в его «перегруженностях», далеко не самую важную черту в искусстве этого направления. В одном из поздних прозаических набросков Бенна есть фраза «Забудь барочные перегруженности» (Vergiß Barocküberladungen). Позднее это составное слово,

⁶⁵ Deutsche Barockforschung: Dokumentation einer Epoche. Hrsg. von Richard Alewyn. — Köln, Berlin: Kiepenheuer und Witsch, 1965. — S. 10.

⁶⁶ Strich F. Deutsche Barockdichtung // Der literarische Barockbegriff. S. 32.

вне сомнения, воспринимавшееся Бенном как оригинальная находка (в его творчестве немало подобных композитов-неологизмов), перешло в стихотворение «Stilleben» («Натюрморт», 1951)⁶⁷:

Wenn alles abgeblättert daliegt
Gedanken, Stimmungen, Duette
<...>
was ist das?

Die Frage der Fragen! Aber kein
Besinnlicher
fragt sie mehr –
Renaissancereminiszenzen,
Barocküberladungen,
Schloßmuseen —
<...>
die Stile erschöpft —
die Zeit hat etwas Stilles bekommen,
<...>
der Spieler soll nicht ernst werden⁶⁸
<...>

Когда всё лежит, облетевши,
мысли, настроения, дуэты
<...>
что это?

Вопрос вопросов! Но ни один
здравомыслящий
не станет больше его задавать —
реминисценции Ренессанса
перегруженности барокко
замки-музеи...
<...>
исчерпав стили —
время стало каким-то тихим
<...>
игрок не должен быть серьезным⁶⁹
<...>

Как и позднее для Бенна, для Штриха пресловутые особенности стиля, «перегруженности» — вовсе не главное в искусстве, в данном случае, в искусстве барокко.

⁶⁷ Подробнее об этом в 3-4 главе нашего исследования.

⁶⁸ Benn G. Sämtliche Werke in 7 Bänden. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1986-2003. — Bd. 1. S. 250 (далее — SW с указанием тома и страницы).

⁶⁹ Перевод наш. — *Н.К.*

Провозглашение литературы семнадцатого века барочной, даже если одна избегает привычной для барокко перегруженности - радикально новое заявление для эпохи, литературоведение которой предпочитало рассматривать Опица и его последователей то как явление Ренессанса, то как классицистское явление. О первенстве Штриха в этом вопросе Ф. Байсснер пишет следующее: «Штрих был первым, кто применил это выражение [т.е. «барокко»], позаимствованное из изобразительного искусства и архитектуры, в его собственном смысле, с терминологической интенцией (Bedacht) в отношении словесного искусства»⁷⁰. Однако для Байсснера даже после Второй мировой войны употребление термина «барокко» Штрихом не является чем-то самоочевидным. Интересно, что исследователь, ссылаясь на Вальтера Мушга, сравнивает судьбу самого термина «барокко» не с каким-нибудь другим «неудачным» термином, а именно с «экспрессионизмом», сближая эти явления еще и в истории их терминологии: «Не так давно Вальтер Мушг⁷¹ выразил свое недовольство (Unbehagen) в отношении невезучего (ungeschickt) термина «экспрессионизм» и поставил вопрос (erwog ein), нельзя ли его отбросить так же, как и несчастливое определение (Name) «барокко»⁷². Эта параллель во многом справедлива, некоторые сомнения вызывает здесь лишь утверждение о том, что термин «барокко» «отброшен», ведь большинство исследователей продолжают следовать введенному Штрихом определению.

Принципиальным для Штриха является подчеркивание национального характера барокко, его глубинной «германскости». Штрих проводит крайне актуальные в связи с политической ситуацией времен Первой мировой войны параллели с древнегерманской поэзией: «...лирика немецкого барокко обладает глубинным сходством с древнегерманской литературой в том, что касается ключевых (entschaltende) принципов ее организации». Такое видение

⁷⁰ Beißner F. Deutsche Barocklyrik // Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zum Gegenwart. Göttingen, 1963. S. 38.

⁷¹ Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. — München: Piper, 1961. — S. 19f.

⁷² Beißner. Op. cit. S. 32.

барокко было скорее чуждо Бенну, поскольку он, напротив, стремился подчеркнуть романские корни этого течения.

Что касается жанровой природы барокко, то Штрих видит в барочной лирике столкновение традиционного, риторического, жанрового начала и начала нового, индивидуального, ренессансного, а именно поэтики «стихотворений на случай»: «Лирика эта совершенно жанровая, однако она сохраняет то настроение сиюминутности, случайности и мгновенности, которое было у нее к началу [XVII] столетия. Она пытается зафиксировать в лирике совершенно случайные и преходящие ситуации».

О своеобразии барочного стиля (а ведь именно стиль, а не мировоззренческие особенности барочной поэзии считались в начале XX века определяющими для барочной поэзии) Штрих пишет, что «барокко имело характер стиля, для которого весь существующий мир — ничто, а лирическое движение — всё». Одна из его неприменных особенностей — «насильственно воздвигаемая градация (Steigerung)».

Штрих сопоставляет барокко с движением «бури и натиска», однако до современной ему экспрессионистской лирики не доходит, так что заявление Р. Алевина, с которого мы начали данный подраздел, приходится признать не совсем обоснованным.

Обратимся к другому тексту — предисловию из журнала *Genius*. О принципах составления своей подборки барочной поэзии Штрих пишет, подчеркивая свое стремление представить широкому читателю малоизвестное барокко: «Общеизвестного, как, например, протестантских церковных песнопений, «Херувимского странника», *Trutznachtigall*'а⁷³, мы не будем касаться. Равным образом и безмерно переоцененной и несправедливо обклеиваемой ярлыком «барокко» галантной поэзии⁷⁴».

⁷³ «Невзирая на соловьев» (*нем.*) — сборник духовных стихов Фридриха фон Шпее (1649).

⁷⁴ Strich F. *Deutsche Barocklyrik* // *Genius*. — 1921. — №3. — S. 110.

Таким образом, у Штриха барокко еще понимается довольно узко, в частности, в него не входит такое несомненное в своей «барочности» для последующих исследователей явление, как галантная поэзия (Вторая силезская школа и др.)

Штрих выделяет три категории, с помощью которой барочная лирика добивается своей цели, «освобождения Духа, находящегося в плену времени»⁷⁵. Такое освобождение, по Штриху, может быть достигнуто тремя способами — путем идиллии, стоической философии и мистики.

В подборку Штриха вошли стихотворения всех трех видов. В нее входят произведения Опица, Векхерлина, Даха, Грифиуса, Флеминга, Харсдёрфера, Нойкирха, Ангелуса Силезиуса, Лознштейна, Гофмансвальдау (разумеется, не образцы его галантной поэзии, а религиозная лирика), Леандра из Силезии.

В восприятии барокко Штрихом происходит парадоксальная вещь, подмеченная Р. Алевином. С одной стороны, Штрих признает романское влияние на немецкое барокко, которое стало возможным лишь благодаря постоянному соперничеству с романскими литературами: «Каждый [в эпоху барокко] хотел, <...> чтобы немецкая поэзия поднялась на южные вершины романского искусства»⁷⁶. Однако и в его работах, а впоследствии и у других исследователей барокко, например, у В. Беньямина, наблюдается тенденция к восприятию барокко как исконно немецкого феномена. Как пишет Алевин, «благодаря Фрицу Штриху, основные понятия Вельфлина были применены к литературе и опробованы на немецкой лирике XVII века. Эта последняя, ранее всегда рассматриваемая (*gescholten*) как не-немецкая, теперь парадоксальным образом явилась выражением «германского» воления к искусству (*Kunstwollen*⁷⁷) и чувства жизни»⁷⁸.

⁷⁵ Ibid. S. 108.

⁷⁶ Ibid. S. 106.

⁷⁷ Термин археолога Г. Брунна, популяризированный Алоизом Риглем, подхваченная многими позднейшими исследователями, в частности, В. Беньямином.

⁷⁸ Deutsche Barockforschung. S. 10.

Сам Штрих в своем предисловии пишет так: «как будто случилось чудо, и подражание южным образцам вернуло немецкой литературе ее самое сокровенное сокровище (eigenstes Eigentum), а именно барочный дух»⁷⁹. В восприятии Штриха, таким образом, барокко приобретает колоссальное значение, становясь системообразующим элементом немецкой литературы вообще⁸⁰.

Что касается двойственности барокко, воспринимаемой и как нечто истинно германское, и как заимствованное у романских культур, то этот постулат Штриха оказал важнейшее влияние не только на барокковедение, но и на восприятие и ретрансляцию барокко в искусстве. Особенно важно это должно было быть для Г. Бенна, все творчество которого представляет собой непрерывную борьбу, взаимодействие, перетекание друг в друга германского и романского начал. Уже своим происхождением — его мать была франкоговорящей бельгийкой, Бенн был поставлен в положение между двух культур, и барокко было одним из важнейших исторических мостов, где эти культуры соединялись.

И еще один важный момент, *сближающий* барокко в интерпретации Штриха с экспрессионизмом. В предисловии к подборке Штрих пишет: «Вот где проходил глубинный разлом (Zwiespalt) этого времени: человек осознал себя в качестве некоего «Я», но чувствовал себя в таком «Я» как в тюрьме и кричал о спасении»⁸¹.

Такого рода заявление не могло не привлечь внимание экспрессионистов, поскольку оно очень близко их мировоззренческой проблематике. Особенно это касается Бенна, сочетавшего в себе постоянное размышление о природе «Я» (многие его произведения носят «философские» названия — «Эпилог и лирическое «Я», «Позднее «Я», «Потерянное «Я») и стремление бежать от него к до-сознательному бытию первопредков:

⁷⁹ Strich F. Deutsche Barocklyrik. S. 106.

⁸⁰ Схожего мнения придерживался и А.В. Михайлов, находивший черты барокко и в немецкой литературе позднейшего периода — у Жан-Поля, Гете, Брентано и т.д.

⁸¹ Ibid. S. 106-107/

O daß wir unsere Ururahnen wären.
Ein Klümpfchen Schleim in einem warmen Moor.
Leben und Tod, Befruchten und Gebären
glitte aus unseren stummen Saften vor⁸².

О, если бы мы были нашими прапрапредками,
Комочком слизи в теплом болоте.
Жизнь и смерть, оплодотворение и беременность
выскальзывали бы из наших немых соков.

Так сказано в раннем стихотворении Бенна, носящем вполне нейтральное в духе средневековой или барочной духовной лирики название «Gesänge»⁸³ (1913). Все стихотворение развивается в ее духе, начиная с почти молитвенного зачина. Вторая часть стихотворения начинается практически в проповеднически-обличительном тоне, хотя и (здесь-то и кроется новаторство Бенна) расширяя сферу традиционных христианских инвектив, внося в нее даже традиционные христианские добродетели — любовь и надежды, дабы таким образом объявить презренным человеческое существование как таковое:

Verächtlich sind die Liebenden, die Spötter,
alles Verzweifeln, Sehnsucht, und wer hofft.

Презренны любящие, насмешники,
все сомневающееся, тоскующее, и тот, кто надеется.

Тут и столь любимая барокко игра противопоставлениями — жизнь соседствует со смертью, а далее — языческие боги с Богом монотеизма:

Wir sind so schmerzliche durchseuchte Götter
und dennoch denken wir des Gottes oft.

Мы сами — такие болезненные, зараженные боги
и все-таки часто думаем о Боге.

Финал стихотворения построен также на этой игре, еще и сталкивая частые в традиционной аллегорике эмблемы — берега и моря:

⁸² SW I/23.

⁸³ Песни, песнопения (нем.)

Alles ist Ufer. Ewig ruft das Meer —

Всё — берег. Вечно зовет море...

Очевидно, что идеи Штриха о «Я» в эпоху барокко крайне близки поэтической практике Бенна. Подводя итоги, можно сказать, что от Штриха в интерпретации барокко экспрессионистами и Бенном, в частности, идут следующие черты:

- внимание к проблематике индивидуума, философской категории «Я»
- осознание проблемного характера «Я», ощущение «Я» как тюрьмы
- восприятие двойственного характера барокко, его романских корней и развития из них оригинального, уже чисто германского содержания
- понимание барокко как системообразующего начала всей немецкой литературы.

Однако были в рецепции барокко экспрессионистами и другие черты — в частности, внимание к социальной роли искусства и повышенный интерес к изобразительности, экфразичности. Эти элементы перешли к экспрессионистам под влиянием другого посредника — историка искусства Вильгельма Хаузенштейна.

1.3 Вильгельм Хаузенштейн — посредник между барокко и экспрессионизмом

Вильгельм Хаузенштейн, известный социолог искусства⁸⁴, знакомый с Бенном со времен его брюссельского периода (1914-1917), является важнейшей фигурой для понимания взаимодействий и взаимовлияний исследований барокко и искусства экспрессионизма.

В своей работе 1920 г. «Образ и общность», имевшейся в библиотеке Берна, Хаузенштейн пишет о родстве современного искусства с барокко и готикой: «Даже если мы не чувствуем (*nachfühlen*) особого драматического содержания барокко, если нам чуждо догматическое содержание средневековой религиозности, самое сущностное мы способны пережить сегодня скорее, чем когда бы то ни было, со страстной проникновенностью (*mit leidenschaftlicher Eindringlichkeit*): религиозное возвышение вещей над границами конечного, открытие метафизического могущества красоты. <...> Именно на этом основывается тесная связь современного искусства с готикой и барокко»⁸⁵. О связи готики и экспрессионизма писала Н.В. Пестова, вынеся в заглавие своей монографии «Случайный гость из готики» цитату из стихотворения русских экспрессионистов, где лирический герой аттестовал себя этим выражением. Проблема взаимоотношений готики и барокко и их совместного влияния на экспрессионизм, существенна, и, к сожалению, практически не исследована систематически. При чтении разрозненных замечаний, подобно Хаузенштейну, увязывающих барокко (или готику) с экспрессионизмом, возникает закономерный вопрос: не происходит ли в пыле журнальной борьбы вокруг экспрессионизма некоторой подмены понятий и используются ли данные выражения с необходимой в литературоведении терминологической точностью? Что касается готики, складывается впечатление, что она в данном высказывании Хаузенштейна обозначает

⁸⁴ Об его известности свидетельствует и тот факт, что его работам посвящена одна из статей А.В. Луначарского:

Луначарский А. В. Вильгельм Гаузенштейн // Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. — М.: Советский художник, 1967. — С. 61-66.

Интерес одного из лидеров большевиков к Хаузенштейну неслучаен, поскольку, как будет видно из дальнейшего, Хаузенштейн не был чужд принципам социологизма, впоследствии едва ли не возведенного в абсолют в советском искусствоведении.

⁸⁵ Hausenstein W. Bild und Gemeinschaft: Entwurf einer Soziologie der Kunst. — München: K. Wolff, 1920. — S. 47.

просто что-то древнее, традиционное, религиозное. Никакой конкретики за этим высказыванием, как представляется, не стоит: следующая далее весьма расплывчатая формулировка «религиозное возвышение над границами конечного» едва ли может быть названа исчерпывающей характеристикой готического стиля. Она может быть с успехом отнесена к любому религиозному искусству, в том числе и к искусству барокко (в той степени, в которой оно остается религиозным). Что касается другой конкретной черты, отмеченной исследователем, «открытия метафизического могущества прекрасного», то оно имеет отношение скорее к барокко, нежели к готике, ведь именно в литературе эпохи барокко мы наблюдаем первые прообразы позднейшего феномена «чистого искусства»⁸⁶.

Хаузенштейн отмечает и другой важнейший аспект барокко, принципиальный для Бенна — освобождение чистой визуальности, зримости. «В семнадцатом веке, — пишет Хаузенштейн, — происходит <...> освобождение натюрморта»⁸⁷, самого «чистого», бессюжетного из живописных жанров. Бенн неоднократно подчеркивал свое внимание к визуальной фактуре стихотворения, зримости его образного ряда, что особенно заметно в его поэзии 20-х гг. В ней с помощью «монтажного стиля» Бенн склеивает самые разнородные, но непременно зримые элементы, конкретные, как фрукты, изображенные на натюрморте. При этом для Бенна натюрморт — это еще и повод для философических размышлений: тут уже сказывается значительное отличие эпохи Бенна, прошедшую школу немецкой классической философии и «философии жизни» от эпохи барокко, тяготевшей к изобразительности, нагруженной заранее заданными аллегорическими значениями. В собственном смысле рассуждения Бенна о натюрморте нельзя назвать философскими, Бенн просто замечает парадокс, на первый взгляд не слишком замысловатый, но от этого не менее важный.

⁸⁶ Неслучайно в одном из важнейших последних исследований по данному вопросу, монографии Ю. Брокоффа «История чистой поэзии», первая же глава из рассматриваемых конкретный историко-литературный материал, посвящена немецкому барокко.

⁸⁷ Hausenstein. Op.cit. S. 36.

Миметическое искусство не способно достичь предела подражания, изобразить сам предмет — вот что больше всего волнует Бенна, даже если изображается чаепитие, никакого реального чая на нарисованном столе не появляется. Впрочем, судя по началу стихотворения, для Бенна эта невозможность соприкосновения реальности и искусства вовсе не представляется трагедией:

Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten,
ja es gibt sie garnicht, wenn ein Mann
aus dem Urmotiv der Flairs und Flöten
seine Existenz beweisen kann.

<...>

Als ihm graute, schuf er einen Fetisch,
als er litt, entstand die Pieta,
als er spielte, malte er den Teetisch,
doch es war kein Tee zum Trinken da⁸⁸.

Нет нужды в действительности,
да ее и не существует, если человек
древним мотивом оттенков и флейт
может доказать свое существование.

<...>

Когда ему было страшно, он создавал фетиш,
когда он страдал, возникала Пьета,
когда он играл, он нарисовал чайный столик,
но чая, который можно бы было выпить, там не было.

Это вполне в духе парадоксализмов Ангелуса Силезиуса, у которого, например, Бог или вечность оказываются то везде, то нигде, существуют, но в то же время и отсутствуют. Приведем пару примеров:

Die Ewigkeit⁸⁹

Was ist die Ewigkeit? Sie ist nicht diß / nicht das /
Nicht Nun / nicht Jchts / nicht Nichts / sie ist / ich weiß nicht was.

Вечность

Что такое вечность? Она — не это и не то /
Не «теперь» / не «ichts»⁹⁰ / не ничто / она — я не знаю / что она такое.

⁸⁸ SW I/267.

⁸⁹ Херувимский странник, II, 153.

⁹⁰ Термин философии Я. Бёме, согласно Гегелю, составленный из немецких слов «я» и «ничто»: «Ichts есть игра слов, намек на Nichts (ничто), <...> но вместе с тем оно есть противоположность Nichts, так как в нем заключено «я» («das Ich») самосознания» (Гегель Г. В. Ф. Яков Бёме // Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. — СПб.: Наука, 1994. — Т. 3. — С. 307.) По Бёме, «вечная воля созерцает себя в Ichts» (Böhme J. Theosopia // Böhme J. Sämtliche Werke. Bd. 6. — Leipzig: Verlag von Johann Amboribus Barth, 1846. — S. 469).

Gott⁹¹ ist überall und nirgends.⁹²

Dänkt / überall ist GOtt der grosse Iehova.

Und ist doch weder hier / noch anderswo / noch da.

БОг — везде и нигде

Подумайте / везде есть БОг / великий Иегова.

И всё же нет его ни здесь / ни где-либо еще / ни там.

Разумеется, нельзя не отметить важнейшее различие между Бенном и эпохой барокко. Оно состоит в том, что в центре внимания Бенна уже не христианский Бог и теологическая проблематика, а новый Бог — искусство, и соответственно, больше всего его волнуют эстетические, а не теологические вопросы. Однако парадоксальная логика мышления остается крайне схожей.

Парадоксальная сентенция Бенна подражает механизму мышления XVI-XVII вв. В «Восьмистишиях о суетности и непостоянстве мира» (1580) Антуана де Шандьё один из текстов завершается следующим образом:

Ainsi roule tousjours ce Monde decevant,
Qui n'a fruicts qu'en peinture et fondez sur le vent⁹³.

Вот так всегда крутится сей обманчивый мир,
Все плоды которого нарисованы и основаны на ветре.

Бенна сближает с барочным мировидением принципиальная установка на живописность мира, его искусственность, нарисованность — предметы быта, такие, как чай, появляются в его стихах зачастую лишь в качестве объектов изображения. Однако существенное отличие Бенна от барокко в том, что Бенну подобная установка нужна не для доказательства тезиса о бренности и суетности мира. Она имеет ценность сама по себе в качестве доказательства идеи превосходства искусства над жизнью, характерной для представителей «чистого» искусства.

⁹¹ В соответствии с барочной книжной графикой слово «Gott» («Бог») писалось или с двумя или со всеми заглавными буквами.

⁹² Херувимский странник, III, 217.

⁹³ de Chandieu A. Octonaires sur la vanité et inconstance du monde. — Genève: Librairie Droz S. A., 1979. — P. 73.

Принципиальна для концепции барокко у Бенна и отмеченная Хаузенштейном «императивная неестественность»⁹⁴ барокко. В своей эссеистике, напомним, Бенн выступал с позиций т.н. «бионегативизма», противопоставляя искусство и жизнь духа, направленную на поиски Абсолюта, обычной, плотской жизни, ориентированной на достижение земного счастья. В лирике это наиболее четко выражено у Бенна в заключительных строках стихотворения «Einsamer nie» («Одинок как никогда»):

Wo alles sich durch Glück beweist
und tauscht den Blick und tauscht die Ringe
im Weingeruch, im Rausch der Dinge –
dienst du den Gegenglück, den Geist⁹⁵.

Там, где все утверждает себя через счастье
обменивается взглядом и кольцами
в винных парах, в опьянении вещами...
ты служишь противосчастью, уму (духу).

При этом противопоставление себя окружающей современности совмещается у Бенна с пристальным интересом к ней, что также сближает его с Хаузенштейном.

В работе 1921 г. «О духе барокко»⁹⁶ Хаузенштейн вновь посвящает несколько страниц связи барокко с современностью. Ничего удивительного в этом нет, поскольку, сотрудничая в экспрессионистских журналах «Sturm» и «Die Weißen Blätter», Хаузенштейн написал ряд работ, посвященных современному и, в частности, экспрессионистскому искусству⁹⁷.

В подразделе «Барокко и мы» упомянутого выше текста Хаузенштейн пишет о том, что у этого «странника на привязи традиции», как он определяет барокко, и у современного искусства общим является стремление

⁹⁴ Hausenstein W. Op. cit. S. 41.

⁹⁵ SW I, 135.

⁹⁶ Hausenstein W. Vom Geist des Barock. — München: R Piper & Co Verlag, 1921. — 134 S.

⁹⁷ Hausenstein W. Über Expressionismus in der Malerei. — Berlin: Erich Reiß, 1920. — 76 S.

быть новым и выражать свое собственное содержание. Таким образом, Хаузенштейн подчеркивает новаторский характер барокко, что сближает его с современным ему авангардом, а также выделяет как его основное свойство выразительность, экспрессию, что сближает его уже непосредственно с экспрессионизмом.

В концепции барокко Хаузенштейна можно выделить следующие главные моменты:

- Религиозный характер творчества
- Ориентация на красоту как на метафизическую силу
- Живописность
- Новаторство
- Выразительность.

Все эти черты так или иначе сближают барокко с экспрессионизмом и с Г. Бенном в особенности.

Сказав о влиянии исследований барокко на экспрессионизм, невозможно игнорировать и влияние предшествующей экспрессионизму критики барокко в искусстве. Прежде всего, нужно сказать об отношении к барокко Ницше и Стефана Георге, крайне влиятельных фигур для экспрессионизма вообще и для Г. Бенна, в частности.

1.4 «Дионисийское барокко»: влияние Ницше на рецепцию барокко в экспрессионизме

Барокко проникает в экспрессионистскую периодику не в чистом виде, а во многом под влиянием вездесущих в начале XX века идей Ницше. О влиянии Ницше на экспрессионизм и на Бенна, в частности, писалось достаточно⁹⁸. Однако в этих исследованиях речь шла преимущественно о философии и литературном стиле Ницше, нас же интересует его концепция барокко, нашедшая свое выражение в нескольких высказываниях в переписке, а также отдельных пассажах из «Казуса Вагнера» и «Человеческого, слишком человеческого»⁹⁹.

В «Казусе Вагнера» Ницше сопоставляет искусство Вагнера с барочной скульптурой Бернини, считая и то и другое проявлением декадентства:

Если Вагнер остаётся именем для гибели музыки, как Бернини для гибели скульптуры, то всё же он не является её причиной. Он только ускорил её tempo - конечно, так, что стоишь с ужасом перед этим почти внезапным низвержением, падением в бездну. У него была наивность *décadence* - это было его превосходством. Он верил в него, он не останавливался ни перед какой логикой *décadence*. Другие медлят - это отличает их. Больше ничего!.. Общее у Вагнера с «другими» - я перечислю: упадок организующей силы, злоупотребление традиционными средствами без оправдывающей способности, способности к цели; фабрикация фальшивых монет в подражание великим формам, для которых нынче никто не является достаточно сильным, гордым, самоуверенным, здоровым; чрезмерная жизненность в самом маленьком; аффект во что бы то ни стало; утончённость как выражение оскудевшей жизни: всё более нервов вместо мяса...¹⁰⁰

Однако интересно при этом то, что Вагнер остается, тем не менее, самым значительным проявлением современного искусства, выразителем «духа времени», только о котором и стоит говорить:

Если я в этом сочинении воюю с Вагнером — и мимоходом с одним немецким «вкусом», — если у меня есть суровые слова для байрейтского кретинизма, то я менее всего хотел бы доставлять этим торжество каким-либо

⁹⁸ Из русскоязычных исследований можно назвать: Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 2-ое, доп. и исправл. / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2002. — 463 с.

⁹⁹ Глава «Религиозное происхождение музыки Нового времени»: Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 2. — М.: Культурная революция, 2011. — С. 163-164.

¹⁰⁰ Ницше Ф. Казус Вагнера. Пер. И. Полилова, Я. Бермана // Ницше Ф. Собрание сочинений: в 5 т. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — Т. 5. С. 257-258.

другим музыкантам. Другие музыканты в сравнении с Вагнером в счёт не идут. Дело вообще обстоит скверно. Гибель является всеобщей. Болезнь коренится глубоко¹⁰¹.

Помимо разрозненных заметок самого Ницше о барокко нельзя не коснуться и влияния его философии на рецепцию барокко. Ницшеанские категории «дионисийское» и «аполлоническое» вторгаются в рассуждения о барокко в экспрессионистской периодике.

Показательна в этом смысле будет заметка Э. Ворбса «Экспрессионизм и барочное искусство» для йенского журнала «Die Tat»¹⁰². Ворбс начинает с броских утверждений, сопоставляющих экспрессионизм и барокко в ультимативной форме. Перед нами своего рода экспрессионистская историко-литературная авторефлексия, оформленная в соответствии с нормами синтаксиса экспрессионистских художественных текстов:

Каждое истинное искусство — экспрессионизм.

Сущность современного экспрессионизма — его барочный стиль.

У нас снова появилось барочное искусство.

Вот то самое положение, которое проникает глубже в суть нового искусства, чем любые программные заявления¹⁰³.

Эта заметка ставит вопрос о барочном влиянии ребром, ведь «барочный стиль» провозглашается самым существенным в экспрессионизме. Но что же конкретно имеется здесь в виду под «барочным стилем», стоят ли за этим выражением какие-нибудь конкретные параллели или мы имеем дело лишь с броским журналистским афоризмом, ничем не аргументированным?

В заметке Ворбса речь идет о конкретных представительных фигурах экспрессионистского искусства — литераторе Карле Хауптманне и композиторе Максе Регере. И оба они, по мнению Ворбса, носят в себе как экспрессионистские, так и барочные черты: «Искусство их обоих при всей его барочности совершенно современно. Барочна и мировая радость (Weltfreude) Карла Хауптманна и мировая скорбь Макса Регера. Барочен

¹⁰¹ Цит. соч. С. 257.

¹⁰² «Дело» (нем.)

¹⁰³ Worbs E. „Expressionismus“ und barocke Kunst // Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutsche Kultur. — №11 (1919/1920). — S. 793.

религиозный экстаз, милый им обоим, который расцветает у них под лучами земного солнца (aus irdischer Sonnenglut). Барочна безразмерность их страсти, которая желает не прекрасного, но характерного, и разрешается не по-аполлонически, а по-дионисийски. Искусство их обоих — в опьянении вином, перелившимся через край чаши»¹⁰⁴.

Как мы видим, конкретики здесь немного, но она все же есть. В первую очередь интересно сближение барочного искусства с дионисийским началом Ницше. Обращение к текстам самого Ницше едва ли послужило здесь непосредственным поводом: высказывания Ницше о барокко носили спорадический характер. В «Рождении трагедии из духа музыки», в которой, как известно, было сформулировано разделение дионисийского и аполлонического, о барокко речь не идет, как мы уже говорили выше, лишь в переписке, набросках и в «Казусе Вагнера» Ницше обращается к барокко. Однако для расширительной интерпретации категорий Ницше экспрессионистами такое утверждение вполне обычно. Многие исследователи отмечали, что теоретики экспрессионизма крайне любят проводить историко-культурные параллели с искусством своего направления: тут именно такой случай. Интересней другое: Ворбс выстраивает с помощью Ницше некую «золотую цепь» барокко или, точнее, «барочного стиля» — от литературы XVII в. — через понятие дионисийского у Ницше — к искусству экспрессионизма.

Что касается «религиозного экстаза, который расцветает «под лучами земного солнца», то хорошей иллюстрацией этой черты «барочного экспрессионизма» может служить ранняя прозаическая сценка Бенна «Итака»¹⁰⁵. В нем спор о смысле науки на повышенных тонах ведут профессор медицины и группа студентов, недовольных отсутствием у изучаемой ими науки конкретных прикладных результатов. Профессор, который почти молитвенно преклоняется перед наукой, отвергает

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Подробнее об этой драматической сценке — в 4-й главе нашей работы.

традиционную потусторонне-теологическую картину мира в пользу поюсторонне-гуманистической и вопрошает взбунтовавшихся студентов, еще имеющих метафизические иллюзии: «Разве все эти [метафизические] страсти не утихнут со временем в работе по организации земного?»

Далее Ворбс продолжает рассуждать об особенностях этого искусства более развернуто, и мысль его движется все в том же, «барочно-экспрессионистическом» ключе:

Такое искусство не позволяет вывести себя на ровную почву. Оно бушует (schwillt an), врывается в глубины, вздымает вновь забившие источники в небо. Беспокойство модуляций (Die Unrast der Modulation) присущи как музыке Регера, так и поэзии Хауптманна. Эта музыка, эта поэзия — пестрый (bunt gewirktes) ковер. У этих художников нет никакой последовательности в развитии [как следует из дальнейшего, здесь имеется в виду тематическое развитие — *Н.К.*]

Тема появляется с самого начала и лишь модулируется с помощью самых пестрых красок. Эта любовь к живописному воздействию, она тоже совершенно в духе барочного искусства¹⁰⁶.

Здесь отмечается другой важный момент, без которого не представимо ни барочное, ни экспрессионистическое искусство: подчеркивается его зримость, визуальность, «экфрастичность».

Итак, основные черты «барочно-экспрессионистического» (назовем его для удобства так) искусства по Ворбсу состоят в следующем:

- выражение эмоциональных крайностей («безразмерность страсти», «мировая радость», «мировая скорбь»)
- религиозный экстаз, черпающий вдохновение в земных источниках
- визуализм
- «дионисийский» характер.

Разумеется, этот список крайне узок, что во многом объясняется форматом журнальной заметки. Однако суть сформулирована верно:

¹⁰⁶ Worbs. Ibid.

отмечена как стилистическая близость барокко и экспрессионизма, так и их мировоззренческое сходство. Но важнее всего, как представляется, последний пункт, увязывающий искусство барокко и экспрессионизма с идеями Ницше и переводящий таким образом вопрос о влиянии барокко на экспрессионизм из простой критико-литературоведческой полемики в русло самой актуальной для начала XX века философской проблематики.

Однако влияние Ницше, при всей его важности, не было единственным источником вдохновения для экспрессионистов и Бенна, в частности. Необходимо сказать и о другой влиятельной фигуре рубежа веков, оказавшей на Бенна и его рецепцию барокко большое воздействие, фигуре Стефана Георге.

1.5 Барокко в круге Стефана Георге

Высказывания Стефана Георге об искусстве разбросаны по страницам его журнала «Листки искусства», разнообразным предисловиям, переписке. К сожалению, они до сих пор не собраны в сколько-нибудь представительное издание: собрание сочинений Георге ограничивается перепечаткой им же самим составленных поэтических книг, антологий и переводов. Среди текстов, вошедших в это собрание, для нашей темы важно предисловие к антологии «Немецкая литература» («Deutsche Dichtung»). В тексте, написанном совместно с К. Вольфскем, Георге увязывает барокко с готическим шрифтом и ставит в заслугу своему изданию «уничтожение этого проклятого (verderbt), ужасного шрифта¹⁰⁷ <...>, который ложно определяют как исконно немецкий и который постоянно столь назойливым образом (in so aufdringlicher weise) навязывает (vorwirft) всей нашей литературе происхождение от барокко»¹⁰⁸.

¹⁰⁷ В начале XX века этот шрифт все еще оставался доминирующим в немецком книгоиздании и отказ круга Георге от него был своеобразным вызовом немецкой книжной традиции.

¹⁰⁸ Deutsche Dichtung. Erster Band. Jean Paul / hrsg. und eingel. von Stefan George und Karl Wolfskehl. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1989. — S. 6.

Для Георге барокко здесь — символ ученой, неистинной, не народной поэзии, и разработанный им собственный шрифт, созданный под влиянием греческой графики, рассматривается им как альтернатива «барочному» готическому шрифту. В антологии «Немецкая литература», издаваемой Георге, всего вышло три тома — «Гёте», «Век Гёте» и «Жан-Поль». Планировалось издание также издание средневековой немецкой поэзии, гораздо более близкой мировоззрению Георге, чем поэзия барочная¹⁰⁹. Как видим, антологизирование собственно барокко (не считая позднего наследника этого стиля, Жан-Поля) в планы Георге не входило. Барокко как будто отталкивало его указанными выше свойствами, прежде всего, своей ученостью. Однако, при всей учености, барокко было еще и эпохой неограниченного стремления к формальному экспериментированию, эпохой поисков формального совершенства стиха, что не могло не быть близко модернисту Георге. Да и включение в антологию такого «постбарочного» автора, как Жан-Поль¹¹⁰, со всей очевидностью свидетельствует об интересе Георге к барочному стилю.

Подобный интерес проявляли и самые ведущие члены круга Георге. Среди них наибольший интерес к барокко проявлял Фридрих Гундольф. Его перу принадлежат монография о Грифиусе, статьи об Опице и Гриммельсгаузене, глава из книги «Шекспир и немецкий дух», посвященная рецепции наследия великого англичанина на немецкой сцене XVII в.

С наибольшей полнотой его концепция барокко представлена в работах о Грифиусе и Опице. Заметим, что Бенн активно изучал труды Гундольфа и полемизировал с ними. В его библиотеке хранится работа Гундольфа о Георге, в заметках упоминается его работа о Беме, так что можно предположить, что и работы о Грифиусе и Опице были ему известны.

¹⁰⁹ Это издание было осуществлено самим Вольфскем много лет спустя после смерти Георге, в 1949 г.

¹¹⁰ О «барочности» стиля Жан-Поля писал А.В. Михайлов в статье «Диалектика литературной эпохи»: «Барокко продолжало жить в самом обиходе; позднее Жан-Поль черпал в живом подспудном барокко немецкой культуры, в ее почти не признанной субкультурной прозе элементы своего виртуозного и выразительного манерного стиля» (Михайлов. Цит. соч. С. 33).

Гундольф рассматривает названные фигуры, резко возвышая их над всей современной им литературой. Так, в заключении работы о Грифиусе можно встретить следующий пассаж¹¹¹:

Грифиус — <...> единолично представляет немецкую художественную драму (Kunstdrama) эпохи Опица. Вокруг него копошатся до отвращения искривленные словесные пассажи (klappern die prall bis zum Verrecken gereckten Wortaufzüge) Лознштейна и Хальмана.. английские комедианты в новом, несколько ухоженном виде (Tracht).. переводная литература, преимущественно из Голландии и Франции, духовные или светские праздники школяров (Schulfeiern).. пасторальные аллегории (Schäferallegorien), оперы и представления с песнями (Singspiele).. вольные инсценировки, основанные на обычаях или не на обычаях (Sitten-, Unsittenszenen) с диалектом или без оногo.. зачастую смесь всех этих жанров: вместо общенемецкой драмы — локальные поделки на случай (Gelegenheitsmache), имеющие смысл лишь как культурное наследие, безо всякой духовной ценности¹¹².

Разнообразнейшая палитра жанров эпохи барокко названа Гундольфом лишь затем, чтобы напрочь ее обесценить, поставить ей в пример единственный жанр — Kunstdrama, а великому множеству авторов эпохи, зачастую безымянных, одного гения — Грифиуса. В последнем предложении из приведенного выше отрывка бросается в глаза анахроническое обвинение драме барокко в отсутствии у нее «общенемецкого характера». Такая постановка вопроса уместна, когда речь идет о единой Германии конца XIX — начала XX в., но не в условиях государственной и диалектальной раздробленности XVII в. Эпоха барокко у Гундольфа противопоставляется более «правильным» эпохам, когда литература уже действительно стала приобретать «общенемецкое» значение. Речь идет прежде всего об эпохах «бури и натиска», а также романтизма. Грифиус предстает у Гундольфа одиноким, непонятым гением, «единственной ласточкой» (выражение самого Гундольфа), которая еще делает весны немецкой поэзии. Складывается впечатление, что исследователь видит в Грифиусе некий прообраз своего учителя Стефана Георге, так же дистанцирующегося, возвышающегося над современным ему литературным процессом, как и Грифиус в восприятии Гундольфа. Да и взгляд Гундольфа на литературу

¹¹¹ Авторская пунктуация сохранена.

¹¹² Gundolf F. Andreas Gryphius. — Heidelberg: Heidelberg Weiss, 1927. — S. 63.

прошлого как на череду гениев, которых окружал малозначительный и мелочный литературный процесс, напоминает взгляд Георге. Ведь основатель «Листков для искусства» тоже ориентировался на вершины литературы прошлого (Данте, Бодлера), и занимался как переводчик почти исключительно ими. Бенн изучал труды Гундольфа и полемизировал с ними. В его библиотеке имелась работа Гундольфа о Георге¹¹³, а в заметках упоминается монография о Бёме.

Другой представитель круга Георге, Карл Вольфскель, был также большим знатоком и ценителем барокко. Его перу принадлежит каталог к крупнейшей коллекции барочной литературы Виктора Манхаймера¹¹⁴, выставленной владельцем на продажу¹¹⁵. Этот каталог представляет собой краткую энциклопедию барокко. Уникальное собрание Манхаймера проанализировано на предмет редкости и ценности представленных в нем книг. Уже подобная оценочная деятельность требует глубокого погружения в барочную проблематику. Однако Вольфскель не ограничивается работой оценщика. Во «Введении в коллекцию барокко Виктора Манхаймера» Вольфскель дает полноценный очерк собственного видения барочной литературы.

Согласно Вольфскелю, основные жанры барочной литературы — это стихотворный эпос, оды, «огромные романы» (Riesengomane), драмы, пасторали и эпиграммы¹¹⁶. Отмечает Вольфскель аспект, важный и для концепции барокко Хаузенштейна, а именно «социальное значение поэзии» в эпоху барокко и «присвоение ей определенного места в общественном порядке» того времени.

¹¹³ Gundolf F. Stefan George. — Berlin: Verlag Bondi, 1920. — 270 S.

¹¹⁴ Подробнее о ней см. в книге: Kotz F. Die vergessene Bibliothek. Spurensuche zu Biographie und Büchersammlung von Victor Manheimer. — Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2013. — 319 S.

¹¹⁵ Виктор Манхаймер — один из крупнейших исследователей литературы XVII в. и автор первой основательной работы о Грифиусе — «Лирика Андреаса Грифиуса» (1903).

¹¹⁶ Тексты Вольфскеля цитируются по машинописям, хранящимся в Немецком литературном архиве (г. Марбах-на-Неккаре).

Разбирая коллекцию Манхаймера, Вольфскель попутно набрасывает подробную географию немецкого барокко, называя множество имен среди поэтов барокко, включая имена второго ряда — от Кенигсберга до Силезии и Баварии, которая раньше вовсе не считалась одним из центров литературы барокко:

Не только само распространение опицианского духа, но и та область, для которой он [Опиц] стал вождем — вплоть до удаленной Швейцарии (Зимлер) или <...> Австрии (ван Хоберг), крайне внушительна. <...> Наряду с самыми влиятельными, по крайней мере, по зоне охвата, силезцами, чьи такие редкие и прекрасные поэты, как Чепко, и такие скромные, как Шерффер¹¹⁷, стоят в первых рядах [лирики барокко], блестяще представлен лейпцигский круг с никогда еще не появлявшимися в коллекциях именами Бреме, Ширмера, Шоха и многих других. Кенигсбергцы, пусть и не полностью, прекрасно представлены Дахом, Конгелем, «прусским демоном» Кемпе и, наконец, Питчем.

Вольфскель уделяет также внимание и взаимодействию немецкоязычного барокко с соседними странами, прежде всего, с Голландией. Он отмечает важность «ближайших родственников, Нидерландов» для немецкого барокко, а именно «двух особенно отличительных, <...> благодаря внутреннему единству <...> связанных фигур: Катса и Вондела». К концу XIX в. в Германии вообще происходит переоткрытие Вондела, известного, впрочем и раньше, ведь «немцам нидерландский язык, близкий к нижненемецким говорам, был более или менее понятен без перевода»¹¹⁸. Однако в конце XIX в. пишутся работы о влиянии Вондела на Мильтона¹¹⁹ и Грифиуса¹²⁰. Многие стихотворения Вондела приводились в немецком переводе в книге А. Баумгартнера¹²¹. Кроме того, драма Вондела «Люцифер» издавалась в немецком переводе издательством «Insel» в 1919 г. и вполне могла быть известна экспрессионистам. Экспрессионистам вполне могла прийти по нраву «одна удивительная, светская <...> особенность драмы

¹¹⁷ Настоящая фамилия Ангелуса Силезиуса.

¹¹⁸ Балашов Н.И. Вондел в системе западноевропейской литературы XVII в. // Вондел. Трагедии. — М.: Наука, 1988. — С. 421.

¹¹⁹ Это влияние утверждается, например, в работе Г. Эдмудсона «Мильтон и Вондел» (Лондон, 1885) и, напротив, оспаривается А. Мюллером: «О зависимости Мильтона от Вондела» (Берлин, 1891).

¹²⁰ Kollwijn S. R. A. Ueber den Einfluss des hollaendischen Dramas auf Andreas Gryphius. — Amersfort: A.M. Slothouwer, 1880. — 96 S.

¹²¹ Baumgartner A. Joost van der Vondel, sein Leben und seine Werke. — Freiburg: Herder'sche, 1882. — 397 S.

«Люцифер». Восстание духа зла направлено прежде всего не против бога, но против человека»¹²².

Не избегает Вольфскель и проведения параллелей с более поздней литературой, столь любимого в начале XX в. множеством авторов, писавших о барокко. Так, чувство природы (важная для Вольфскеля тема, один из текстов о барокко из его архива посвящен «чувству природы у силезцев») наиболее проявлено в немецкой литературе «вплоть до Дросте¹²³», по его мнению, у «го, наиболее чутко (*witterungsreichst*) чувствующего природу Брокеса¹²⁴».

В архиве Вольфскеля, помимо упомянутой статьи о силезской школе, имеются также заметки об Опице, Грифиусе, Гофмансвальдау, Логау, Лоэнштейне, Гриммельсгаузене. Вкратце расскажем об их содержании, поскольку тенденция к сопоставлению барокко с позднейшими явлениями, лишь намеченная во «Введении», в этих текстах проявляется уже эксплицитно, и в своих сравнениях исследователь доходит уже до начала XX века.

В заметке об Опице он исходит из общеизвестных положений о значении Опица как зачинателя единой германской литературы:

...все вопросы [к Опицу] отступают перед очевидной (*imposant*) исторической действительностью, перед тем фактом, что именно в Германии, наиболее разрозненной (*uneinheitlichste*) из всех культурных регионов (*Kulturgebiete*), появился настоящий диктатор, *Praeseptor Germaniae*¹²⁵, неограниченной самодержавной властью владевшего и направлявшего целую страну всю свою жизнь и долгое время после смерти.

Не оставляет без внимания сподвижник Георге и роль Опица как основателя немецкой силлаботоники. Важнейшая заслуга Опица, по Вольфскелю, «его урегулирование немецкого стихосложения и синтаксиса (*Satzbau*), принятие древнегерманского ритмико-музыкального стиха, замена

¹²² Балашов. Цит. соч. С. 418.

¹²³ Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848) — немецкая поэтесса.

¹²⁴ Barthold Hinrich Brockes (1680–1747) — немецкий позднебарочный поэт.

¹²⁵ «Наставник Германии» (*лат.*), так в Германии называют особенно выдающихся ученых, например, автора энциклопедии «О природе вещей» Рабана Мавра (780-856) и сподвижника Лютера Филлипа Меланхтона (1497-1560).

простой силлабической организации строгой, введенной им и действующей и по сей день акцентуацией».

Для нашей темы крайне важно, что Вольфскель говорит здесь в отношении Опица именно о *Satzbau*. Готфрид Бенн, напомним, считал это понятие основополагающим для искусства, о чем недвусмысленно свидетельствует одноименное стихотворение позднего периода:

Satzbau

<...>

Was <...> neu ist, ist die Frage nach dem *Satzbau*
und die ist dringend:
warum drücken wir etwas aus?

<...>

Überwältigend unbeantwortbar!
Honoraraussicht ist es nicht,
viele hungern darüber. Nein,
es ist ein Antrieb in der Hand,
ferngesteuert, eine Gehirnanlage,
vielleicht ein verspäteter Heilbringer oder Totemtier,
auf Kosten des Inhalts ein formaler Priapismus,
er wird vorübergehen¹²⁶,
aber heute ist der *Satzbau*
das Primäre.

»Die wenigen, die was davon erkannt« - (Goethe) -
wovon eigentlich?

Ich nehme an: vom *Satzbau*¹²⁷.

Строение фразы¹²⁸

<...>

В чем есть новизна, так это в вопросе о строении фразы,
и он насыщен:
Что вообще заставляет нас тратить слова?

<...>

Отпугивающая бессмысленность!¹²⁹
Видов на вознаграждение никаких,
тут многие умерли с голоду. А, нет,
это просто привод к руке,
управляемый издали, расположение мозга,
может быть, припозднившийся амулет или тотемный монстр
на содержании формального приапизма:
пройдет время, мы справимся с ним,
но покамест строение фразы

¹²⁶ Мысль об атавистическом характере духовной деятельности высказывается у Бенна и в «Итаке».

¹²⁷ SW I, 238.

¹²⁸ Перевод С. Морейно // URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/9/benn.html> (дата обращения: 24.02.2015).

¹²⁹ У Бенна здесь дословно — «впечатляюще неотвечаемо».

лидирует.

“Те немногие, что об этом знали” (Гёте) -
о чем именно?
Осмелюсь предположить: о строении фразы.

Цитата из «Фауста» нужна здесь Бенну лишь затем, чтобы построить собственное положение, поскольку у Гёте речь идет о «человеческом сердце и уме», как следует из предшествующей реплики Вагнера, ответом на которую служат вышеприведенные слова Фауста:

WAGNER:

Allein die Welt! des Menschen Herz und Geist!
Möcht jeglicher doch was davon erkennen.

FAUST:

Ja, was man so erkennen heißt!
Wer darf das Kind beim Namen nennen?
Die wenigen, die was davon erkannt,
Die töricht g'nug ihr volles Herz nicht wahrten,
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt¹³⁰.

ВАГНЕР

А мир? А дух людей, их сердце? Без сомненья,
Всяк хочет что-нибудь узнать на этот счет.

ФАУСТ

Да; но что значит - знать? Вот в чем все затрудненья!
Кто верным именем младенца наречёт?
Где те немногие, кто век свой познавали,
Ни чувств своих, ни мыслей не скрывали,
С безумной смелостью к толпе навстречу шли?
Их распинали, били, жгли...
Однако поздно: нам пора расстаться;
Оставим этот разговор¹³¹.

Эти слова, которыми Бенн дополняет строку Гёте, вполне можно отнести и к Опицу, как это делает Вольфскель. Разумеется, Satzbau, синтаксис Бенна несколько другой, чем у Опица. Бенн развивает здесь свою излюбленную мысль о загадочности, необъяснимости творческих процессов,

¹³⁰ Goethe J. W. Faust // Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. — Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1948-1960. — Bd. 3. — S. 372.

¹³¹ Пер. Н. Холодковского.

связанную с его собственным мировоззрением, а не с отсылками к эпохе барокко, и, тем не менее, само совпадение терминов показательны. Оно указывает на то, что именно синтаксис, конструкция фразы ставится модернистами в искусстве выше всего.

Показательно, что оба модерниста находят истоки своих мыслей в далеком прошлом, будь то эпоха барокко или время Гёте. Отметим также, что мировоззрению Бенна также весьма близка и высказанная Вольфскелем мысль о поэте (в данном случае, Опице) как о диктаторе.

Говоря о Грифиусе, этом «зеркале истинного внутреннего состояния эпохи», Вольфскель, как и другие его современники, например, экспрессионист Клабунд, предпочитает лирику поэта его драмам. Грифиуса он рассматривает также в сравнительно-историческом разрезе, называя его среди «самых великих безнадежных (große Hoffnungslosen) всех времен».

Гофмансвальдау в восприятии Вольфскеля — «совершенный репрезентант» барокко, «само барокко собственной персоной». И в героических и в галантных стихотворениях этот представитель «второй силезской школы», по мнению соратника Георге, всегда следует образцам и превосходит их, создавая новые, более совершенные образцы: «его эпико-героические стихотворения <...> написаны со свободой, не забывающей об уважении к великим образцам (in respektvoller Freiheit an berühmte Muster) <...> его «галантные» стихотворения имеют ровно такие размах и эмоциональность, какие нужны, чтобы сохранить характер стиля».

Говоря о Логау, Вольфскель отмечает очевидное совершенство кратких форм этого мастера эпиграмм: «Богатый мыслями, он умеет их притягательно и сжато оформить, доработать до пуанты и придать проникновенную окончательную формулировку». Однако формальное мастерство Логау для него не главное, главное достоинство в его произведениях сподвижник Георге видит в том, что они наиболее полно

выражают его редкий характер: «Больше, чем все это, действует сильная, ясная, простая мужественность его сознания». Такой вывод нужен автору, чтобы сказать о надвременном значении Логау: «Таким образом, издания его стихов — есть наследие одного из самых великих и наиболее признанных мужей всей нашей словесности».

Лоэнштейн, по мнению Вольфскеля, при всей его поверхности и «фасадности» («У него все — лишь фасад», пишет каталогизатор коллекции Манхаймера) ценен своими бьющими через край драматическими эскападами, несущими в себе свойственное для всей немецкой литературы стремление к выразительности, Ausdruck¹³²: «То, что общенемецкий элемент выразительности (Ausdruckselement) у Лоэнштейна действительно перегрет (überhitzt) настолько, что он предпочитает доводить до истерики мотивы всего ужасного и броского, становится понятно сегодня при сравнительном рассмотрении нашей (подчеркивание автора — *Н. К.*) послевоенной литературы». Таким образом, здесь Вольфскель непосредственно обращается к опыту современности, считая, что именно благодаря ей возможно приблизиться к более полному пониманию барокко.

Мошероша Вольфскель называет одним из родоначальников жанра эссе, «немецким эссеистом», «немецким Монтенем¹³³», хотя и отмечает определенную его чужеродность по отношению к немецкому литературному процессу. Это замечание крайне важно для возможного сопоставления его с Бенном, поскольку эссеистика последнего, которую он на определенном этапе (в 20-30-е гг.) считал главной частью своего творчества, безусловно опирается на французские традиции свободного обращения с темой. Вообще,

¹³² Особенно это справедливо в отношении экспрессионизма, ведь уже в названии этого направления заложен латинский эквивалент слова Ausdruck — expression, а для Г. Бенна Ausdruckswelt (мир выражения) — принципиальное понятие, давшее название одному из его эссе.

¹³³ Историю вопроса о «барочности» Монтеня см.: Виппер Ю. Б. Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе. // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века). — М.: Художественная литература, 1990. — С. 59-78.

надо отметить, что о влиянии Мошероша на экспрессионизм и в, частности, на Рене Шикеле, писал В.Д. Седельник¹³⁴.

В тексте «Силезский дух природы» Вольфскель пишет: «От силезских крестьянских комедий XVII в. вплоть до Германа Штера, и, прежде всего, до лучшего, наиболее верного природе (naturechtest) в творчестве Герхарта Гауптмана, кажется, бродит призрак народных памятников силезской литературы, имеющих надвременной характер».

Нетрудно заметить, что Вольфскель, говоря о барокко, постоянно так или иначе апеллирует к современности, или во всяком случае к XIX в. Эта «контекстуализация барокко» у Вольфскеля, характерная отчасти и для других членов «круга Георге», например, для Ф. Гундольфа, — целенаправленная установка, направленная на то, чтобы заинтересовать современного читателя литературой барокко.

Переписка Вольфскеля с Гундольфом предлагает нам важный пример сопоставления опыта Георге с поэтикой барокко. Вероятно, первым о близости Георге к барокко заговорил Феликс Греве, издавший еще в 1907 г. «Избранные стихотворения» Гофмансвальдау. В своем предисловии к этому изданию он пишет о зависимости круга Георге от галантной поэзии XVII в.: «Если искать [аналогию барокко] в современности, то непосредственная зависимость (от Гофмансвальдау) обнаружится в школе, которая собралась вокруг Георге, и, более чем у кого бы то ни было, у самого этого поэта»¹³⁵. В письме Гундольфа Вольфскелю проводится аналогия гораздо менее расплывчатая и более фундаментальная. Гундольф пишет о переводах Георге как о логичном «продолжении литературы барокко, которая почти целиком была переводной».

¹³⁴ Седельник В. Д. Шикеле, Рене. // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 652.

¹³⁵ Greve, F. P. Einleitung // Auserlesene Gedichte des Herrn Christian Hofman von Hoffmannswaldau. — Leipzig: Insel-Verlag, 1907. — S. 7.

Следующие две персоналии из круга Георге — Э.Р. Курциус и М. Коммерель — крайне важны для рецепции барокко самим Готфридом Бенном. Об Э. Р. Курциусе мы будем говорить более подробно в 4-й главе в связи с докладом «Проблемы лирики», написанном в диалоге с исследователем. Что касается Коммерелля, Бенн мог узнать о нем из одного письма Курциуса¹³⁶, филолог спрашивает поэта: «Кстати, не знаете ли Вы коммереллевский пер[евод] Кальдерона? Гораздо лучше, чем Шлегель»¹³⁷. Ответа Бенна на эту реплику не сохранилось, однако если учесть, что к другим замечаниям Курциуса он прислушивался, можно предположить, что Бенн с ним ознакомился.

Личный секретарь Георге, Макс Коммерель перевел на немецкий «Жизнь есть сон», а также две другие драмы Кальдерона (переводы вышли в 30-е гг.) Барокко Коммерель занимался очень тщательно, помимо переводов, его перу принадлежит монография «Об искусстве Кальдерона», а также статья, в которой он сопоставляет «Сиплициссимус» с «Дон Кихотом» Сервантеса.

Тот факт, что один ученик Георге¹³⁸, когда речь заходит о барокко, цитирует другого, свидетельствует о том, что в этом кругу выработалась своя вполне цельная концепция барокко, подчеркивающая романские корни явления и преуменьшающая достижения собственно немецкого барокко.

В фигуре Курциуса «круг Георге» уже напрямую соприкоснулся с Бенном. Будучи знаком с ним, впитывая его идеи, он во многом приобщался к идеям всего «круга Георге» — Вольфскеля, Гундольфа, Коммерелля и самого

¹³⁶ Его датировка не совсем ясна — оно подписано «1 марта» и находится в Немецком литературном архиве среди писем Курциуса 1951 г. Однако дата 1.03.51 невероятна, так как к письму приложена газетная статья Курциуса от 21.07.51 (о ней ниже). При этом данное письмо точно относится к этому году, так как в письме от 2.08.51 Курциус уже отвечает на реплику Бенна об этой статье. Так что письмо можно лишь приблизительно датировать, как написанное между 21.07 и 2.08.

¹³⁷ Здесь и далее переписка Бенна с Курциусом цитируется по автографу из собрания Бенна в Немецком литературном архиве.

¹³⁸ А Курциус несомненно был таковым, достаточно вспомнить его эссе «Стефан Георге в разговорах» (Curtius E. R. Stefan George im Gespräch // Curtius E. R. Kritische Essays zur europäischen Literatur. — Bern: Francke, 1950. — S. 138-157.), где Курциус выступает в роли Эккермана, благоговейно записывающего за гением.

Георге. Наиболее явно почтительное отношение Бенна к Георге и окружавшим его высказано в «Речи о Стефане Георге» (1933), написанной по случаю кончины последнего:

Известие об этой смерти повергло в глубокий траур целый народ, закончилось одно из самых жестоких изгнаний, ушел один из самых загадочных его сыновей. Пятьдесят лет прожил он в поэзии, но лишь немногие видели его во плоти, он никогда не выступал перед публикой, не высказывался в газетах, не имел постоянного жилья, адреса, о нем почти нельзя было узнать никаких биографических подробностей, подобно шиту, перед ним стояли известные имена, защищали его, были его кругом, одновременно возвышая и затемняя его личность¹³⁹.

Это отношение, впрочем, отнюдь не было безоблачным. Бенн отдавал себя отчет и в недостатках «георгеанской» кружковости:

...туман, напущенный на Георге его кругом, видевшим за каждым словом — гром божественных голосов, прорыв в пространство по ту сторону индивидуальности, вторжение в предустановленные миры...¹⁴⁰

Далее Бенн демонстрирует свою осведомленность в трудах круга Георге и говорит о значении Георге для всего научного знания начала XX века:

В 1902 г. выходит книга Клагеса о Георге, за ней — работы фон Гундольфа и фон Вольтерса. <...> Их [естественных и гуманитарных наук] собственная бессубъектность нашла выход в этой личности, утверждавшей внутренний, уверенный, интуитивный и невыводимый из наличных фактов тип познания, под его именем свершилась победа трансцендентного над природой, к которой Европа была уже готова. Если я сейчас к уже названным именам добавлю еще Трельча и Фробениуса, Воррингера и Шелера, Шпенглера и Курциуса, Кайзерлинга, Бертрама и Шулера, то Вы согласитесь со мной, что немецкий идеализм во всем своем блеске, в эти годы, как никогда, кажется имеющим единое ядро¹⁴¹.

При подготовке своего эссе «Ницше — пятьдесят лет спустя» (1950) Бенн также изучал работы членов «круга» — Э. Бертрама и Л. Клагеса¹⁴², посвященные Ницше.

Как мы видим, Бенн внимательно читал труды «круга Георге» и поэтому нет ничего удивительного в том, что георгеанская концепция барокко нашла свое отражение в видении барокко самим Бенном.

¹³⁹ SW IV, 100.

¹⁴⁰ SW IV, 105.

¹⁴¹ SW IV/104-105.

¹⁴² При в целом положительном отношении к кругу Георге, для Клагеса Бенн делал исключение, в его отношении у Бенна выработалось резкое неприятие, прежде всего знаменитой концепции Клагеса «духа как врага души», изложенной в одноименном труде. Одно из своих писем Бенн даже подписал «Анти-Клагес».

Поговорив о концепции барокко в «круге Георге», необходимо перейти к восприятию барокко в экспрессионизме в целом, ведь, как заметил В. Беньямин, «переоценка [барокко — *Н.К.*], возникшая с появлением экспрессионизма — хотя и не без влияния школы Георге — <...> вызывала подлинное прозрение»¹⁴³.

1.6 Экспрессионисты и барокко

Среди поэтов-экспрессионистов многие так или иначе занимались барокко. Как замечает Гизела Лютер в своей монографии «Барочный экспрессионизм?» причиной тому мог стать тот факт, что многие из экспрессионистов — составитель антологии «Сумерки человечества» Курт Пинтус, один из крупнейших поэтов немецкого экспрессионизма Эрнст Штадлер и др. — были германистами. Так что в определенном смысле перед нами тот случай, который описывал Курциус, когда литература превращается в «резервацию для германистов»¹⁴⁴.

С одного из этих германистов, Штадлера, мы и начнем. Г. Лютер утверждает, что Штадлер считается одним из людей, заново открывших Ангелуса Силезиуса. Это представляется некоторым преувеличением, поскольку Ангелус Силезиус в отличие многих других барочных поэтов едва ли был забытым автором. Благодаря своей связи с христианской мистикой, его стихи часто перепечатывались в религиозных целях. Тиражи этих книг были довольно значительными, так что Ф. Штрих, о котором речь шла выше,

¹⁴³ Беньямин. Цит. соч. С. 38.

¹⁴⁴ Подробнее об этом см. в п. 4.3. настоящего исследования.

не включает стихов из его главной книги «Херувимский странник» из-за их общеизвестности.

Однако Штадлеру, по всей видимости, принадлежит приоритет в поэтическом осмыслении наследия великого мистика. Штадлер цитирует Ангелуса Силезиуса в своем стихотворении «Der Spruch»:

In einem alten Buche stieß ich auf ein Wort,
Das traf mich wie ein Schlag und brennt durch meine Tage fort:
Und wenn ich mich an trübe Lust vergebe,
Schein, Lug und Spiel zu mir anstatt des Wesens hebe,
Wenn ich gefällig mich mit raschem Sinn belüge,
Als wäre Dunkles klar, als wenn nicht Leben tausend wild verschloßne Tore trüge,
Und Worte widerspreche, deren Weite nie ich ausgefühl't,
Und Dinge fasse, deren Sein mich niemals aufgewühl't,
Wenn mich willkommner Traum mit Sammehänden streicht,
Und Tag und Wirklichkeit von mir entweicht,
Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich,
Dann steht das Wort mir auf: Mensch, werde wesentlich!¹⁴⁵

Изречение¹⁴⁶

В старинной книге я нашел слова одни —
С тех пор они огнем мои буравят дни.
И если мне на ум придет порою
Суть ложью подменять, а естество игрою,
Лгать самому себе и тешиться обманом,
Звать белым черное, прозрачное туманом,
Нарочно отрицать все то, что не постиг,
И называть своим, чего я не достиг,
И если жизнь чурается меня,
И ускользают прочь и свет, и краски дня,
Мир станет чужд, охватит сердце жуть, —
Я вспомню те слова: «Свою постигни суть!»¹⁴⁷

Слова после двоеточия собственно и принадлежат Ангелусу Силезиусу. Его стихотворение из книги «Херувимский странник» (II, 30) звучит полностью так:

Zufall und Wesen

Mensch werde wesentlich, denn wenn die Welt vergeht,
so fällt der Anschein fort, das Wesen, das besteht¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Stadler E. Der Spruch // Stadler E. Gedichte. — Berlin: Karl-Maria Guth, 2013. — S. 65-66.

¹⁴⁶ Пер. И. Грицковой // Западноевропейская поэзия XX века. — М.: Художественная литература, 1977. — С. 195.

¹⁴⁷ Точнее нижеследующий перевод Н. Гучинской: «Существенным пребудь».

¹⁴⁸ Ангелус Силезиус. Херувимский странник. — СПб.: Наука, 1999. — С. 132.

Случайность и сущность

Существенным пребудь; когда иссякнет свет,
Случайность отомрет, а сущность мира — нет¹⁴⁹.

Штадлер сохраняет взаимосвязь между падением мира у Ангелуса Силезиуса и сохранением человеческой сущности — главной задачи в таких условиях, лишь несколько переставляя акценты с «мира» на человеческое «Я». Если у барочного поэта сказано «когда мир разрушается», то у Штадлера главная проблема — «отчужденность» лирического героя от мира, от «глубинного Я», с которой ему помогает бороться изречение, найденное в старинной книге.

Помимо этого стихотворения, Штадлер упоминает Ангелуса Силезиуса в своих военных дневниках, рассказывая о таком эпизоде, когда он получил от сестры посылку — книжку с изречениями этого мастера духовного дистиха.

Для Штадлера барочная мистика Ангелуса Силезиуса — пример для подражания в новое темное, военное время, опора в трудном деле богоискательства.

К барочной мистике обращался и другой поэт-экспрессионист, Лотар Шрайер. В центре его интересов — немецкая мистика в широком смысле, от Средневековья (Майстер Экхарт) до эпохи барокко (Беме, Ангелус Силезиус) и далее. Составитель антологий немецкой мистики, он занимался своим предметом вплоть до 1930-х гг., и книги более позднего периода в соответствии со сложившейся политической конъюнктурой переставляют акценты с экспрессионистских на националистические. В 1930-е гг. он рассуждает о немецкой мистике как народообразующем стержне германской

¹⁴⁹ Пер. Н. Гучинской // Ангелус Силезиус. Цит. соч. С. 133.

нации, к чему его работы времен «экспрессионистского десятилетия» еще не тяготели¹⁵⁰.

Обратный пример «инструментализации» барокко, когда оно используется тоже в политических целях весьма определенных сил, но теперь уже не правого, а левого толка, нам предлагает И.Р. Бехер. В своем творчестве Бехер неоднократно обращался к барокко. Важнейшей фигурой в поэзии немецкого барокко для Бехера был Грифиус. Как следует из письма вдовы поэта, Лили Бехер, переводчику Л. Гинзбургу, «такая фигура, как Грифиус, в течение десятилетий играла большую роль в творчестве Бехера. Неслучайно одно из наиболее совершенных его творений, написанных в 1937 году, носит название «Слезы отечества»¹⁵¹. Показательно сравнение этих сонетов.

Приведем текст Грифиуса:

Threnen des Vatterlandes/ Anno 1636

Wir sindt doch nuhmer gantz/ ja mehr den gantz verheret!
Der frechen völcker schaar/ die rasende posaun
Das vom blutt fette schwerdt/ die donnernde Carthaun
Hatt aller schweis/ vnd fleis/ vnd vorraht auff gezehret.
Die türme stehn in glutt/ die Kirch ist vmbgekehret.
Das Rahthaus ligt im graus/ die starcken sind zerhawn.
Die Jungfrawn sindt geschändt/ vnd wo wir hin nur schawn
Ist fewer/ pest/ vnd todt der hertz vndt geist durchfehret.
Hier durch die schantz vnd Stadt/ rint alzeit frisches blutt.
Dreymall sindt schon sechs jahr als vnser ströme flutt
Von so viel leichen schwer/ sich langsam fortgedrungen.
Doch schweig ich noch von dem was ärger als der todt.
Was grimmer den die pest/ vndt glutt vndt hungers noth
Das nun der Selen schatz/ so vielen abgezwungen¹⁵².

Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе.
Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,
Ревущая труба, от крови жирный меч,
Все жрет наш хлеб, наш труд, свой суд неправый правит.

Враг наши церкви жжет. Враг нашу веру травит.

¹⁵⁰ Подробнее о нем см.: Пестова Н. В. Шрейер, Лотар // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 658-660.

¹⁵¹ Цит. по: Л. Гинзбург. Избранное // URL: http://www.imwerden.info/belousenko/books/Ginzburg_Lev/Ginzburg_Lev_Izbrannoe.htm (дата обращения: 24.02.15).

¹⁵² Gryphius A. Threnen des Vatterlandes/ Anno 1636 // Gryphius A. Sonette. — Berlin: Karl-Maria Guth, 2014. — S. 42.

Стенает ратуша!.. На пагубу обречь
Посмели наших жен!.. Кому их оберечь?..
Огонь, чума и смерть... Вот-вот нас жизнь оставит.

Здесь каждый божий день людская кровь течет.
Три шестилетия! Ужасен этот счет.
Скопление мертвых тел остановило реки.

Но что позор и смерть, что голод и беда,
Пожары, грабежи и недород, когда
Сокровища души разграблены навеки?!¹⁵³

Если сравнить его со вторым сонетом Бехера, созданным в диалоге с Грифиусом, обнаружатся многочисленные текстуальные переклички. Любопытно, что Бенн сразу же начинает с упоминания величайшего композитора эпохи барокко, что сразу задает необходимую «барочную» интонацию:

Tränen des Vaterlandes Anno 1937

II

Du mächtig deutscher Klang: Bachs Fugen und Kantaten!
Du zartes Himmelsblau, von Grünewald gemalt!
Du Hymne Hölderlins, die feierlich uns strahlt!
O Farbe, Klang und Wort: geschändet und verraten!

Gelang es euch noch nicht, auch die Natur zu morden?!
Ziehn Neckar und der Rhein noch immer ihren Lauf?
Du Spielplatz meiner Kindheit: wer spielt wohl heut darauf
Schwarzwald und Bodensee, was ist aus euch geworden?

Das vierte Jahr bricht an. Um Deutschland zu beweinen,
Stehn uns der Tränen nicht genügend zu Gebot,
Da sich der Tränen Lauf in so viel Blut verliert.

Drum, Tränen, haltet still! Laßt uns den Haß vereinen,
Bis stark wir sind zu künden: »Zu Ende mit der Not!«
Dann: Farbe, Klang und Wort! Glänzt, dröhnt und jubiliert!

Плач по Отчизне

II

Ты, музыки родной цветенье — fuga Баха,
Ты, Грюневальда холст — лазури волшебство,
И Гёльдерлина гимн — родник души его,

¹⁵³ Пер. Л. Гинзбурга // Европейская поэзия XVII века. — М.: Художественная литература, 1977 г. — С. 233-234.

Вы — слово, звук и цвет — повержены на плаху.

А не глумится ли палач и над природой, —
И Шварцвальд, может быть, его игрушкой стал?
Шумят ли дети там, где в детстве я играл?
А Рейн и Неккар, вы ль еще струите воды?

Уже четвертый год по родине рыдаем.
Но где взять вдосталь слез? Под силу ли слезам
Живым потоком смыть всех мучеников кровь?

Тогда умолкни, плач! На помощь призываем
Священный гнев. Пусть он свершит свой суд! А там
Цвет, слово, музыка пусть торжествуют вновь!¹⁵⁴

Очевидно, что Бехер, хоть и вставляет в текст события позднейшего, по сравнению с эпохой барокко, времени, всецело остается в рамках эстетики Грифиуса. Он использует точно такие же нагромождения субстантивов, ту же обличительно-скорбную интонацию и даже, как и Грифиус, тоже называет количество лет несчастья (в случае Грифиуса это Тридцатилетняя война¹⁵⁵, в случае Бехера — господство нацистов). Впрочем, как справедливо замечает Л. Гинзбург, Грифиус может иметь в виду не только конкретное число, но и его символическое значение как некоего огромного промежутка времени, не имеющего конца: « $3 \times 6 = 18$ — в математике. А в поэзии? Может быть, трижды шесть равно бесконечности? <...> Шесть лет войны. Потом — еще раз шесть лет. Нет конца: снова шесть лет. И опять мучительно медленно тянется новое шестилетие. <...> Грифиус был выдающимся математиком. Он знал внутренний смысл чисел»¹⁵⁶.

Особенно заметно отношение Бехера к барокко в антологии барочной поэзии, составленной им уже в 1930-е гг. В название вынесено то же самое заглавие стихотворения Грифиуса, и вся антология очевидно рассчитана на то, что будет прочитана как антифашистская книга, книга Соппротивления,

¹⁵⁴ Пер. В. Бугаевского // Иоганнес Р. Бехер. Избранные сочинения. — М.: Издательство иностранной литературы, 1961. — С. 85-86. Также опубликован перевод Г. Ратгауза, сохраняющего оригинальное название «Слезы отечества anno 1937»: ИЛ. — 1981. — №6. — С. 5-6.

¹⁵⁵ Кстати, с легкой руки Брехта в немецкой периодике укоренилось наименование период с 1914 по 1945 г. как «Второй Тридцатилетней войны» — еще одна параллель с XVII в.

¹⁵⁶ Гинзбург. Цит. соч.

несмотря на то, что в ней собраны стихотворения XVII в. Дело в том, что большинство этих стихотворений так или иначе обыгрывают мотивы патриотизма, горьких размышлений о судьбах Родины, в ней почти нет мистики и галантных стихотворений, также типичных для барокко.

Некоторые экспрессионисты проявили себя не только как составители антологий, но и как издатели отдельных поэтов барокко. Тут прежде всего нужно назвать Клабунда, школьного друга Г. Бенна, с его изданием поэзии Грифиуса в 1915 г. Это издание, наряду с другими барочными антологиями, заслужило критику Вальтера Беньямина, который в переписке с Г. фон Гофмансталем шутил, что некий «демон штампует все эти барочные антологии, как бы его не звали — Клабунд или Вальтер Унус¹⁵⁷». Бенн был высокого мнения о Клабунде, посвятил ему одно стихотворение, а после его смерти — целую речь, которая в собраниях сочинений Бенна традиционно открывает блок его эссеистики. Впрочем, Бенн несколько завидовал его большему успеху и иронизировал по поводу его чрезмерной плодовитости¹⁵⁸, так что упрек Беньямина в том, что Клабунд с демонической спешкой «штампует» свои книги он мог бы отчасти и разделить. Как бы то ни было, издание Клабунда стало одним из первых доступных широкому читателю изданий Грифиуса.

Что касается Вальтера Беньямина, то в своей работе «Происхождение немецкой барочной драмы» он наметил другую важную параллель между барокко и экспрессионизмом, касаясь творчества одного из ведущих драматургов экспрессионизма, Франца Верфеля:

В 1915 году вышли, как пролог к экспрессионистской драматургии, «Троянки» Верфеля. Не случайно тот же сюжет встречается у Опица в истоках барочной драмы. В обоих произведениях поэт был сосредоточен на языковом выражении жалобы и отклике на нее. Для этого в обоих случаях требовалась не столько подробная детальная проработка, сколько версификация, прошедшая выучку у драматического речитатива. К тому же в языковом отношении аналогия тогдашних попыток с недавними и сегодняшними очевидна. В обоих случаях привычным является форсирование. Образы этой литературы

¹⁵⁷ Составитель антологии барочной поэзии 1922 г.: Die deutsche Lyrik des Barock. Ausgewählt und eingeleitet von Walther Unus // Berlin: E. Reiss, 1922. — 276 S.

¹⁵⁸ Об этом см. в книге Х. Хофа «Готфрид Бенн: человек без памяти».

не столько вырастают из существования сообщества (*Gemeinschaftsdasein*), сколько пытаются в насильственной манере скрыть отсутствие общепринятых произведений в литературе. Ведь подобно экспрессионизму, барокко — эпоха не определенной художественной практики, а скорее неукротимого художественного воления (*Wollen*). Так всегда обстоит дело с так называемыми эпохами упадка. Высшая действительность в искусстве — изолированное, завершённое произведение. Порой однако законченное произведение остается достижимым лишь для эпигонов. Это времена «упадка» искусств, их «волевого импульса» (*Wollen*)¹⁵⁹.

Пользуясь терминологией Алоиса Ригля, Беньямин проводит аналогию, ударяющую в самую сердцевину вопроса — он не просто сравнивает какие-то мотивы или образы поэзии барокко и экспрессионизма, но обнаруживает их фундаментальную мировоззренческую близость, в духе «Случая Вагнера» Ницше считая барокко явлением декаданса. Недостатком этой концепции следует признать то, что Беньямин не пытается выяснить влиял ли Опиц на Верфеля непосредственно, он ограничивается небольшим, хотя и важным, замечанием о схожести литературной ситуации и поэтического материала. В случае Верфеля перед нами, скорее всего, случай бессознательного воспроизведения некоторых барочных «архетипов», то о чем писал А.В. Михайлов, говоря о «бароккоподобных явлениях в позднейшей литературе».

Однако, как мы видели из вышеизложенного, случаи прямого контакта экспрессионизма с барокко тоже многочисленны. Барокко привлекало поэтов-экспрессионистов с самых разных сторон. Для некоторых, как для Э. Штадлера, это был источник вдохновения и пример для подражания. Другим, как, например, И.Р. Бехеру барокко предоставляло повод для актуального политического высказывания. Третьи (Л. Шрайер, Клабунд и тот же Бехер) проявляли к барокко и издательский интерес, будучи составителями изданий барочной литературы. Многогранность барокко нашла таким образом свое отражение в разнообразии подходов к нему экспрессионистов.

В творчестве Бенна заметны следы бехеровского подхода, актуализирующего и «подгоняющего» барокко для собственных целей.

¹⁵⁹ Беньямин. Цит. соч. С. 38-39.

Разумеется, цели у Бенна были совсем другие. В политическом и эстетическом смысле он занимал полярно противоположную по отношению к Бехеру позицию. Об этом недвусмысленно свидетельствует радиодискуссия, развернувшаяся между поэтами в 20-е гг. Основным предметом ее была полемика вокруг вопроса об ангажированном искусстве. Бехер настаивал на его необходимости, а Бенн эту необходимость оспаривал. «Инструментализация» барокко Бехером — составная часть его эстетической политики как сторонника «ангажированной» литературы. Для Бенна, сторонника «чистого искусства», подобная позиция была неприемлема, о чем он заявлял в последствии и в переписке: «Я высоко ценю раннюю лирику Бехера, но его позднюю политическую не ставлю ни во что».

Впрочем, как станет видно из нашего дальнейшего анализа, Бенн тоже по-своему «инструментализировал» барокко. В частности, он использует факт происхождения Грифиуса из пасторской семьи для доказательства своей евгенической идеи о том, что большая часть деятелей немецкого искусства произошла именно из таких семей. Эту мысль Бенн развивает в своей *Genie-Prosa*¹⁶⁰. Стоит сопоставить эту идею с фактами биографии самого Бенна и его поздним стихотворением «Сын пастора» и станет очевидно, что Бенн точно такого же происхождения. Понятно, что данный факт из биографии Грифиуса нужен ему для того, чтобы заявить о своей причастности к клерикальной традиции, к которой относился и Грифиус. Бенн заявляет об этом несмотря на то, что его отношения с религией отцов и собственным отцом безоблачными не назовешь¹⁶¹. Однако он постоянно находился с ней в диалоге, на раннем этапе нередко перетекавшем в самую нелюбимую полемику.

¹⁶⁰ Проза о гении (*нем.*) Устоявшееся в бенноведении обозначение двух эссе, посвященных проблеме гениальности, наиболее обстоятельное из которых носит название «Гений и здоровье». Другое, отчасти пересекающееся с ним текстуально — «Проблема гения».

¹⁶¹ Подробнее о биографии Бенна и его отношениях с отцом, принципиально важных для всего его творчества в главе 2 настоящей работы.

Эпоха экспрессионизма отмечена и большим количеством произведений на темы истории «барочного» XVII в., среди них пьеса Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети», а также роман А. Деблина «Валленштейн». Последний был высоко ценим Г. Бенном, который восхищался мастерством Деблина, «единственного писателя в современной немецкой литературе, способного двадцать страниц подряд описывать средневековое¹⁶² оружие».

Таким образом, экспрессионисты проявляют интерес ко многим сторонам барокко — к его поэзии, к его мистике, но не забывают и контексте, в котором оно возникло — истории XVII в.

1.7. Экспрессионистская концепция барокко и Г. Бенн

Экспрессионистская концепция барокко оказала значительное влияние на восприятие барокко у Г. Бенна и на все его творчество вообще. Пускай Бенн и не был в самом центре баталий вокруг термина «барокко», как Ф. Штрих или В. Хаузенштейн, однако их отголоски не могли до него не доноситься. Бенн не интересовался барокко целенаправленно, как Бехер, Клабунд или Штадлер, однако в его творчестве эта полемика вокруг барокко возникает снова и снова.

В период Первой мировой войны она проникает в его сознание благодаря чтению трудов и личному знакомству с Вильгельмом Хаузенштейном.

¹⁶² Именно так свидетельствует мемуарист, хотя у Деблина речь идет, конечно, о более позднем, чем Средневековье, периоде — XVII в.

В послевоенный период, вероятно, свою роль сыграло знакомство с подборкой барочной поэзии Ф. Штриха¹⁶³. В 1920-е гг. Бенн вырабатывает новый лирический стиль. В его поэзии этого периода преобладают восьмистишия, ощутимо напоминающие своей формой протестантскую духовную лирику эпохи барокко. Разумеется, содержание их уже не традиционное, религиозное, а модернистское, монтажное, экуменическое. Это не песнопения в честь христианского Бога, как в эпоху барокко, а картины всей человеческой истории, где события истории священной, если и встречаются, то лишь в качестве мифологического элемента, соединяемого посредством «монтажного стиля» с элементами других мифов и религий, географических и прочих реалий.

В 1930-е гг. в поэзии Бенна ощутимо проступает влияние «круга Георге» и символизма вообще. Также более заметно становится и влияние Гете. Это резко отличает его от всех остальных экспрессионистов. Некоторые из них, как Август Штрамм, не имеют совершенно никаких пересечений с символизмом. Другие, как Эрнст Штадлер, пишут стихи в символистском ключе лишь на раннем этапе, еще до зарождения экспрессионизма, с появлением же одного тоже постепенно отходят от символизма.

Творчество Бенна представляет собой пример совершенно противоположного явления — сознательного перехода к символизму и дальнейшего тяготения вглубь истории литературы — к романтизму, Гете, барокко, Возрождению и античности.

Немалую роль в этих поисках Бенна сыграло общение с Э.Р. Курциусом, которое завязалось уже после Второй мировой войны. Складывается впечатление, что Бенн находил в работах и письмах Курциуса подтверждение своим собственным мыслям, удовлетворение своей тяги к истории (при всем неоднозначном, вслед за Ницше, отношением к самому

¹⁶³ Документальных подтверждений знакомства Бенна с ней обнаружить не удалось, однако она была опубликована в журнале «Genius», реклама которого выходила в крупнейших экспрессионистских журналах, в т.ч. и тех, где сотрудничал Бенн.

этому слову). В дальнейшем это стремление к литературоведческому историзированию найдет свое отражение в программном тексте позднего Бенна — докладе «Проблемы лирики»¹⁶⁴.

Подводя итоги, можно сказать, что на рецепцию барокко Г. Бенном повлияли самые разнообразные источники. От коллег-экспрессионистов он перенял интерес к религиозной составляющей барокко, от Ф. Ницше — понимание барокко как неоднозначного, отчасти декадентского феномена, от круга Стефана Георге — пиетет к барокко как к высшему проявлению романского начала культуры, а от В. Хаузенштейна — интерес к изобразительному, экфрастическому характеру барокко.

А. Деблин отмечал в своем вступительном слове к одному из поэтических выступлений Бенна: «Ему идет риторическое, он охотно полемизирует». Такого рода полемику, как представляется, Бенн вел с практически неизменными со времен Средневековья и барокко идеалами пасторского рода, из которого он происходил. Однако полемика не означает полного отрицания, и многие элементы барокко, в частности, присущая этому времени особая форма религиозности, как мы покажем ниже, сохраняются в творчестве Бенна.

¹⁶⁴ Об этом см. в главе 4 настоящего исследования.

ГЛАВА 2. ГЕНЕЗИС «БАРОЧНО-ЭКСПРЕССИОНИСТСКОГО» МИРОВОЗЗРЕНИЯ Г. БЕННА

Среди многочисленных авторов, писавших о немецком экспрессионизме, традиционно принято рассматривать экспрессионизм как единое явление. Немецкому литературоведу Вернеру Мархольцу, вероятно, принадлежит одна из первых серьезных попыток типологизации движения. Говоря об экспрессионизме, он в своей монографии «Немецкая литература современности» (1930) различал акционистский и «барочный экспрессионизм»¹⁶⁵. Данное разделение, едва эксплицированное исследователем, представляется очень важным для понимания сути этого явления. Для нашего исследования представляется принципиально необходимым пояснить и расширить идеи исследователя. Первая группа выделенных Мархольцом автором представляет меньший интерес, так как они объединяются здесь по такому принципу не впервые: само слово «акционизм» — самоназвание этой части экспрессионистов. А вот вторая категория, экспрессионисты барочные, впервые выделяется в отдельный подвид, и поэтому целесообразно подробнее остановиться на генезисе их мировоззрения. По нашему мнению, его развитию способствовало несколько

¹⁶⁵ Mahrholz. Op. cit. S. 363-364.

факторов: воспитание (некоторые экспрессионисты, например, Бенн, происходили из пасторских семей и с детства впитали религиозную риторику), интерес к филологии и истории литературы (Штадлер был филологом-германистом, а Бенн отучился на филолога два семестра¹⁶⁶), преимущественное увлечение философией, нежели политикой (последнее больше характерно для акционистов), а также интерес вопросам художественной формы и истории искусства.

Предложенная Мархольцом дихотомия отчасти обусловлена политическими взглядами авторов-экспрессионистов — «левые» (Бехер, Брехт и др.), симпатизирующие социализму и пацифизму, таким образом, должны быть записаны в акционисты. А «правые», придерживающиеся более консервативных взглядов вплоть до поддержки милитаризма и нацизма (Бенн, Йост и пр.) — в экспрессионисты барочные. Однако уже из названия второй предложенной Мархольцом категории нетрудно заметить, что стоят за ним не только мировоззренческие, но и формальные принципы. Так, Тракль и Гейм, не дожившие до идеологических прений внутри экспрессионизма, несомненно, тоже должны быть отнесены к барочному лагерю как адепты регулярного стиха и любители барочных мотивов упадка и разрушения.

Акционисты, активно интересующиеся современностью и ратующие за прогресс, используют более броские формы, напоминающие о «лесенке» Маяковского и верлибрах сюрреалистов (из поэтов 1-й мировой сюда можно отнести Штрамма). Барочные экспрессионисты более обращены в мрачное мифологическое прошлое, нежели в светлое социалистическое будущее, история, в том числе и история литературы, интересует их куда больше, чем современность, отсюда их интерес к каноническим формам стиха. Впрочем, из истории они выбирают культурные эпохи и течения, созвучные современности — античность, готика, Возрождение, барокко и символизм.

¹⁶⁶ Несмотря на то, что Бенн не закончил свое филологическое обучение, он охотно вспоминал год, проведенный в Марбурге: «У меня слабость к Марбургу», - писал он позднее Эльце. А впоследствии, выступая с докладом «Проблемы лирики», Бенн вспоминает это время с благодарностью, и даже спустя почти 50 лет способен припомнить имена профессоров и названия курсов, читанные ими.

Вводя термин «барочный экспрессионизм», В. Мархольц, как думается, хотел подчеркнуть преимущественный интерес экспрессионистов именно к этой эпохе.

Что же привлекало их в барокко? По нашему мнению, можно выделить следующие черты, которые объединяют барокко и экспрессионизм:

- религиозный, богоискательский модус лирики
- увлечение образностью барочного искусства и его основными топосами — *vanitas*, *memento mori*, дихотомией горнего/дольнего мира и пр.
- интерес собственно к литературе барокко и его языку — словам композитам, цветистым риторическим оборотам и др.

Все эти моменты мы постараемся проанализировать в настоящей главе на примере самого видного, на наш взгляд, представителя барочного экспрессионизма Г. Бенна.

2.1 Pastorensohn: Готфрид Бенн как наследник религиозной традиции

Важнейшим моментом для барочного экспрессионизма было отношение к религии. Готфрид Бенн, выросший в пасторской семье, является, таким образом, наследником богатой традиции протестантской религиозности. Из пасторских домов выходили многие выдающиеся умы Германии, в частности, величайший поэт эпохи барокко, Андреас Грифиус, что отмечает и сам Бенн в своем эссе «Гений и здоровье». Вольно или невольно пасторское, проповедническое начало Бенн всю свою жизнь

переносит в светскую сферу, в область литературы. Однако, разумеется, этот процесс проходит отнюдь не бесконфликтно, и Бенна не минует другая важная традиция пасторских детей — богоборчество.

Детство в семье протестантского пастора наложило серьезный отпечаток как на мировоззрение Бенна, так и на его творчество. Лейтмотивом последнего является постоянная полемика с отцовскими идеалами — то всецело отталкивая их, то приближаясь к ним, Бенн всю жизнь находится с ними в постоянном противоречивом диалоге.

Отношения Бенна с христианской религией оказываются тесно взаимосвязаны с его отношениями с отцом. Угадывается типичная для писателей XIX-XX вв. парадигма взаимоотношений, наблюдавшаяся, например, у Достоевского, Кафки. Напомним, что согласно психоаналитическим интерпретациям творчества Достоевского, ненависть к отцу сочетается у него с идеализированным восприятием отца¹⁶⁷.

Этот вывод отчасти применим и к Бенну. Впрочем, в отличие от Достоевского, у которого эти тенденции образуют сложное переплетение на всем протяжении творчества, в случае Бенна возможно выстроить линейную историю взаимоотношений с отцом, где периоды симпатии и антипатии сменяют друг друга.

Первый этап, время юности Бенна, был периодом повышенной конфликтности. Юный Готфрид не окончил курса на филологическом факультете в Марбурге, как того хотел отец, а выбрал медицину. Отец с большой неохотой воспринял это решение и, вполне вероятно, лишил сына финансовой поддержки (или, во всяком случае, сократил ее). Поэтому Бенн-младший поступил в военную академию, где обучение оплачивалось государством, а взамен выпускники обязывались отслужить в действующей армии в качестве военного врача.

¹⁶⁷ Ср.: Й. Нейфельд. Достоевский. Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда // Классический психоанализ и художественная литература. — СПб.: Питер, 2002. — С. 165.

Но самый серьезный конфликт связан со смертью матери Готфрида. Тяжело болевшая (рак груди) безо всяких шансов на выздоровление, она переживала длительную и мучительную агонию. Чтобы облегчить ее страдания, сын-медик хотел сделать ей укол морфия. Отец не дал ему этого сделать, мотивируя это тем, что боль угодна Богу (gottgewollt). В результате мать Бенна скончалась в муках.

Готфрид долго не мог простить этого отцу. Первый биограф Бенна Тило Кох вспоминает: «Он часто рассказывал мне, как он ненавидит отца, потому что он запретил давать матери болеутоляющее <...> Она звала сына: Готфрид, ты теперь врач, ты должен мне помочь»¹⁶⁸. Именно вскоре после этого инцидента им пишутся самые эпатажные физиологические или даже антирелигиозные стихотворения. Вот, например, стихотворение «Мария» (1914):

Marie

Du Vollweib!
Deine Maße sind normal,
Jedes Kind kann durch dein Becken.
Breithingelagert
empfähest du bis in die Stirn
Und gehst. —

Мария

Ты — роскошная женщина!
Твои формы в порядке,
Твой таз выдержит любого ребенка.
Раскинувшись широко,
До самого мозга приимешь ты —
И уйдешь...

Даже в этом, нарочито антирелигиозном стихотворении бросается в глаза хорошее знание Бенном церковного языка — слово «empfähest» взято им напрямик из формулы, произносимой при Евхаристии. Разумеется, Бенн использует его для весьма кощунственного сопоставления телесной близости

¹⁶⁸ Koch T. Gottfried Benn: ein biographischer Essay. — München: Langen-Müller, 1957. — S. 18.

с таинством Причастия, но необходимо отметить, что это стихотворение, хотя и печатается ныне в собраниях сочинений поэта, не предполагалось автором к публикации. Этот текст представляет собой экспромт, шутку из переписки с издателем А.Р. Майером, которую тот впоследствии опубликовал без ведома автора (антология вышла в 1921 г.), так что Бенн даже оспаривал собственное авторство, то ли забыв о письме, то ли не считая этот текст законченным и достойным публикации.

Для понимания смысла этого стихотворения представляется важным восстановить контекст этой переписки.

Вскоре после начала 1-й мировой войны, Бенн записывается в действующую армию в качестве военного врача. Незадолго перед отправкой на фронт (хотя большую часть военного времени Бенн проведет в тылу немецких войск в Брюсселе), он получает письмо от своего издателя, А. Р. Майера с предложением поучаствовать в антологии «Хвала женщине», планирующейся им к изданию.

Бенн отвечает ему многократно цитированными в бенноведении словами: «Ich bin in Eile. Ich muß ins Krieg» («Я тороплюсь. Мне нужно на войну»)¹⁶⁹. Далее Бенн сообщает, что ничего ему не было так безразлично, как женщины. Как видно из контекста, антирелигиозность и антифеминизм этого стихотворения обусловлены исключительно ситуацией — поэту не терпится заняться мирским и мужским делом, войной. Интересно, что религиозность оказывается увязана у Бенна именно с женским началом, обычно она ассоциируется у него больше с мужским, отцом-пастором. Так или иначе, религия воспринималась им как неотъемлемая часть мира, в котором он вырос.

Любопытно, что и во время войны он воспринимается окружающими через призму своего происхождения. Так, Теа Штернхейм в своих дневниковых заметках за 1917 г. так пишет о Бенне: «Сын протестантского

¹⁶⁹ SW I, 236.

пастора с окраины империи; мать из Генка, кальвинистка. Воспитанный на таких понятиях, как Гнев Божий, Родина, готовность умереть за страну, он не задается вопросом: как эта ужасная война стала возможной. Он отвечает: когда она началась, нужно сражаться до конца».

В дальнейшем Бенн существенно меняет свои взгляды на религию, все ближе возвращаясь к отцовским идеалам. С 20-х гг. этап отрицания религиозного сменяется этапом его осмысления. И на бытовом уровне происходят перемены — отношения с отцом вновь налаживаются, и тот всегда навещает сына во время своих визитов в Берлин, о чем Бенн упоминает в переписке, иногда, впрочем, иронизируя над деревенскими привычками отца, всегда, даже в обществе, говорившего громовым голосом провинциального проповедника.

Проблема взаимоотношений Бенна с отцом, разумеется, не могла не привлечь внимание психоаналитической критики. Тем более, что поэт, несмотря на воспитание в пасторской семье, отказавшись от теологической карьеры и перейдя к медицине, в первую очередь проявил интерес именно к психологии, или, точнее, к психиатрии, и лишь позднее выбрал в качестве специальности дерматовенерологию.

Бенн интересовался психоанализом, в его библиотеке имелся экземпляр «Лекций по введению в психоанализ» Фрейда. В его текстах встречаются упоминания и цитаты из Юнга и «Толкования сновидений» Фрейда, пусть, по замечанию одной из исследовательницы, «его отсылки к Фрейду и носят характер слоганов, он использует ставшие известными цитаты»¹⁷⁰, интерес к психоанализу несомненен. Неожиданным образом Бенн видит Фрейда последователем Ницше, оба они, по мнению Фрейда, способствовали открытию на рубеже XIX-XX вв. «самого безобразного человека»¹⁷¹.

¹⁷⁰ Kirschdörfer-Boßman U. „Eine Pranke in der Nacken der Erkenntnis“. Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns. — St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2003. — S. 286.

¹⁷¹ Аллюзия на одноименную главу из «Так говорил Заратустра».

Оба они, по мнению Бенна, способствовали разрушению картезианского миропорядка: «Это картезианское пространство, в котором <...>, собственно, и развивался европейский нигилизм, было церебрализмом. В конце столетия его положение стало невыносимым, и все его имущество пошло с молотка. Тогда появился Н[ицше], а затем Фрейд, благодаря ним к имуществу этого несостоятельного должника вновь добавилось тело, его инстинкты, страдания, сны, и старое пространство внезапно наполнили новые проблемы»¹⁷². То есть психоанализ оказывается союзником Бенна в борьбе с ненавистным декартовским рационализмом.

Впрочем, интерпретации взглядов Бенна на психоанализ разнятся. Некоторые исследователи, например, К. Леедер, считают, что «поэзия Бенна ведет интеллектуальную схватку с современной антропологией, психоанализом, этнологией, философией»¹⁷³, т.е. со всеми современными попытками объяснить человека, в т.ч., добавим от себя, и с религией. Однако суть основополагающего конфликта для всей биографии Бенна — конфликта с отцом-пастором, не позволяет пренебречь здесь психоаналитическим инструментарием.

Бенн одновременно интересуется своим родом, средой, из которой он происходит, и испытывает к нему неприязнь из-за его неинтеллигентности и нерафинированности. В позднем стихотворении «По частям» (Teils-teils, 1954) Бенн так вспоминает об этом:

In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs
wurde auch kein Chopin gespielt
ganz amüsantes Gedankenleben
mein Vater war einmal im Theater gewesen
Anfang des Jahrhunderts
Wildenbruchs »Haubenlerche«
davon zehrten wir
das war alles.

В доме моих родителей не висели картины Гейнсборо

¹⁷² SW VII/1, 282-283.

¹⁷³ Leeder K. 'NIHILISMUS UND MUSIK': GOTTFRIED BENN (1886–1956) — THE UNLIKELY EXPRESSIONIST // Oxford German Studies. — April 2013. — №1. — P. 36.

там не играли Шопена
совершенно немусикийский образ мыслей
мой отец один раз был в театре
в начале столетия
«Хохлатый жаворонок» Вильденбруха
тем мы и жили
вот и все.

Это стихотворение написано в качестве реакции на эссе Г.Э. Хольтхузена «Невозвратный город» (1951), где автор вспоминает город своего детства и атмосферу «буржуазной благочестивости», царившую в нем, как в церкви «тесаные камни барочной музыки покрывают сводом тысячеглавую толпу», «тонкий аромат» мехов, которые носила его мать, «пышность романтической музыки или той, что принимали за романтическую: экспромты Шуберта, баллады Лёве, Шопен и Бетховен».

Элементы из этого эссе Бенн почти буквально воспроизводит в черновых набросках к своему стихотворению, замечая лишь, что у него всего этого не было:

Kein durchduftetes Haus
<...>
Kein Chopin gespielt, kein Buch gelesen,
Kultur im weitesten Sinne
nicht erarbeitet
fromm rustical
Keine Pelze am Kragen
<...>

Дом без ароматов
<...>
Шопена не играли, книг не читали
Культуру в самом широком смысле
не усвоили
благочестивые деревенщины
мехов на плечах не носили

И лишь после переработки Бенн приходит к чистовому варианту, где уже больше реалий из его собственного детства, однако отсутствующий Шопен пришел в его текст именно из текста Хольтхузена. Очевидно, что Бенн воспринимает текст Хольтхузена как своего рода прустовское признание в

любви своему детству и, не заметив иронический тон Хольтхузена, пишет свое стихотворение как своеобразную отповедь на этот текст.

Чтение этого эссе дает повод Бенну вспомнить собственное детство в письме к автору, написанном еще перед вышеупомянутыми набросками: «У меня явная слабость ко всему пасторскому, несмотря на то, что я достаточно далеко от него дистанцировался <...>, мой отец за всю жизнь не прочел ни одной книги, лишь однажды, в начале столетия, был в театре <...>. Он был большим зилотом (Zelot) и фанатиком тоже, но от него исходила такая сила, которой я никогда больше не чувствовал ни в одном человеке: если он стоял рядом с Вами, с Вами ничего не могло случиться и Вы были бессмертны — странный был человек» (письмо Г. Э. Хольтхузену 16.5.54)¹⁷⁴.

Как отмечает В. Леннинг, «к этой почти восхищенной оценке отца Бенн приходит лишь много позже, в последние годы своей жизни. До этого можно говорить лишь о ненависти к отцу»¹⁷⁵. С этим утверждением сложно поспорить, однако, как представляется, нельзя строго разграничивать этапы неприятия и притяжения отцовских идеалов Бенном, т.к. эти идеалы присутствуют в его сознании даже в период их отрицания.

По мнению В. Рюбе, «через все творчество Бенна лейтмотивом проходят реминисценции, отзвуки, языковые образы, напоминающие о его происхождении из протестантского дома»¹⁷⁶. Исследователь насчитывает 98 случаев употребления слова «Бог» и его производных в стихах Бенна¹⁷⁷, а, как мы отмечали выше, зачастую Бенн не именовал божество, но использовал разнообразные иносказательные выражения, так что в реальности это число, видимо, гораздо больше.

Даже поэзия раннего, самого богоборческого периода, в том числе, скандальные стихотворения из цикла «Морг», как показывает В. Рюбе,

¹⁷⁴ Цит. по: Lenning W. Gottfried Benn mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Hamburg: Rowohlt, 1962. — S. 8.

¹⁷⁵ Ibid. S. 9.

¹⁷⁶ Rube W. Provoziertes Leben: Gottfried Benn. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. — S. 30.

¹⁷⁷ Ibid. S. 27.

исполнены библейских реминисценций и выражений. Другой исследователь, А. Шёне, посвятил Бенну главу в своем исследовании с говорящим названием «Секуляризация как сила, формирующая язык». К схожим выводам приходит и отечественный исследователь Бенна Е. Фетисов: «Круг чтения Бенна в отцовском доме — Библия и лютеранский немецкий песенник — <...> оказал на него непосредственное, в том числе стилистическое влияние. <...> Бенн критически относился к религиозной проблематике не в смысле отрицания, а в смысле творческого скептицизма. Он изучает почву, в которой он вырос, и сталкивает религиозные догмы с тем новым, что он узнал к 1912 г., с принципами современного искусства и естественных наук»¹⁷⁸.

Важнейшая веха первого периода, периода спора с отцом, стихотворение «Сын пастора» (Pastorensohn, 1923):

Der Alte pumpt die Dörfer rum
und klappert die Kollektenmappe,
verehrtes Konsistorium,
Fruchtwasser, neunte Kaulquappe.

Старик шатается по деревням,
в сумке для сбора пожертвований побрякивает,
почтенная консистория¹⁷⁹,
околоплодные воды, девятый головастик.

И далее на протяжении нескольких строф разворачивается эта неприглядная картина жизни провинциального пастора, наполненная множеством личных реминисценций. Эта гневная филиппика написана после второй свадьбы отца и рождения его девятого ребенка, отсюда — «девятый головастик». Но, несмотря на ругательную лексику, несмотря на всю ярость и ненависть к отцовскому миру, стилистически Бенн не нарушает церковный дискурс:

In Gottes Namen denn, mein Sohn,

¹⁷⁸ Фетисов Е. Готфрид Бенн // Литературный процесс Германии в 1-й половине XX века. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — С. 483.

¹⁷⁹ В протестантизме — церковно-административный орган (собрание, совет), избранный для руководства делами общины.

ein feste Burg¹⁸⁰ und Stipendiate,
Herr Schneider Kunz vom Kirchenrate
gewährt dir eine Freiportion.

Во имя Божие, сын мой,
крепость могучая и стипендиат,
некий господин Шнайдер из церковного совета
предоставит тебе бесплатную порцию.

Налицо намеренный и резкий контраст между формой и содержанием. Вот что А. Шёне пишет об этом стихотворении: «На первый взгляд может показаться, что эти наполненные ненавистью стихи содержат в себе элемент богохульства. Но при более пристальном наблюдении становится очевидно иное: <...> [библейские] цитаты¹⁸¹ не приспособляются им к своим целям, а здесь это значит — не понижаются до уровня окружающих их слов, не интегрируются в целях пародии, но остаются (как некие чужеродные тела) в собственной языковой и семантической сфере»¹⁸².

О. Зальберг в своей работе «Готфрид Бенн: психотерапия во времена Гитлера» отмечает, что отец здесь рассматривается как «смертельно опасный человек, так как он назван Авраамом, а его дети — Исааками»¹⁸³. Отсылка к Гитлеру здесь со стороны исследователя вполне уместна, т.к. Гитлер относится к той же эпохе и тому же культурному контексту, что и Бенн. Кроме того, как известно, Бенн в 1933-34 гг. приветствовал приход нацистов к власти, впрочем, данное «воодушевление» продолжалось недолго, вскоре поэт предпочел «внутреннюю эмиграцию». О. Зальбергом построена вполне убедительная психоаналитическая интерпретация творчества Бенна — от отрицания отца в раннем творчестве через сближение в 20-е годы, до принятия в начале 30-х и затем последующее разочарование. Можно поспорить лишь с однозначным отождествлением Гитлера с ролью отца и

¹⁸⁰ Отсылка к церковному хоралу Мартина Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott» («Крепость могучая — наш Бог»).

¹⁸¹ Помимо отсылки к Лютеру можно отметить форму «lobsingt dem Herrn und preiset ihn», также несущую на себе следы церковных песнопений, например, таких, как: «Kommt laßt uns Gott lobsingem / und Preis und Dank ihm bringen» (из песенника XIX века).

¹⁸² Schöne, Albrecht. Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. — S. 231.

¹⁸³ Sahlberg O. Gottfried Benns Psychotherapie bei Hitler // Literaturpsychologische Studien und Analysen. — Amsterdam: Rodopi, 1983. — S. 221-222.

отдельными выражениями вроде: Бенн после разочарования в нацизме в 1934 г. «Гитлером внутри себя он борется с Гитлером вовне»¹⁸⁴. Мы не будем подробно останавливаться на сложном вопросе политических воззрений Бенна. Действительно, на определенном этапе, в 1933-34 гг., он поддерживал новое государство нацистов с почти религиозным пафосом, вероятно, отчасти надеясь, что оно, в отличие от Веймарской республики, может сделать искусство своей национальной идеей и стать его могущественным покровителем, как европейские монархи XVI-XVII вв.¹⁸⁵ Однако связь между религиозными и политическими воззрениями Бенна все же не столь однозначна, поэтому нам представляется целесообразным рассматривать его религиозные взгляды отдельно от политических. При таком взгляде — и никакого разочарования в отце не происходит, о чем свидетельствуют приводимые выше выдержки из писем позднего Бенна.

Бенн практически не писал антирелигиозных стихотворений, напротив, его стихи, заигрывающие с библейской образностью, зачастую включаются в антологии лирики религиозной¹⁸⁶. Например, позднее стихотворение «Только две вещи» (1953)¹⁸⁷ следует однозначно считать религиозным (точнее, это одна из его возможных интерпретаций):

es gibt nur eines: ertrage
— ob Sinn, ob Sucht, ob Sage —
dein fernbestimmtes: Du mußt.

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

Есть только одно: нужно вынести
— будь то смысл, страсть или сказание —
Твое определенное издалика «ты должен».

¹⁸⁴ Sahlberg. Op. cit. S. 240.

¹⁸⁵ Впрочем, здесь же, по Бенну, таится и опасность — впасть в зависимость от власти. Согласно Бенну, чистое искусство возникает лишь в XVIII в. именно с освобождением поэтов от зависимости от королевских дворов.

¹⁸⁶ См., например, антологию: *Christliche Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart* (Gutersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1981. — 304 S.), куда вошли его стихотворения «Verlorenes Ich» и «Eure Etüden».

¹⁸⁷ Подробнее об этом в 3-й главе нашей работы.

Будь то розы, снега или моря,
Все что цвело, зачахло,
Есть только две вещи: пустота
И указанное «Я».

Очевидно присутствие надмирного, небесного плана в этом стихотворении — завет «ты должен» звучит если не свысока, то издалека. Тут Бенн старательно «замечает следы», чтобы придать стихотворению не строго религиозный, но энигматический характер. Особенно заметен религиозный подтекст в последней строке — «Я» указывается кем-то извне, очевидно, кем-то, кто существует как помимо пустоты, обозначаемой как единственно реальная сущность в этом мире, так и помимо «Я». Категоричность в утверждении существования только пустоты, Ничто и «Я», указанного извне, издалека, возможно, свыше — вот что объединяет это стихотворение с религиозной традицией.

Однако какого же рода религиозность Бенна? Как пишет в своей статье из сборника «Человек эпохи барокко» А. Проспери, для религиозного человека той эпохи наиболее характерна роль миссионера («попытка оживить старые модели христианской жизни принимает крайне современные формы») с его «верой в единственность и ясность религиозной истины»¹⁸⁸. Во многих текстах Бенна, особенно поздних, как замечает В. Рюбе, сильная проповедническая и миссионерская составляющая. Так, свою поэтику «Проблемы лирики» он строит фактически как набор предписаний начинающему поэту.

О роли в мировоззрении барокко религиозной составляющей написано немало, Лео Шпицер вообще сводит барокко всецело к христианской религиозности: «Человека барокко, возможно, и не существует, но, напротив, существует барочное поведение (*Haltung*), которое по своей сути есть поведение христианское»¹⁸⁹. Согласно Ф.-В. Венцлафф-Эггеберту,

¹⁸⁸ Prosperi A. Der Missionär // Der Mensch des Barock (Hrsg. Von R. Villari). — Frankfurt am Main: Campus, 1997. — S. 150.

¹⁸⁹ Spitzer L. Cinque saggi di hispanistica. — Turin: G. Giappichelli, 1962. — S. 126.

главное в литературе барокко — это «поэтизирование веры»¹⁹⁰. Пауль Ханкамер же отмечает важность стилевой составляющей барочных литературных текстов религиозного содержания: они «больше не обращаются к простому человеку <...>, не предназначены для широких масс <...>. Стиль требовал высоких литературных потребностей, каковыми «народ» не обладал и не хотел обладать». Итак, барочная религиозность в литературе — это поэтизированные выражения четко определенной веры, выполненные с изрядной стилистической виртуозностью.

Что касается стилистической виртуозности и поэтизованности, то в этом Бенн в своей вычурной лирике вполне прямой наследник барокко и тип религиозности Бенна весьма близок к барочному. Единственное важное отличие его от XVII в. — его религия уже далеко не столь определена, как традиционное христианство, и впитывает в себя, в согласии с духом эпохи, элементы агностицизма, атеизма, а также других, отличных от христианства, вероисповеданий. Здесь на него колоссальное влияние оказала современная философия, начиная от Ницше. Однако и корни этого влияния, философского и естественнонаучного, можно проследить гораздо глубже, а именно в том же интересующем нас периоде XVII в., прежде всего в его рационалистической философии.

2.2 Искусство барокко и Ренессанса в творчестве Г. Бенна

Г. Бенн всегда проявлял большой интерес к вопросам теории и истории искусства. Знаменательно, что даже говоря о поэзии, он, как правило, оперирует с термином «художник» (Künstler, Artist) и важнейшим в поэте он видит именно художественное начало (Artistik), несмотря на всю

¹⁹⁰ Wentzlaff-Eggebert F.-W. Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort und Bildkunst des Barock. — Berlin: De Gruyter, 1975. — S. 150-152.

заезженность этого термина (что отмечает и сам Бенн), Бенн использует именно его, что неслучайно — для Бенна, как и для многих других творцов эпохи модернизма и авангарда, искусство мыслится прежде всего как система, не распадающаяся на отдельные части, будь то кино, литература, живопись, музыка, но как цельный организм.

Особенный интерес для поэта представляло классическое западноевропейское искусство, прежде всего искусство эпохи Ренессанса и барокко. Для Бенна эта эпоха была важна прежде всего тем, что именно тогда, по большому счету, зарождалось индивидуальное творчество в его современном смысле.

Артистический и светский Ренессанс противопоставляется им конвенциональному, религиозному искусству Средневековья. Особенно это заметно в фрагменте из эссе «Старость как проблема для художника», где искусство Леонардо да Винчи противопоставляется русской иконописи: «Русский иконописец, живший неподалеку, после его смерти стоял перед мольбертом с «Иоанном Крестителем» [картиной Леонардо] и говорил: «Неслыханное бесстыдство: этот легкомысленный тип, обнажившийся как девка, лишенный усов и бороды, и есть предтеча Христа? Дьявольское наваждение, сгинь с глаз моих!»¹⁹¹.

Источником этого эпизода для Бенна, по всей вероятности, послужил роман Мережковского «Леонардо да Винчи». Бенн хорошо знал русскую литературу, как классическую — Пушкина, Некрасова, Достоевского, Чехова, Гончарова, так и современную ему — Блока, Мережковского, Маяковского, С. Третьякова. В своем экземпляре немецкого перевода романа Мережковского, сохранившемся в библиотеке Бенна в Немецком литературном архиве в г. Марбахе, Бенн отметил эпизод, в котором есть такая реплика Ильи Потапыча, героя романа: «Дьявольская нечисть! Невежество студодейное! Сей непотребный, аки блудница оголенный, ни бороды, ни усов не имущий —

¹⁹¹ Бенн, Г. Двойная жизнь. — М.: Летний сад, 2011. — С. 473. — Пер. А. Белобратова.

Предтеча? Ежели Предтеча, то не Христа, а паче Антихриста... Пойдем, Евтихий, пойдем скорее, чадо мое, не оскверняй очей своих: нам православным взирать не достоин на таковые иконы их, неистовые, бесоугодные — будь они прокляты!..»¹⁹²

В живописи Ренессанса Бенн активно черпает материал для собственных стихотворений. Барокко же для Бенна не представляет собой оппозиции Ренессансу из-за своего нового обращения к религиозным ценностям. Для Бенна это скорее новый этап в развитии «чистого искусства», увенчивающийся классицизмом и великим XIX в. — прежде всего, важнейшими для Бенна Гете и французскими символистами. Если угодно, для Бенна барокко — это Ренессанс, наконец добравшийся до Германии.

Неудивительно поэтому его внимание к ренессансной живописи. Одно из его стихотворений представляет собой экфрасис картины Брейгеля, своей композицией (главный герой картины расположен на периферии полотна), предвосхищающей будущие находки барочного искусства, ср., например с известной картиной Веласкеса «Христос в доме Марфы и Марии», где главный герой, Христос, виден лишь в отражении кухонного зеркала.

На случае с Брейгелем стоит остановиться поподробнее, т.к. здесь Бенн реализует одну важнейшую черту своего творчества, сближающую его с барочным искусством, его изобразительность, экфрастичность.

В искусствоведении «Икар» Бенна традиционно считается описанием картины Брейгеля «Пейзаж с падением Икара»¹⁹³. Для этого есть серьезные основания в самом тексте, как мы покажем далее. Кроме того, в пользу этого мнения говорят и факты биографии Бенна — во время написания стихотворения (1915 г.) поэт жил в Брюсселе, в музее которого хранится полотно Брейгеля.

¹⁹² Мережковский Д. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. URL: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0060.shtml (дата обращения: 30.12.14).

¹⁹³ Roverts-Jones Ph. Bruegel. La chute d'Icare: Musée de Bruxelles. — Fribourg: Office du Livre SA, 1974. — P. 45.

До сих пор, однако, не предпринималось серьезных попыток сопоставления стихотворения и картины. По нашему мнению, в тексте Бенна мы имеем дело именно с экфрасисом картины, пусть и не совсем традиционным, а с экфрасисом, полным лирических отступлений. Экфрастические ожидания обманываются под влиянием авангардистского, экспрессионистического модуса построения текста, экфрасис изменяется, несмотря на сохранение своей тематической константы, описания произведения искусства, с привнесением изначально не свойственных ему приемов.

Столкновение традиционного экфрасиса с авангардистским литературным течением определяет две разнонаправленные тенденции, сосуществующие в тексте: заложенное жанром стремление к статичности и предопределенная эстетической программой экспрессионизма тяга к динамизму. По словам Ж.-К. Ланна, исследовавшего вопрос о функции экфрасиса в авангардистском произведении, «экфрасис <...> выявляет поэтику текста, <...> тем самым поднимается вопрос о «синтезе искусств», утопической цели всего авангарда»¹⁹⁴.

Здесь — еще одно важнейшее сходство с искусством барокко, для которого также характерно стремление к синтезу искусств. Лучшим примером тут может стать творчество высоко ценимого Бенно Бернини, чья скульптура поражала современников своей «живописностью».

В отличие от традиционного экфрасиса, описывающего статичную картину, перед нами — динамичное изображение, как и у Бернини, который согласно воспоминаниям о нем, требовал от натурщиков, чтобы они находились в движении.

Бенн «оживляет» картину Брейгеля и в этом не только противоречит, но и наследует принципам античного экфрасиса, который, согласно О.М.

¹⁹⁴ Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе. — М.: МИК, 2002. — С. 85.

Фрейденберг «стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая»¹⁹⁵.

Бенн превращает картину Брейгеля в триптих, по всему тексту которого разбросаны маркеры, отсылающие читателя к картине художника.

Приведем первую часть стихотворения целиком:

Ikarus

I

O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn
zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt,
daß ich hinrinne und, den Arm im Bach,
den Mohn an meine Schläfe ziehe —
o du Weithingewölbter, enthirne doch
stillflügelnd über Fluch und Gram
des Werdens und Geschehns
mein Auge.
Noch durch Geröll der Halde, noch durch Land-aas,
verstaubendes, durch bettelhaft Gezack
der Felsen — überall
das tiefe Mutterblut, die strömende
entstirnte
matte
Getragenheit.

Das Tier lebt Tag um Tag
und hat an seinem Euter kein Erinnern
der Hang schweigt seine Blume in das Licht und wird zerstört.

Nur ich, mit Wächter zwischen Blut und Pranke,
ein hirnzerfressenes Aas, mit Flüchen
im Nichts zergellend, bespien mit Worten,
veräfft vom Licht —
o du Weithingewölbter,
träuf meinen Augen eine Stunde
des guten frühen Voraugenlichts —
schmilz hin den Trug der Farben, schwinge
die kotbedrängten Höhlen in das Rauschen
gebäumter Sonnen, Sturz der Sonnen-sonnen,
o aller Sonnen ewiges Gefälle —

Икар

I

О полдень, что горячим сеном склоняет мое сознание
к лугу, равнине и пастухам,

¹⁹⁵ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — С. 250.

так что я бегу туда и, рука в ручье,
 подношу к виску мак —
 о Ты, далекопростершийся, освободи от сознания
 тихо летящий над бранью и скорбью
 становления и существования
 мой глаз.
 Еще по гальке откосов, по земной падали,
 запыленной, по жалким зазубринам
 скал — повсюду
 рассеивается солнце, повсюду
 глубокая материнская кровь, текучее
 лишненное сознания (entstirnte, буквально «лишенное лба») —
 томное
 вынашивание.
 Зверь живет день за днем
 и не помнит кормящего вымени
 косогор молчаливо выпускает свой цветок на свет
 и разрушается.
 Лишь я, со сторожевым псом меж крови и когтей,
 пожранная мозгом падаль, проклятьями
 в ничто раздражающаяся, словами изблеванная,
 светом передразниваемая —
 о Ты, далекопростершийся,
 пролей моим глазам на час
 старого доброго, не знавшего глаз света —
 выплавь обман цветов, вознеси
 запачканные нечистотами пещеры в опьянения
 всходящих одно на другое солнц, падения солнц и солнц
 о всех солнц бесконечный наклон...

Первая из частей стихотворения представляет собой героиду (особый жанр, где повествование ведется от лица мифического героя), если признать, что нарратор здесь Икара. Действительно, признание нарратором первой части стихотворения Икара — наиболее рациональный выбор, поскольку среди других героев картины (пастух, рыбац, матросы на далеком корабле) только рыбац прямо упоминается в тексте. На возможное исполнение им роли протагониста указывает лишь ремарка Бенна «рука в ручье» (рыбак у Брейгеля закидывает удочку в воду и издалека кажется, будто он опустил в нее руку).

Однако стоит напомнить основную коллизию картины Брейгеля. Она состоит в том, что никто из героев (ни из людей, ни из животных) не смотрит

на разворачивающуюся перед ними трагедию, что дало повод У.Х. Одну¹⁹⁶ трактовать в своем стихотворении *Musée des Beaux Arts* картину как аллегорию человеческой бесчувственности. Так что логично предположить, что повествование в первой части стихотворения ведется именно от лица, вынесенного в заглавие текста.

Эту версию подтверждает и копия картины Брейгеля, написанная, по всей видимости, кем-то из его учеников. По своему содержанию она даже более подходит под описание Бенна, нежели картина, традиционно приписываемая Брейгелю (в последнее время насчет авторства и канонической версии «Падения Икара» появились вопросы). Действие на этом полотне разворачивается в полдень, как у Бенна («О, полдень» — первые слова в стихотворении), так и в традиционной мифологической версии. Кроме Икара, тонущего в море, над пейзажем изображен и Икар в своем зените (начиная со Средневековья, и в искусстве барокко в особенности стало традиционным изображение героя в различные моменты его истории, что наглядно демонстрировало развитие сюжета в пределах одного полотна).

Но обратимся непосредственно к тексту Бенна. Итак, экспозиция стихотворения Бенна представляет собой эмфатическую, полную аллитераций, анноминаций и прочих риторических приемов, речь Икара. В ней появляются пока лишь отдельные элементы из брейгелевского пейзажа, в частности, упоминаются «пастух» и «зазубрины скал», изображенные у Брейгеля. В целом же монолог Икара представляет собой длительную медитативную интерлюдия, в которой герой размышляет практически обо всем, что изображено на картине Брейгеля — от солнца до пасущегося стада. Как и у Одена, экфрасис сосредотачивается здесь скорее не на объективном содержании картины, но на ее субъективном восприятии лирическим героем, однако Бенн не переходит к обобщениям этического порядка, как это делает

¹⁹⁶ Бенн высоко ценил творчество Одена, написал предисловие к немецкому изданию «Века тревоги» и познакомился с ним лично в приезд Одена в Берлин.

Оден, а остается в рамках эстетики, рисуя образ Икара чисто художественными средствами. После описания героем своего окружения, потерпев крушение, он обращается на самого себя. Вот вторая часть стихотворения:

II

Das Hirn frißt Staub. Die Füße fressen Staub.
Wäre das Auge rund und abgeschlossen,
Dann bräche durch die Lider süße Nacht,
Gebüsch und Liebe.
Aus dir, du süßes Tierisches,
aus euern Schatten, Schlaf und Haar,
Muß ich mein Hirn besteigen,
Alle Windungen,
das letzte Zwiegespräch. —

II

Лоб пожирает прах. Ноги пожирают прах.
Если бы глаз был кругл и ни с чем не связан,
тогда сквозь веки пробилась бы сладкая ночь,
кустарник и любовь.
Из Тебя, Ты, сладкое звериное,
из ваших теней, сна и волос
должен взобраться я на свой мозг,
все извилины,
последний диалог...

Подобно Брейгелю, изображающему Икара в момент падения, а точнее погружения в воду, Бенн описывает состояние Икара в его надире. Однако, как замечает М. Траверс, англоязычный исследователь поэтики экспрессиониста, для падения Икара выбирается не совсем привычное место: «Икар Бенна выбирает землю для своего нисхождения в качестве символического акта <...> Он умирает («das Hirn frißt Staub»), и с его смертью форма стихотворения меняется. Энергия и сила первой части уступают место констатации конца, когда сознание Икара, медленно теряя контроль над реальностью, переходит к гипотетическим формам»¹⁹⁷.

И в этой части содержатся образы, которые вполне можно расценивать как аллюзии на мелкие брейгелевские детали. Так загадочный оборот «если

¹⁹⁷ Travers, M. The Poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood. — Bern: Peter Lang AG, 2007. — P. 89.

бы глаз был глаз кругл» (одна из отмеченных Траверсом гипотетических форм), вероятно, относится к одному из слепых к трагедии Икара свидетелей его катастрофы — птице, изображенной сидящей на сухом суку неподалеку от рыбака. Перечисление же, в которое входят, в частности «сладкая ночь» и «кустарник», скорее всего, намекает на труп, скрытый на картине Брейгеля в кустарнике неподалеку от пастуха.

Перейдем к третьей части.

III
So sehr am Strand, so sehr schon in der Barke —
Im krokosfarbnen Kleide der Geweihten
Und um die Glieder schon den leichten Flaum —
Ausrauschst Du aus Falten, Sonne,
Allnächtlich Welten in den Raum —
O eine der vergeblich hingesprühten
Mit junger Glut die Schläfe mir zerschmelzend
Auftrinkend das entstirnte Blut —¹⁹⁸

III
Так далеко от побережья, так далеко уже в челне,
в шафранноцветном одеянии посвященного
и вокруг тела уже легкий пух —
вытравливаешь ты из складок, солнце,
всенощные миры в пространство —
о одна из забывчиво струящихся,
с юным пылом виски мне расплавляющая,
и выпивающая кровь, лишённую сознания...

В заключительной части «Икара» вновь появляются брейгелевские элементы, уже не в качестве намеков, а в качестве полноценного места действия. У Бенна упоминаются берег и челн, очевидно отождествляющийся как с кораблем, фигурирующим в правом верхнем углу картины Брейгеля, так и с мифическим образом лодки Харона. При этом действие последней части происходит одновременно и на земле и на море, о чем свидетельствует парадоксальное объединение этих топосов в одной фразе: «так далеко на берегу, уже так далеко в челне». Бенн, возможно, отдает здесь дань упомянутой нами живописной традиции изображения сюжетов в их развитии. Кроме того, Бенн как бы подчеркивает одновременное сосуществование

¹⁹⁸ Benn, G. Gedichte in der Fassung der Erstdrücke. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982. — S. 79-80.

разных версий мифа, как традиционной, где Икар тонет в море, так и собственной, где он разбивается оземь.

Если теперь взглянуть на стихотворение Бенна в целом, то мы увидим, что оно представляет собой последовательное, хотя и обрывочное описание картины Брейгеля, причем взгляд поэта движется снизу вверх, что отражается на смене «поджанров» в тексте. Здесь мы подходим к главному отличию традиционного экфрасиса от его экспрессионистской модификации. Если античный экфрасис, как правило, включался в произведения других жанров, то у Бенна он сам становится магистральным жанром, и уже не включается куда-то в качестве лирического отступления, но играет главную роль и подчиняет своим изобразительным целям элементы других жанров. В центре первой части — идиллическое побережье и воздушное пространство над ним, где в центре второй — трагедия Икара, на картине Брейгеля терпящего крушение недалеко от берега, у Бенна же — на самом берегу, в центре третьей — выход в открытое море, куда, вероятно, движется корабль, изображенный у Брейгеля на заднем плане. В жанровом плане последняя часть стихотворения представляет собой мистерию, где погибший герой облачается, как сказано в тексте, «в шафранноцветное одеяние посвященного». Эту жанровую метаморфозу можно объяснить, обратившись к исследованию Н.В. Брагинской об античном экфрасисе. Исследовательница отмечает, что экфрасис зачастую был связан с описанием культовых изображений, когда «посвящаемые обращаются с вопросом к священным изображениям и божество отвечает устами миста-посвятителея»¹⁹⁹.

Разумеется, экфрасис Бенна далек от античного экфрасиса, но любые античные реалии в его текстах претерпевают метаморфозы, встраиваясь в экспрессионистскую поэтическую парадигму. Э. Хомайер, исследовательница античных мотивов в творчестве Бенна, считает, что в данном стихотворении образ Икара предстает перед нами «лишенным всякого мифического

¹⁹⁹ Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Вып. 4. — М.: Наука, 1977. — С. 278.

облачения»²⁰⁰. Действительно, Бенн крайне далеко отдалается от античного сюжета, известного из Овидия и других источников. Зачем же Бенну вообще понадобился оный? По словам Д. Ливершайдта, он удовлетворял стремление поэта к абстракции: «С точки зрения Бенна, доисторическое и кажущееся внеобщественным пространство мифологии имело то преимущество, что не было необходимости очищать его от пространственно-временных условий, оно само по себе предлагало равноценную и естественную абстракцию»²⁰¹.

Однако, по нашему мнению, на природу подобного свободного обращения Бенна с античными мифами может пролить свет жанровая природа текста, ведь, как замечает О.М. Фрейденберг, «в экфразях еще нет движущихся сюжетов; к ним не прикреплены ни мифы, ни рассказы <...> экфразы не нарративны. Они только зрительны»²⁰². Но традиционный экфрасис превращается у Бенна в экфрасис авангардный, модернистский. Экспрессионистский текст сосредотачивается не на миметической природе экфрасиса, а на чисто изобразительной, и, оправдывая принадлежность к литературному течению экспрессионистов, на выразительной стороне экфрасиса.

Для достижения выразительности изображаемого Бенн не ограничивается описательными средствами, но прибегает к суггестивности риторических приемов. Имея в виду традиционный экфрасис, Бенн в итоге приходит к его новой модификации, экспрессионистскому экфрасису. Если классический экфрасис, по мнению Н.В. Брагинской, представляет собой обособленный, «самостоятельный жанр»²⁰³, то экфрасис экспрессионистский, напротив, размыкает жанровые границы и впитывает в себя элементы других жанров — героиды, идиллии, трагедии и мистерии, и в центр наррации помещается не столько само произведение искусства, сколько впечатление,

²⁰⁰ Homeyer H. Gottfried Benn und die Antike // Gottfried Benn. Wege der Forschung. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. — S. 87.

²⁰¹ Liewerscheidt D. Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung. — München: Oldenboun, 1980. — S. 78.

²⁰² Фрейденберг О. М. Цит. соч. С. 251.

²⁰³ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981. — С. 276.

им порождаемые. Подобная субъективность изображения — еще один своеобразный реверанс в сторону эпохи барокко, ведь именно тогда, по большому счету, сформировался субъект в его современном понимании.

Говоря о собственно барочном искусстве, Бенн обращает внимание прежде всего на форму, мастерскую сделанность этого искусства. Зачастую для Бенна интереснее скульптура и архитектура этого периода, нежели живопись (тут Бенн выделял разве что Эль Греко и Рембрандта) — так в его текстах то и дело упоминается Бернини, видимо, заинтересовавший его именно стремлением к синтезу искусств и тягой к динамизму изображаемого, о чем мы писали выше.

Что касается архитектуры, то Бенн испытывал большую симпатию к немецкому острову барокко — Мюнхену. После Второй мировой войны он, с юности живший в Берлине (не считая времен военной службы), даже думал туда переехать в связи со сложной ситуацией в Западном Берлине.

В его прозаических набросках он так пишет о столице Баварии: «Мюнхен: волшебство барокко и романского стиля на каждом углу»²⁰⁴. В письме Тилли Ведекинд он еще более патетичен: «...Мюнхен, Мюнхен превыше всего! Гордость моего Отечества <...> Невероятно, что это один и тот же народ: Берлин и Мюнхен»²⁰⁵²⁰⁶. Вероятно, прежде всего, Бенн имел в виду самые знаменитые мюнхенские памятники эпохи барокко — Иезуитскую церковь Святого Михаила (конец XVI в.) и Театринеркирхе (конец XVII в.) Как видно из цитаты Бенна, приведенной выше, барокко опять же здесь увязывается Бенном с романским началом, противопоставляется прусскому Берлину и становится символом его любви ко всему романскому вообще.

²⁰⁴ SW IV, 446.

²⁰⁵ Вероятно, Бенн здесь подражает баварскому говору. В его текстах вообще много регионализмов и диалектизмов, особенно берлинских — еще один отзвук эпохи барокко, когда наряду с тенденцией к унификации языка сосуществует стремление активно использовать диалектизмы.

²⁰⁶ Benn G. Briefe an Tilly Wedekind: 1930-1955 / [hrsg. von Marguerite Valerie Schlüter]. Nachw. von Marguerite Valerie Schlüter. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1986. — S. 38.

Однако дальше общего восхищения Бенн не идет — искусство барокко интересно ему не само по себе, а прежде всего в связи с литературой этого периода.

2.4. Готфрид Бенн и барочная литература

Готфрид Бенн проявлял интерес к главным важнейшим явлениям литературы барочной и содержащей элементы барокко — Шекспиру, Кальдерону²⁰⁷. В его текстах и набросках упоминаются также Тассо, Донн, Грифиус, Пауль Герхардт, Гюнтер.

В своих текстах Бенн часто упоминает Шекспира, однако личность барда интересует его больше, чем его произведения. Бенн то говорит о нем как о носителе германского духа (!) в духе времени²⁰⁸ (начало 30-х гг.), то упоминает о различных фактах его биографии - возрасте, когда он закончил писать («Старость как проблема для художника»), или возможном гомоэротизме.

Развернуто о Шекспире Бенн высказывается, пожалуй, лишь один раз, в переписке с Эльце:

Я давно уже заметил, что все <...> кинжалы, балконы, веревочные лестницы, <...>, все лишь мишура, в которую он вмонтирует свои неисчерпаемые выдумки, мысли, озарения, шутки, <...> за которыми он прячет свою непрерывно переливающуюся непобедимую гениальность. Его можно рассматривать только как смесь духа и языка. Поэтому я не люблю смотреть его на сцене, он быстро мне докучает из-за этих женственных актеров. Но вот читать: только его и снова и снова, <...> всегда ясного, но никогда не понятного до конца²⁰⁹.

²⁰⁷ Подробнее об этом в п. 4.3.

²⁰⁸ Схожие мысли, как мы видели выше, разделяли автор монографии «Шекспир и немецкий дух» Ф. Гундольф, а также Ф. Штрих.

²⁰⁹ Письмо Ф.В. Эльце от 6.7. 1938.

Очевидно, что Бенн здесь приписывает Шекспиру зачатки собственного «монтажного стиля», Шекспир у него «вмонтирует» свои мысли и шутки в сюжет. Кроме того, бард остается для него примером ясности слога и неоднозначности содержания, к которой стремился и сам Бенн. Больше всего Бенна интересуют трагедии и хроники Шекспира, комедии практически остаются вне сферы его внимания, поскольку именно в трагическом Бенн видел проявление величия жизни и искусства.

Отдельные замечания о Шекспире разбросаны у Бенна в рабочих тетрадах — о хрониках, в частности, о «Ричарде II». Есть, например, такая заметка: «умереть стоя: Ричард II, Нильс Люне». Это замечание, впрочем, как представляется, большее отношение имеет к герою романа Якобсена, а не к Шекспиру. Предпоследнее предложение романа датского писателя звучит так: «Когда Йерриль в последний раз зашел к Нильсу Люне, он бредил о доспехах и о том, что он умрет стоя». Относительно Шекспира эту фразу, очевидно, следует понимать не так буквально — шекспировский Ричард II погиб, отбиваясь от своих врагов с оружием в руках — вероятно это и имеет в виду Бенн, когда говорит, что он умер стоя. Возможно также, что он имеет в виду известную картину «Смерть Ричарда II» Фрэнсиса Уитли (1700-е гг.), где король изображен стоящим в гордой позе, отражающим нападение своих врагов в Помфретском замке, куда он был заключен после смещения с престола. Что касается исторического Ричарда, то тут версии его смерти — есть самые разные вплоть до противоположной Бенну; согласно этой версии, он умер лежа, отвернувшись к стене.

Интересная особенность — многие исторические деятели, упоминаемые в текстах Бенна, являются скорее не реальными фигурами, а шекспировскими героями. Так, например, обстоит дело с Брутом. В «Трех стариках» один из героев задается вопросом, по его мнению, одним из важнейших для европейского культурного ареала: «Был ли прав Брут?»

И получает загадочный ответ, переводящий вопрос из исторической в литературную плоскость: «Когда-то убийцы были мечтателями — Гамлет, Брут». Брут как мечтатель — возможно, эта идея пришла к Бенну прямо из Шекспира, где старца, пророчившего смерть Цезарю, называли *dreamer*, в переводе Шлегеля — *Träumer*.

Наибольшее число отсылок к Шекспиру у Бенна появляется в позднем творчестве. В «Романе фенотипа» он вспоминает о Саре Бернар в роли Гамлета. В переписке с Эльце он цитирует фрагмент из «Венецианского купца», попавшийся ему в английском развлекательном романе в переводе Шлегеля. Приведем этот фрагмент в русском переводе:

Взгляни, как небосвод
Весь выложен кружками золотыми;
И самый малый, если посмотреть,
Поет в своем движенье, точно ангел,
И вторит юнооком херувимам.
Гармония подобная живет
В бессмертных душах; но пока она
Земною, грязной оболочкой праха
Прикрыта грубо, мы ее не слышим.
(пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Примечательно, что Бенн сам определяет авторство Шекспира, хотя оно в тексте романа и не указано. Пик интереса к Шекспиру, очевидно, приходится на стихотворение *Gewisse Lebensabende*, посвященное интересовавшей Бенна вопроса старости художника (ср. радиодоклад, прочитанный им в 1954 г., примерно в одно время с написанием стихотворения)²¹⁰. В радиодокладе «Старость как проблема для художника» Шекспира упоминается лишь мимоходом, когда речь заходит о возрасте прекращения творческой активности у выдающихся деятелей европейской культуры, Бенн замечает, что возраст ухода Шекспира от театральных дел нельзя назвать значительным. Здесь же, во второй части стихотворения Шекспир становится главным героем (герой первой — Рембрандт). Бенн воссоздает атмосферу дома, где Шекспир прожил последние годы,

²¹⁰ См. об этом: Hannover E. Gottfried Benn: *Gewisse Lebensabende I* // *Wirkendes Wort*. — 1960. — №2. — S. 105-112.

удалившись от дел, и ведет повествование от его лица, вживаясь в образ барда:

Alle die Ophelias, Julias,
bekränzt, silbern, auch mörderisch —
alle die weichen Münder, die Seufzer,
die ich aus ihnen herausmanipulierte —
die ersten Aktriten längst Qualm,
Rost, ausgelaugt, Rattenpudding —
auch Herzens-Ariel bei den Elementen.

Все Офелии, Джульетты,
Коронованные, среброседые и убийственные,
Все мягкие рты, вздохи,
Которые я смог из них извлечь —
Первые актрисы давно дым,
заржавели, засохли, стали пудингом для крыс —
даже птичка Ариэль вернулся ко стихиям.

Нетрудно заметить, что тут Бенн подвергает Шекспира испытанию барокко и его важнейшим мотивом разложения, и Шекспир, как и все живое, его не выдерживает. Последняя строка представляет собой почти дословную цитату из финала шекспировской «Бури» в немецком переводе.

Интерес к Шекспиру отразился и в творчестве Бенна. Одно из ранних стихотворений, «Прекрасная юность» (1912), традиционно считается вдохновленным «Офелией» (1910) Г. Гейма, а значит и косвенной репликой на знаменитую сцену из шекспировского «Гамлета».

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte
sah so angeknabbert aus.

Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.

Schließlich, in einer Laube unter dem Zwerchfell

fand man ein Nest von jungen Ratten.

Ein kleines Schwesterchen lag tot.

<...>

Прекрасная юность

Рот девушки, долго пролежавшей в тростнике,

Был весь источен.

Когда ей вскрыли грудь, пищевод был весь продырявлен.

Наконец, в беседке под диафрагмой

Обнаружили гнездовье крысиного молодняка.

<...>

Бенн следует за Геймом в эстетике безобразного, однако, у Гейма гибель Офелии — часть всеобщего Апокалипсиса, судя по последним строчкам:

Der Strom trägt weit sie fort, die untermacht,
Durch manchen Winters trauervollen Port.
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
Davon der Horizont wie Feuer raucht.

Поток ее мчит, навек погруженную,
По стылým заводям встречных зим
Вниз по течению времени, в вечность,
Где дышит дымом огненный небосвод²¹¹.

У Бенна же это только эпизод из повседневной жизни патологоанатома, шекспировская героиня таким образом низводится вторично — если Гейм низвел ее до антиэстетики декомпозиции, то Бенн еще и делает самое событие смерти героини весьма заурядным, ничего не значащим фактом.

Но его обращение с Шекспиром не ограничивается подобным пародийным низложением его героев. В стихотворении «Меланхолия» Бенн среди множества картин, выхваченных из самых разных регионов и эпох, отсылает читателя, в частности, к «Антонию и Клеопатре» Шекспира:

Antonius küsst die süsse schmale Hand.
Антоний целует сладкую, маленькую руку.

Сам Бенн так комментирует этот стих в письме своему постоянному корреспонденту Эльце: «Стих с Антонием, может быть, несколько салонный, но у Шекспира в «Антонии и Клеопатре» А. целует «Gefährtin, Eure Hand, — dies Königssiegel u grosser Herzen Pfand —» (или что-то вроде того)» (письмо от 23.09.54)²¹². Бенн цитирует здесь перевод Вольфа Баудисина (из издания Шлегеля-Тика) фрагмента из III акта «Антония»:

To let a fellow that will take rewards,

²¹¹ Пер. М. Л. Гаспарова.

²¹²Benn G. Briefe an F.W. Oelze. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1980. — Bd. II/2. — S. 221.

And say 'God quit you!' be familiar with
My playfellow, your hand; this kingly seal
And plighter of high hearts!

Daß solch ein Sklav', der wohl ein Trinkgeld nimmt
Und spricht: »Gott lohn' Euch!« keck sich wagt an meine
Gespielin, Eure Hand, dies Königssiegel
Und großer Herzen Pfand!

Позволить, чтоб угодливый холуй
Осмелился простецки обращаться
С твоей рукой, усладой моей,
Печатью царской, символом священным.
(пер. М. Донского)

Интересно, что у Бенна *playfellow* и *Gespielin*, «товарищ по игре» оригинального текста (в русском переводе это слово отсутствует) и немецкого перевода превращаются в *Gefahrtin* — более романтическую и соответствующую меланхолическому настроению его собственного стихотворения «спутницу по путешествию». Кроме того, в указанном эпизоде, Антоний не целует руку Клеопатры, а выказывает возмущение тем, что ее целует посол Цезаря. Также Бенн в романтическом ключе, подобно Жуковскому, переводящему Гомера, добавляет от себя два эпитета к руке — смуглая и маленькая.

Что касается Кальдерона, то Бенн начинает интересоваться им под влиянием статьи Курциуса «Георге, Гофмансталь и Кальдерон», как мы писали выше. К этому времени относится четверостишие из черновых набросков Бенна, представляющее собой слегка видоизмененную цитату из комедии немецкого романтика Августа фон Платена «Роковая вилка»:

Er schmierte wie man Stiefel schmierte,
Verzeiht mir diese Trope
U war ein Held an Fruchtbarkeit
Wie Calderon u Lope.

Он марал бумагу как сапоги²¹³
Простите мне это сравнение
И был героем по части плодovitости

²¹³ В оригинале игра слов: одно из значений слова *schmieren* — заниматься бумагомаранием или начищать, а *Stiefel* — значит и обувь и чушь.

Как Кальдерон и Лопе.

Очевидно, здесь Бенн вместе с Платеном иронизирует над объемом наследия главных драматургов Золотого века испанской литературы, однако интерес к наследию Кальдерона он проявлял, как о том свидетельствуют письмо Курциусу, подробнее об этом — в 4-й главе нашей работы.

По мысли Бенна, высказанной им в одном из эссе, до XIX в., когда наступила эпоха романа, в литературе была эпоха драматургии. Любопытно, что Бенн, больше всего писавший лирику и игнорировавший крупные прозаические формы, в конце жизни всерьез обращается к драматическому жанру. Таким образом, он как бы перепрыгивает через любимый, но слишком, видимо, для него многословный и реалистичный девятнадцатый век, к более ранней эпохе, эпохе Шекспира и Кальдерона. Таким образом, XVII в. оказывается для Бенна союзником в борьбе с наследием XIX в., прежде всего, с засильем жанра романа. Чем же не угодили Бенну прозаики? О них Бенн писал в «Проблемах лирики» следующее: «Слова как такового им было недостаточно». То есть роман XIX в., в отличие от более ранних и поздних эпох, изменяет слову — главному, по мнению Бенна в литературе, с вещами вторичными — сюжетом, персонажами и прочими неизбежными атрибутами литературы повествовательной. Вся поздняя проза Бенна создается в полемике с жанром психологического романа XIX в., о чем мы более подробно будем говорить ниже.

Однако помимо зарубежных классиков XVII в., Бенн интересовался и немецкой литературой означенного периода. В библиотеке Готфрида Бенна, хранящейся в Немецком литературном архиве (г. Марбах) представлено несколько антологий немецкой лирики от начала литературы на немецком языке до современности, что свидетельствует об интересе Бенна к истории немецкой литературы. Во всех этих антологиях обильно представлена лирика барокко — Опиц, Грифиус, Гофмансвальдау, Ангелус Силезиус и другие

авторы. Порой в журналах, где публиковался Бенн, выходили также новые публикации стихотворений эпохи барокко.

Бенн часто обращался к немецкой барочной лирике, поэтому неудивительны значительные пересечения в построении образа в барокко и у Бенна. На примере раннего стихотворения «Поезд метро» (1912) мы покажем, что в образной структуре лирики Бенна проявилась барочная тенденция к фрагментированию образа, разложению его на простейшие составляющие и описание, воспевание последних по отдельности.

Н.В. Пестова в своей работе «Лирика немецкого экспрессионизма» писала о «невозможности изъятия экспрессионизма из общего последовательного дискурса»²¹⁴, о необходимости рассматривать литературу данного течения во взаимосвязи с его предшественниками — символизмом и романтизмом. Однако, по нашему мнению, нельзя ограничиваться литературой XIX-XX в., поскольку корни экспрессионистской образности уходят глубже, к литературе барокко, эпохе, которая, согласно А.В. Михайлову, предоставляла большие возможности «для резонанса, [...] для созвучания литературных созданий через мост длиной в два-три века»²¹⁵. Поэзия экспрессионизма, несомненно, представляет нам пример того, что исследователь определял как *Nachbarock*, то есть «бароккоподобные явления в позднейшей литературе, в которых приметные черты барокко воскрешаются, доказывая, что они и не исчезли, а только вели тихое подспудное существование среди чуждых им вещей»²¹⁶.

Барочная образная система под экспрессионистским пером Бенна несколько модернизируется, впитывая в себя элементы позднейших литературных стилей, в первую очередь, символизма. Как известно, в любовных стихотворениях барочных поэтов образ возлюбленной нередко дробится на отдельные фрагменты, зачастую последняя описывается как

²¹⁴ Пестова Н. В. Лирика... С. 12.

²¹⁵ Михайлов А.В. Обратный перевод. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 402.

²¹⁶ Там же. С. 390.

совокупность элементов, производящих особенное впечатление на лирического героя. Например, в стихотворении Теобальда Хёка «Автор оплакивает жизнь» есть следующие строки:

...zwei Augen, zwo Händ, ein rosafarbner Munde
mich täglich machten wunde²¹⁷.

...два глаза, две руки, розоцветные уста
мне ежедневно причиняли боль.

Помимо восходящего к Гомеру синтетического эпитета с первым корнем «розо-», явившегося крайне устойчивой конструкцией, дожившей не только до эпохи барокко, но и до времен Бенна (в его текстах встречаются такие примеры, как *rosenschöbig*, что значит буквально «розовополый» («Итака»)), а в разбираемом нами тексте эпатирующее своей прециозной неопределенностью слово «*Rosenhirn*», буквально «розо-мозг»), для нас ключевой здесь является тенденция к фиксации внимания на важнейших для героя частях тела любимой, в данном случае это — глаза, руки и уста.

Предела эта тенденция достигает в блаzone Кристиана Гофмана фон Гофмансвальдау «К устам»:

Auff den mund.

Mund! der die seelen kan durch lust zusammen hetzen,
Mund! der viel süsser ist als starcker himmels-wein,
Mund! der du alikant des lebens schenckest ein,
Mund! den ich vorziehn muß der Juden reichen schätzen,
Mund! dessen balsam uns kan stärcken und verletzen,
Mund! der vergnügter blüht, als aller rosen schein,
Mund! welchem kein rubin kann gleich und ähnlich seyn,
Mund! den die gratien mit ihren quellen netzen;
Mund! ach corallen-mund, mein einziges ergetzen!
Mund! laß mich einen kuß auf deinen purpur setzen²¹⁸.

К устам

Уста! Они могут соединять души в страсти,
Уста! Они много слаще, чем крепкое небесное вино,

²¹⁷ Hoeck T. Der Author beweint das Leben // Komm, Trost der Nacht, o Nactigall. Deutsche Gedichte aus dem 17. Jahrhundert. — Leipzig: Reclam, 1977. — S. 35.

²¹⁸ Hofmann von Hofmannswaldau Ch. Auff den mund // Hoch- und Spätbarock. Hg. von Herbert Cysarz. — Leipzig: Reclam, 1937. — S. 200.

Уста! Им даришь ты аликант²¹⁹ жизни,
Уста! Я их предпочту великим сокровищам Иудей,
Уста! Их бальзам может придать нам сил, а может ослабить,
Уста! Они цветут красивее, чем сияние всех роз,
Уста! Им ни один рубин не равен и не подобен,
Уста! Их грации омывают своими источниками,
Уста! Ах, коралловые уста, моя единственная радость!
Уста! позвольте оставить отпечаток поцелуя на вашем пурпуре.

Как мы видим, уста здесь оказываются единственным предметом воспевания, и в финале лирический герой обращается именно к ним, а не к возлюбленной:

Уста! позвольте оставить отпечаток поцелуя на вашем пурпуре.

В обоих приведенных нами текстах уста связываются с розами. У Гофмансвальдау эта связь оформлена так: «Уста! Они цветут красивее, чем сияние всех роз». Осознание этой символической связи цветов с устами, наследие риторической культуры вообще, вполне вероятно, пришло к Бенну именно от поэтов барокко. Эта связь остается значимой для поэта на протяжении всего его творчества, от ранних стихотворений экспрессионистического периода вроде «Маленькой астры» (1912), где одноименный цветок зажат меж зубов покойника, до поздней абсурдистской сценки «Три старика» (1954), где, по словам одного из вынесенных в заглавие героев, врач проводит медицинский осмотр с розой в устах.

В стихотворении «Поезд метро» эта связь несколько затемнена, но также просматривается:

Untergrundbahn

Die weichen Schauer. Blütenfrühe. Wie
aus warmen Fellen kommt es aus den Wäldern.
Ein Rot schwärmt auf. Das große Blut steigt an.

Durch all den Frühling kommt die fremde Frau.
Der Strumpf am Spann ist da. Doch, wo er endet,
ist weit von mir. Ich schluchze auf der Schwelle:
laues Geblühe, fremde Feuchtigkeiten.

²¹⁹ Сорт вина.

Oh, wie ihr Mund die laue Luft verpraßt!
Du Rosenhirn, Meer-Blut, du Götter-Zwielicht,
du Erdenbeet, wie strömen deine Hüften
so kühl den Gang hervor, in dem du gehst!

Dunkel: nun lebt es unter ihren Kleidern:
nur weißes Tier, gelöst und stummer Duft.

Ein armer Hirnhund, schwer mit Gott behangen.
Ich bin der Stirn so satt. Oh, ein Gerüste
von Blütenkolben löste sanft sie ab
und schwölle mit und schauerte und triefte.

So losgelöst. So müde. Ich will wandern.
Blutlos die Wege, Lieder aus den Gärten.
Schatten und Sintflut. Fernes Glück: ein Sterben
hin in des Meeres erlösend tiefes Blau²²⁰.

Поезд метро

Мягкая дрожь. Цветение. Как
из теплых шкур приходит это из лесов.
Красное загрезило. Великая кровь поднимается.

Через всю весну приходит чужая женщина
Чулок натянут. Но то место, где он заканчивается,
далеко от меня. Я вздыхаю на пороге:
теплое цветение, чуждая влага.

О, как ее рот расточает теплый воздух,
Ты — мозг розы, кровь моря, ты, сумерки богов,
ты — цветочная клумба, как прохладно текут твои бедра
по пути, которым ты идешь!

Темное: оно живет под ее платьями,
лишь белый зверь, свободный и безмолвный запах.

Бедная собака мозга, всецело зависящая от Бога.
Терпеть голову нету сил. О, подмости
бутонов сбросила она
и тоже набухала и дрожала и струилась.

Такой свободный. Такой усталый. Я желаю странствовать.
Пути бескровны, песни [раздаются] из садов.
Тени и потоп. Далекое счастье: умирание
здесь, в спасительно глубокой синеве моря.

Прежде всего нас будет интересовать здесь метафорическое
обращение Бенна к героине:

²²⁰ Benn G. Gedichte in der Fassung der Erstdrcke. — Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1982. — S. 57.

Ты мозг розы, кровь моря...

Бросается в глаза синтетическая конструкция метафоры — Бенну недостаточно сравнить часть тела с цветком, ему необходимо полное отождествление, слияние их в одном слове. Согласно В. Беньямину, подобные словообразования напрямую отсылают нас к XVII веку, являются «барочными вокабулами»²²¹. Что касается переноса центра метафоры с уст на мозг, то здесь Бенн следует собственному мировоззрению, сформулированному впоследствии в автобиографии: «нас куда больше волнует церебральная сфера, нежели сексуальная, перистальтическая или физиологическая»²²². Все действие происходит в сознании героя, поэтому неудивительно, что и самого себя он определяет через мозг, как «ein armer Hirnhund», «бедную собаку мозга».

Тут мы подходим к важнейшему различию экспрессионистической и барочной поэтики. Если любовная лирика барочных поэтов целиком существует в мире видимого, конкретного, визуализируемого и детализируемого, то любовная лирика Бенна — исключительно в сфере представляемого, воображаемого, хотя уровень детализации тут столь же, если не более, высок, чем при традиционном барочном экфрасисе. Поэтому никакое прямое обращение к женщине для его лирического героя невозможно, ее отстраненность, чуждость (напомним, в тексте она называется «чужой женщиной», «die fremde Frau») заявляется с самого начала и не приходит в концовке ни к какому разрешению, приближению к даме, а, напротив, удаляется от нее в рефлексию о другом важнейшем барочном мотиве — *memento mori*:

Тени и потоп. Далекое счастье: умирание
здесь, в спасительно глубокой синеве моря.

Поэт разрабатывает современную тематику с помощью образных средств барокко, чтобы достичь тем самым еще большей остраненности

²²¹ Беньямин. Цит. соч. С. 36.

²²² Бенн Г. Двойная жизнь. М., 2011. С. 233. / Пер. И. Большева.

образа, с помощью риторики избавить его от всяких романтических коннотаций. Таким образом, образный язык барокко берется поэтом на раннем этапе для собственных, модернистских целей, не для создания стилизации, но для увеличения остранения, присущего модернистской поэтике изначально, и увеличения дистанции от идейно близких образных течений, в особенности от романтизма и символизма.

Для более позднего этапа, начиная с 20-х гг., характерно влияние барокко на ином уровне. Бенна начинает все больше интересоваться его религиозная составляющая. Как пишет Е. Фетисов, «от песен лютеранского сборника [песнопений] происходят и короткостопные, завораживающие своей энергичной музыкальностью размеры многих бенновских стихов двадцатых годов»²²³. Об этом мы более подробно поговорим в третьей главе нашей работы при анализе лирики Бенна. Сейчас же мы ограничимся примером из цитировавшегося выше стихотворения «Pastorensohn», одного из первых написанных Бенном в этой манере. Одна из его строф звучит так:

In Gottes Namen denn, habt acht,
bei Mutters Krebs die Dunstverbände
woher -? Befiehl du deine Hände -
zwölf Kinder heulen durch die Nacht.

Во имя божие же, следите,
когда у матери рак, повязки, смоченные жидкостью Бурова²²⁴ —
где взять их?.. Дай Господу свою руку...
Двенадцать детей воют в ночи.

Формула «Befiehl du deine Hände», перешла в текст Бенна напрямую из Пауля Герхардта, религиозного лирика эпохи барокко, из его известного гимна Befiehl du deine Wege («Вручи Господу путь свой») — Пс.: 36, 5.

Befiehl du deine wege /
Und was dein hertze kränckt /
Der allertreusten pflege
Deß / der den himmel lenckt /

²²³ Фетисов. Цит. соч. С. 483.

²²⁴ Средство от кожных заболеваний.

Вручи свои пути /
И то, что тебя язвит
Самой верной заботе
Того / кто направляет небо.

Как отмечает В. Рюбе²²⁵, Бенн сознательно контаминирует ее с другой популярной в богослужении песней Юлии фон Хаусманн «So nimm den meine Hände» (1862), заканчивающейся такими строками:

Wenn ich auch gleich nichts fühle von deiner Macht,
du führst mich doch zum Ziele auch durch die Nacht:
so nimm denn meine Hände und führe mich
bis an mein selig Ende und ewiglich!

Даже если я и совсем не чувствую твоей власти,
Ты все же ведешь меня к цели, даже сквозь ночь:
Возьми же мои руки и веди меня
к моему блаженному концу и вечности.

С помощью модернистской монтажной техники Бенн превращает религиозную лирику в пародию на саму себя, однако интересно то, что для контаминации с церковным песнопением он использует не какой-нибудь вульгарный текст с целью богохульства, но другое церковное песнопение, что превращает эту пародию не в богохульство, а в некую безобидную шутку в духе учеников духовных семинарий.

Как видно из приведенных выше примеров, немецкая барочная литература важна для Бенна. Но именно Шекспир, которым Бенн восхищался, и воплощение в барокко «романского духа» (Курциус) Кальдероном — вот те грани барочной литературы, которые были наиболее близки Бенну.

Кроме того, Бенна с барокко сближают многие черты, заложенные в барочном искусстве как таковом, некая барочная «атмосфера», не к конкретным авторам литературных произведений, но скорее к художникам и скульпторам, прежде всего, к Бернини. Обе эпохи, барокко и

²²⁵ Rube. Op. cit. S. 38.

экспрессионизма, разделяли стремление к синтезу искусств, установку на визуальность, «зримость» искусства и динамизм изображаемого.

ГЛАВА 3. МОТИВЫ И ФОРМЫ БАРОЧНОЙ ПОЭЗИИ В ЛИРИКЕ Г. БЕННА

3.1 «Морг» Г. Бенна: барочные мотивы в раннеэкспрессионистском исполнении

При всем обилии литературы, посвященной Г. Бенну вообще и «Моргу», как самому знаменитому сборнику его стихов, в частности, исследователи, насколько нам известно, редко обращают внимание на сходство ранней поэтики Бенна с поэтикой барокко. В бенноведении встречаются лишь разрозненные замечания на этот счет, вопрос ни разу не прорабатывался систематически. Как правило, в поисках бенновских

претекстов обращались к символизму (влияние которого на Бенна несомненно), или, в лучшем случае, к романтизму.

Возможно, исследователи подсознательно руководствуются словами самого Бенна из доклада «Проблемы лирики» о том, что для него современная поэзия начинается с Малларме и Нерваля. Однако это замечание Бенна представляет собой лишь пересказ устоявшейся в современном ему литературоведении точки зрения (Бенн пересказывает здесь мнение А. Боске), о чем тот прямо и говорит.

Главный мотив «Морга» — совершенно барочный мотив упадка и разложения земного. Бенн подчеркивает, что этот мотив он глубоко переживал в процессе написания стихотворений, по окончании их, как пишет он в своей автобиографии «Жизненный путь интеллектуалиста» (1934), «когда сумеречное состояние закончилось, я был опустошен, голоден, едва стоял на ногах и с трудом восстал (*stieg hervor*) из этого великого упадка»²²⁶.

Среди исследователей, обращавших внимание на барочность «Морга», необходимо назвать Эрнста Нефа, который в своей работе «Творчество Готфрида Бенна» (1958) называл «Морг» примером *Vergänglichkeitslyrik*²²⁷, «поэзии преходящести», что сближает его с лирикой барокко. Однако, по мнению исследователя, важнейшее отличие Бенна от барокко в том, что «у Бенна больше нет вечного»²²⁸, у Бенна меняется перспектива - человек стремится не *de profundis*, но, напротив, *in profundos*²²⁹ (в бездну), образуется «экстатический *unio mystica* человека с физическим миром»²³⁰. Интересно, что доказывая незначительность для Бенна барочной религиозной парадигмы, исследователь пользуется или библейскими выражениями или терминами из средневековой мистики — *de profundis, unio mystica*. Как мы покажем ниже, подобным образом поступает и Бенн — то есть горний мир

²²⁶ Цит. по: SW I, 353.

²²⁷ Nef E. Op. cit. S. 15.

²²⁸ Ibid. S. 17.

²²⁹ Ibid. S. 21.

²³⁰ Ibid. S. 22.

барочной и добарочной религиозности продолжает существовать на языковом уровне, на уровне многочисленных выражений, заимствованных из богослужебной практики.

Очевидно, что корни эпатажно-макабрической поэтики раннего Бенна уходят глубже, чем к символизму и романтизму. Если мы обратимся к следующему по хронологии течению, важному для модернизма — к барокко, то мы найдем прямой прообраз текстов раннего Бенна.

Одним из первых исследователей на этот текст обратил внимание В. Беньямин в своей работе «Происхождение немецкой барочной драмы». Попробуем проследить параллели, очевидно подразумевавшиеся и самим Беньямином, когда он писал о влиянии барокко на экспрессионизм, пусть и не до конца эксплицированные исследователем. «Для драмы семнадцатого века мертвое тело становится прямо-таки высшим эмблематическим реквизитом»²³¹, — пишет Беньямин. Любопытен пример, который приводит Беньямин «Поминальный и благодарственный алтарь», воздвигнутый им [Лоэнштейном] своей покойной матери. Девять беспощадных строф изображают части трупа в состоянии разложения»²³².

В этом довольно многословном тексте имеется ряд несомненных достоинств, которые могли быть впервые оценены только в конце XIX – начале XX века, в эпоху юности многих авторов-экспрессионистов, в том числе и Бенна.

Конрад Мюллер, исследователь Лоэнштейна этого периода, большую часть своего анализа «Алтаря» посвящает критике произведения: «В мыслях царит бедность»²³³, «периоды длинные»²³⁴, однако отмечает он и одно достоинство произведения, а именно языковые новации Лоэнштейна, он приводит список из 38 неологизмов, встречающихся в тексте, образованных

²³¹ Беньямин. Цит. соч. С. 232

²³² Там же. С. 231-232

²³³ Müller K. Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspars von Lohenstein. — Breslau: Verlag von Wilhelm Koenner, 1882. — S. 39.

²³⁴ Ibid.

преимущественно с помощью сращения корней и объявляет это «языковой заслугой Лознштейна»²³⁵.

Любопытно, что Бенн, в чьем творчестве неологизмы также играют важную роль, начал создавать оные именно обратившись к тематике смерти и описанию морга. Ни ранние юношеские стихотворения, написанные в подражательно-романтической манере, ни написанные примерно в одно время с «Моргом» пейзажные стихотворения, напоминающие о поэзии Лилиенкрона²³⁶, не носят следов подобных словообразований.

Тексты Бенна — своеобразные *Leichreden*. Этот жанр «надгробных», «заупокойных речей», в буквальном переводе — «речей над трупом», был очень популярен в эпоху барокко, примером чему служит и упомянутое выше произведение Лознштейна.

Однако помимо языкового уровня «Морг» Бенна пересекается с традициями барочной лирики и на уровне идейном.

При прочтении «Морга» бросается в глаза столкновение в нем двух пластов — физиологического и религиозного. Физиологическое находится на первом плане и, разумеется, наиболее заметно при первом прочтении. Однако при перечтении становится заметно, какое количество религиозной лексики в тексте. Каждое из пяти стихотворений цикла имеет в себе какую-нибудь религиозную отсылку.

Начинается цикл с самого известного стихотворения «Маленькая астра»:

Kleine Aster

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Лилиенкрон был любимым поэтом молодого Бенна, в одном из стихотворений он пишет: «Лилиенкрон был моим богом».

mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Brusthöhle
zwischen die Holzwolle,
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!

Маленькая астра

Утонувшего кучера пивовоза на стол сгрузили.
Лиловатую астру
Ему меж зубов вонзили.
Когда я, двигаясь от груди,
Под кожей
Длинным ножом
Вырезал ему язык и небо, я толкнул,
Должно быть, ее, и цветок соскользнул
В близлежащий мозг.
Когда труп зашивали,
Я в полость грудную ее уложил
И стружкой древесной окружил.
Утоли жажду в этой вазе!
Царствие небесное тебе,
Маленькая астра!

Здесь функцию религиозной отсылки играет выражение «Ruhe sanft»

— традиционная формула при обряде погребения. Разумеется, это выражение можно переводить двояко, так, к примеру, в знаменитой арии из моцартовской «Заиды» «Ruhe sanft, mein holdes Leben», где Заида обращается к своему спящему возлюбленному, оно очевидно означает «Спи спокойно», это дает полные основания переводчику В. Веберу переводить это выражение как «Спи сладко»²³⁷. Однако в поэзии традиционно превалирует именно значение «покойся с миром» или «царствие небесное».

Помимо этого финального обращения, при чтении стихотворения в глаза бросается прециозный эпитет «dunkelhella» (это можно перевести как «лиловатая», буквально — «темно-светло-фиолетовая»), образованный Бенном по примеру существующих в языке форм dunkelhellblau (цвета морской волны) и dunkelhellbraun (коричневатый). Интересно, что его

²³⁷ Бенн. Двойная жизнь. С. 510.

оксюмороническая структура вполне соответствует принципам словесных новообразований Лознштейна — среди его неологизмов выделяют *lebendtot* (живо-мертвый).

Во втором стихотворении, «Прекрасной юности», в инвертированном виде показывается причастие, и крысы, живущие в теле девушки, питаются ее плотью и кровью — о чем сказано специально. Параллель с причастием становится еще более благодаря употреблению штампа «прекрасная юность», очеловечивающему крыс. Штамп этот, вполне вероятно, перешел в стихотворение Бенна из народной песни «*Schön ist die Jugend*», где, кстати, есть строки, вполне соответствующие упадническому стихотворению Бенна:

Es blühen Rosen, es blühen Nelken,
Es blühen Blumen und welken ab.
Ja, auch wir Menschen, wir tun verwelken
Und müssen sinken ins kühle Grab.

Цветут розы, цветут гвоздики,
Цветут цветы и увядают.
Так увядаем и мы, люди,
И должны сойти в хладную могилу.

Если же обратиться к предыстории этого словосочетания, то окажется, что оно тесно связано с религией. Именно такое название в лютеранской Библии носил 9-й псалом Давида, содержащий пророчество о создании христианской церкви²³⁸. Поэтому метонимически это выражение также переносилось на всю церковь, например, книга протестантского богослова эпохи барокко Матиаса Хё фон Хённега (1642) носит название «*Der schönen Jugend Oder Kirchen Gottes, und ihres abgesagten Feindes, des AntiChristis Beschreibung*».

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich, in einer Laube unter dem Zwerchfell

²³⁸ Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. — Halle und Leipzig, 1743. — Bd. 35. — S. 791.

fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die anderen lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschen!

Рот девушки, долго пролежавшей в тростнике,
Был весь источен.
Когда ей вскрыли грудь, пищевод был весь продырявлен.
Наконец, в беседке под диафрагмой
Обнаружили гнездовье крысиного молодняка.
Одна из маленьких сестричек померла.
Другие, питаясь печенью и почкой,
впивая холодную кровь,
проживали тут славную юность.
Прекрасной, быстрой и смерть их была
Всех вместе их бросили в воду
Ах, как эти мордочки визжали!

Еще одна параллель с барокко здесь — это начало стихотворения. Оно начинается как излюбленный ренессансной и барочной лирикой жанр блазона. Из немецкой традиции наиболее показательным здесь будет цитировавшееся нами выше стихотворение Гофмансвальдау «Auff den mund» («К устам»), где десять строк на разные лады воспевают уста возлюбленной.

У Бенна все начинается тоже вполне в духе блазона, причем тоже фигурирует Mund (рот, уста). Начало первой строчки могло бы прийти к Бенну из какого-нибудь блазона XVI-XVII вв. в неизменном виде. Слова «Der Mund eines Mädchens» настраивают нас на пасторальный, идиллический лад, средний читатель ожидает цветов, амуров и прочего идиллического реквизита. Но Бенн тут же разрушает это ожидание:

...долго пролежавшей в камышах
Оказался изъеден.

Несмотря на это принципиальное для Бенна разрушение бюргерских ожиданий, связанных с поэзией, надо сказать, что стихи «Морга» не так радикально отличаются от предшествующей и последующей лирики Бенна, как это принято считать. Бенн всегда считал «Морг» своими первыми

настоящими стихами, именно с них он начал свое последнее прижизненное собрание стихотворений (если не считать вступительного стихотворения, написанного как своеобразное предисловие к сборнику перед выходом книги в 1956 г.) Активно занимаясь авто-мифотворчеством, Бенн впоследствии всячески подчеркивал спонтанность возникновения этих стихов. Так в своих воспоминаниях «Жизненный путь интеллектуалиста» (1934) он вспоминает: «Когда я писал «Морг», с которого я начал и который позднее был переведен на столь многие языки, был вечер, я жил на северо-западе Берлина и проходил в моабитской²³⁹ больнице курс аутопсии. Это был цикл из шести²⁴⁰ стихотворений, которые все возникли в один и тот же час, они появились мгновенно, прежде ничего из них не существовало»²⁴¹. Однако этому противоречат как публикации в прессе нескольких стихотворений, при жизни Бенна не перепечатававшихся, так и новонайденные юношеские стихотворения, опубликованные во втором томе ПСС Бенна. Да и сам «Морг» предстает такой уж изолированной книгой, вещью в себе, а лишь циклом среди других стихотворений. Окончательно легенду о спонтанности возникновения этих стихов *ex nihilo* (на чем Бенн вероятно настаивал, чтобы придать своим текстам некоторый едва ли не священный статус — еще один отголосок воспитания в пасторской семье) разрушили воспоминания издателя «Морга» А.Р. Майера. По его свидетельству, «Морг» он обнаружил в конце присланного ему манускрипта, от чтения которого ему уже становилось дурно (можно предположить, что там были какие-то подражания Лиленкрану, впоследствии Бенном уничтоженные).

²³⁹ Район Берлина.

²⁴⁰ Здесь у Бенна, вероятно, ошибка (в цикле «Морг» 5 стихотворений), вызванная тем, что он давно не заглядывал в свои ранние стихи. В 20-30-е гг., когда он резко дистанцировался от эстетики «Морга», ему было не до них. Только к выходу после войны их переиздания под заголовком «Ранние стихи и пьесы» ему пришлось их перечитать впервые за долгое время, причем, как шутил автор в предисловии к изданию, «для этого ему потребовалось изрядное количество коньяку». Впрочем, возможно, Бенн объединяет вышедшие под одной обложкой с «Моргом» стихотворения «Слепая кишка», «Мужчина и женщина...» и «Зал рожениц», сюжетно связанные между собой (так, в концовке «Слепой кишки» упоминается раковый корпус, что служит переходом к следующему тексту), в одно стихотворение.

²⁴¹ Цит. по: SW I, 353.

Если внимательно вчитаться в текст «Морга», то станет ясно, что обманывая ожидания читателя, Бенн все же не совсем свободен от романтического и лилиенкрановского реквизита. Он играет с ним и, модернизируя его, вставляет некоторые его элементы в неожиданном обрамлении. Да, амуров у него нет, но цветы есть — пускай и вставленные вместо вазы в разрезанную грудь утопленника — вот та самая неожиданная, модернистская рамка для традиционного реквизита.

Немаловажный подтекст в этих двух стихотворениях — живописный. Как отмечает А. Рассидакис, «в стихотворениях «Маленькая астра» и «Прекрасная юность» неподвижность трупов противопоставляется живости цветов и молодняка крыс, аналогично с жуками и улитками, населяющими голландские натюрморты».

В третьем стихотворении «Круговорот» сначала вновь появляется одна телесная деталь, однако это уже даже не рот, который еще мог бы стать предметом для традиционного блазона, а нечто менее конвенциональное — коренной золотой зуб.

Kreislauf

Der einsame Backzahn einer Dirne,
die unbekannt verstorben war,
trug eine Goldplombe.
Die übrigen waren wie auf stille Verabredung
ausgegangen.
Den schlug der Leichendiener sich heraus,
versetzte ihn und ging für tanzen.
Denn, sagte er,
nur Erde solle zur Erde werden.

Только на одном зубе
Никому не ведомой шлюхи
Была золотая пломба.
Остальные, как по негласной договоренности,
Выпали.
Зуб этот выбил служитель морга,
Заложил его и отправился на танцы.
Ибо, сказал он,
только прах должен во прах обратиться.

В конце служитель морга замечает, если перевести буквально: «земля к земле». Как и в первом стихотворении, религиозная аллюзия тут завершает текст, что дополнительно свидетельствует о ее значимости. Эта цитата взята из 1-й книги Моисея, но фактически повторяется она и у Экклезиаста, самой любимой книге эпохи барокко.

В четвертом тексте, «Невесте негра», роль обязательного религиозного элемента выполняет упоминание «вознесений».

Negerbraut

Dann lag auf Kissen dunklen Bluts gebettet
der blonde Nacken einer weißen Frau.
Die Sonne wütete in ihrem Haar
und leckte ihr die hellen Schenkel lang
und kniete um die bräunlicheren Brüste,
noch unentstellt durch Laster und Geburt.
Ein Nigger neben ihr: durch Pferdehufschlag
Augen und Stirn zerfetzt. Der bohrte
zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes
ins Innere ihres kleinen weißen Ohrs.
Sie aber lag und schlief wie eine Braut:
am Saume ihres Glücks der ersten Liebe
und wie vorm Aufbruch vieler Himmelfahrten
des jungen warmen Blutes.

Bis man ihr
das Messer in die weiße Kehle senkte
und einen Purpurschurz aus totem Blut
ihr um die Hüften warf.

Негритянская невеста

Потом же на подушку темной крови
Затылок белокурый положили.
Ярилось солнце в волосах ее
И светлые облизывало бедра
К сосцам коричневатым преклонялось,
Нетронутым пороком и рождением.
А рядом с нею негр — копытом лошадь
Ему глаза и лоб весь размозжила.
Два грязных пальца ног его воткнулись
Ей в маленькое белое ушко.
Она спала как вящая невеста
Наполняясь до краев любовью первой
Как пред началом многих вознесений
Младой и теплой крови. До тех пор,
Пока ей в горло нож не погрузился.
Пурпурную набедренной повязкой

Упала кровь на ляжки.

В этом стихотворении ощутимы два подтекста — драматический и религиозный. Шекспировский пятистопный ямб, не самый привычный размер для Бенна, видимо, призван подчеркнуть параллели этой сцены с «Отелло». По мнению же исследовательницы параллелей Бенна с живописью А. Рассидакис, «благодаря вознесениям и пурпурной набедренной повязки на ляжках девушка стилизуется под святую».

Пятый текст, «Реквием», наиболее богат религиозными аллюзиями.

Requiem

Auf jedem Tische zwei. Männer und Weiber
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber
gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Nöpfe voll: von Hirn bis Hoden.
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten:
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.
Ich sah von zweien, die dereinst sich hurten,
lag es da, wie aus einem Mutterleib.

На каждом столе по двое. Мужчины и женщины
Крест-накрест. В тесноте, голые и все-таки без мук.
В черепе дыра. Грудь напололам. Тела
Плодоносят теперь в последний раз.

Каждого на три миски: от мозга до яичек.
И божий храм и дьявольское стойло
Теперь грудь к груди на дне бадьи
Насмеваются над Голгофой и грехопадением.

Остальное в гробах. Настоящие новорожденные:
Мужские ноги, детская грудь и женские волосы.
У двух, когда-то котовавших, я видел,
Все это там лежало, как будто только что из материнского чрева.

Мужчины и женщины лежат здесь на столах «kreuzweis» (крест-накрест), во второй строфе упоминаются Голгофа и грехопадение. Также число мисок — три может иметь символическое значение. А в третьей происходит своеобразное расщепление Троицы: Mannsbeine (отец), Kinderbrust (сын) und Haar vom Weib. Святой дух здесь отсутствует, в нигилистической перспективе Бенна его место занимает женщина.

В других стихотворениях, не входящих в сборник «Морг», но впервые опубликованных вместе с ним в сборнике «Морг и другие стихотворения» (1912), также обязательно встречаются религиозные аллюзии. В «Слепой кишке» один из врачей призывает Господа словами «Herr des Himmels». В «Ночном кафе» опять совмещаются тенденции к религиозным отсылкам и барочному словообразованию. Вновь предметом неологизма становится цвет — женщина называется «kanaanitisch braun», хананейско-коричневой, вариант перевода В. Топорова: «с хананейским загаром». Упоминание Хананеи очевидно призвано напомнить читателю об истории библейского Хама, вероятно, близкой Бенну в связи с его биографическими обстоятельствами, о которых мы говорили во второй главе.

Некоторые исследователи не без основания видят в «Морге» «тайное сомнение обманутого богоискателя»²⁴². Как отмечает С. Ронген, «за изображением телесного распада и редукцией к чистой телесности стоит потеря иллюзий верующим человеком, который впадает в безнадежность и видит насмешку своим последним оружием».

Как представляется, однако, эта религиозная озабоченность уравновешивается у Бенна артистическим началом, свидетельством чему могут служить неологизмы в самых патетических местах стихотворения. Подобно литераторам эпохи барокко, он эстетизирует свою веру и пускает ее в литературу не в виде прямой проповеди, но в препарированном чистом искусством виде.

²⁴² Vahland J. Gottfried Benn, der unversöhnte Widerspruch. — Heidelberg: Winter, 1979. — S. 18.

3.2 Восьмистрочная строфа Г. Бенна 20-х гг. и религиозная лирика барокко

Отказавшись от эстетики «Морга», Бенн к началу 20-х гг. обрел новый стиль, который стал доминирующим в его поэзии, монтажный стиль. Он довольно четко увязан с одной-единственной стихотворной формой.

Выбор формы у Бенна был всегда осмыслен, вопрос формы поэтического произведения для поэта был всегда принципиален, в одном из поздних набросков у него мы читаем: «Отношение формы к содержанию равно отношению Средиземного моря к Любекской бухте». Одной из наиболее распространенных форм в поэтическом наследии Бенна является форма восьмистиший. Это большей частью дольники, как правило, с перекрестной рифмовкой в катренах, характерной особенностью которых являются укороченные строки, состоящие из одного принципиально важного слова, запутанный синтаксис, обилие перечислений, существительных, назывных предложений.

Именно в этой форме наилучшее воплощение нашел «монтажный стиль» Бенна. Таких стихотворений у Бенна более 50, что составляет около четверти всего его поэтического наследия. Эти тексты довольно четко ограничены временным периодом. Первые из них появляются в 1922 г. («Пролог» и «Chanson»), в 20 – начале 30-х гг. Бенн пишет множество таких текстов, затем во второй половине тридцатых, в эпоху обращения к классической традиции, Бенн пишет их уже меньше, постепенно они вытесняются более привычными для немецкой поэзии XVIII-XIX вв. четверостишиями. В радиобеседе «Издатель и автор» (1951), в которой участвовал Бенн, он говорит о своем переходе к верлибру в позднем творчестве так (беседа начинается с этого заявления, что показывает особую важность этого размышления для позднего Бенна): «С некоторых пор я

немного настроен против рифмы, она кажется мне слишком благородной, слишком связанной с верой, слишком религиозной»²⁴³.

Таким образом, рифма у Бенна тесно увязывается с религией, что многое объясняет в развитии его творчества. На первом этапе, до 1922 г., он писал преимущественно верлибром и темы там в основном далеки от религии, хотя благодаря религиозному воспитанию, в разных местах то и дело появляются библейские реминисценции. Лирика же Бенна периода восьмистиший 20-х гг. и, особенно, периода четверостиший 30-40-х гг. гораздо чаще обращается к религиозным темам.

Восьмистрочная форма Бенна восходит к протестантскому религиозному поэту XVII в. Паулю Герхардту. О влиянии Герхардта на Бенна писалось неоднократно, хотя всегда вскользь²⁴⁴. Бенн не любил подчеркивать это сродство, и говорил о Герхардте, как правило, в пренебрежительных тонах. Например, в «Проблемах лирики» мы читаем: «...на подходе новый животный мир — и что же, в такое время художники по-прежнему должны рисовать Мадонн, а поэты подобно Паулю Герхардту воспевать Троицу? Но это же абсурд!»²⁴⁵. Бенн имеет здесь в виду его песни «O du allersüßeste Freude», «Zeuch ein zu deinen Toren», «Was alle Weisheit in der Welt», вошедшие в протестантский канон. Несмотря на отрицательное отношение к ним Бенна, в них можно проследить определенные параллели с его творчеством.

Первые две из них написаны как раз «бенновской» восьмистрочной строфой, рифмовка в этих стихотворениях ababccdd и ababcddc соответственно. Во втором из них есть строфа, написанная почти с типично

²⁴³ SW VII/1, 260.

²⁴⁴ Von Muecke D. E. 1666, February. "Commit your way to the Lord" // Wellbery D. E. (ed.) A New History of German Literature. — Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2004. — P. 314. Brunners Ch. Paul Gerhardt: Weg — Werk — Dichtung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2006. — S. 279. Hartung H. Die andere Musik. Zu Gottfried Benns Gedicht "Eure Etueden" // Hartung, H., Reich-Ranicki M. (Hrsg.). 1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Gottfried Benn bis Nelly Sachs. URL: <http://www.planetlyrik.de/harald-hartung-zu-gottfried-benns-gedicht-eure-etueden/2012/10/> (дата обращения 04.06.16).

²⁴⁵ Бенн. Двойная жизнь. С. 405.

барочным перечислительным рядом, что несколько напоминает Квиринаса Кульмана:

Du bist ein Geist der Liebe,
ein Freund der Freundlichkeit,
willst nicht, daß uns betrübe
Zorn, Zank, Haß, Neid und Streit.

Ты — дух любви,
друг, полный дружественности,
не хочешь, чтобы нас смущали,
гнев, ненависть, ссора, зависть и спор.

Подобные перечислительные ряды были характерны и для Бенна. Разумеется, экспрессионист интенсифицирует этот прием, он не увлекается односложными словами, но, напротив, выбирает, как правило, многосложные, просодически более выигрышные. И в отличие от Герхардта, использует этот прием не раз на текст, но строит на нем целые тексты. Вот фрагмент из «Позднего Я», написанного в период формирования монтажного стиля:

Schutt. Bacchanalien. Propheturen
Barkarolen. Schweinerein.
Im Anfang war die Flut. Ein Floß Lemuren
schiebt in die letzten Meere ein.

Крах. Вакханалии. Пророчества
Баркаролы. Свинства.
Вначале был поток. Плавник лемура
Взрезает последние моря.

Кроме того, первое из герхардтовских текстов тематически и композиционно - благодаря параллелизму — сближается своим последним восьмистишием с бенновским стихотворением «Действительность». Вот катрен из Герхардта:

Sei mein Retter, halt mich eben;
wenn ich sinke, sei mein Stab.
Wenn ich sterbe, sei mein Leben.
Wenn ich liege, sei mein Grab.

Будь моим спасителем, будь ко мне справедлив,

Когда я падаю, будь моим посохом,
Когда я умираю, будь моей жизнью,
Когда я умру, будь моим гробом.

А вот четверостишие из Бенна:

Als ihm graute, schuf er einen Fetisch,
als er litt, entstand die Pieta,
als er spielte, malte er den Teetisch,
doch es war kein Tee zum Trinken da.

Когда ему было страшно, он создавал фетиш,
когда он страдал, возникала Пьета,
когда он играл, он нарисовал чайный столик,
но чая, который можно бы было выпить, там не было.

Очевидно, что бенновский параллелизм здесь — прямое наследие риторической культуры. «O du allersüßeste Freude» Герхардта написана девятистишиями, где последняя строка — холостая. Рифмовка в восьмистишии соответствует типичной бенновской схеме: ababcdcd. И типичное бенновское «ты», к которому он обращался столько десятилетий:

O du allersüßeste Freude,
o du allerschönstes Licht,
der du uns in Lieb und Leide
unbesuchet lässest nicht...

О ты, наисладчайшая радость,
о ты, наипрекраснейший свет,
что в любви и скорби
не оставляет нас одних...

Разница между «ты» у Бенна и Герхардта в том, что Бенн нигде прямо не называет свое «ты». Однако как показывает один ранний текст, «ты» для него однозначно соотносилось с Богом:

Раньше в моей деревне каждая вещь была связана с Богом и Смертью и никогда с чем-то земным. Вещи прочно стояли на своих местах и достигали до самого сердца земли.

До тех пор, пока меня не скосила эпидемия познания <...> кто такой Бог? Кто такая Смерть? Лишь слова из уст моей матери.

Теперь не стало ничего, на что я мог бы опереться. Само «Ты» теперь было мертво²⁴⁶.

Именно этому «ты» посвящено первое «герхардтовское» стихотворение Бенна «Певец» (*Der Sänger*, 1921), включенное Бенном в составленное им незадолго до смерти собрание своих сочинений:

immer in Gestaltung,
immer dem Worte zu
nach Vergessen der Spaltung
zwischen ich und du.

всегда в становлении,
всегда среди слов
после забвения раскола
между «я» и «ты».

Этот раскол между человеком и Богом всегда переживался Бенном как трагедия, одно из поздних стихотворений в черновых набросках у него даже называется «Расколотое «Я»²⁴⁷, и слово, которое становится здесь эмблемой литературы и творчества вообще оказывается у Бенна единственным убежищем от мира, лишённого Бога.

Герхардт все же был важен для Бенна или, во всяком случае, памятен с детских лет. В рецензии «3 стихотворных сборника», говоря о сборнике стихов Г. Хольтхузена «Годы в лабиринте» он пишет, критикуя христианские мотивы у Хольтхузена: «Несомненно [в этих стихах — *Н.К.*] стремление выйти из лабиринта под церковную крышу. <...> Но Хольтхузен — не Пауль Герхардт и не Рудольф Александр Шредер²⁴⁸, Хольтхузен — <...> рафинированный, критический разум, который, скажем так, позволяет многим стихотворениям звучать по-христиански»²⁴⁹. Именно Герхардт, поэт XVII в., вместе с другим поэтом, уже современным, берется Бенном в качестве символа христианской поэзии. Из контекста очевидно, что для Бенна

²⁴⁶ SW III, 26.

²⁴⁷ Речь идет о «Потерянном «Я» (1943), которое мы анализируем ниже.

²⁴⁸ Религиозный лирик XX века.

²⁴⁹ SW VI, 93.

христианская поэзия — это нечто наивное, некритическое, неинтересное с точки зрения чистого искусства. Впрочем, повторяя мысль из «Проблем лирики» в «Речи в Бад-Вильдунгене» (1954) Бенн несколько смягчает свою позицию — и речь уже идет не об абсурде религиозной лирики в наши дни. Бенн говорит следующее: «Поэзия не может это сделать!»²⁵⁰, т.е. она не должна стоять на месте, хотя может быть и хотела бы так поступить. В набросках к этому месту у Бенна звучит даже нотка сожаления: «Этот вид поэзии — в прошлом»²⁵¹. Как мы увидим из анализа «герхардтовских» стихотворений Бенна, поэт старался возродить форму Герхардта, пусть и наполняя ее радикально новым содержанием.

Изначально Бенн отталкивается от октавы — первое из стихотворений с восьмистрочной строфой — «Пролог» (март 1922) написано им по классической для октав схеме рифмовки abababcc. Однако уже в том же году, Бенн начинает разрабатывать собственную форму, прежде всего он отказывается от финальной пары рифм и от переноса одной и той же рифмы из катрена в катрен, в результате у него получается схема ababcdcd.

Несколько слов о метрической типологии восьмистиший Бенна. Всего у него употребляются 4 вида таких строф — на основе трехстопного хорея, трехстопного дактиля, трех- и пятистопного ямба. Согласно «Лексикону немецких строфических форм» Й. Хорста²⁵², каждая из этих форм имеют богатую предысторию, начинающуюся, как правило, с эпохи барокко, в качестве примера же строфы из трехстопных ямбов приведен текст Герхардта «Befiel du deine Wege», о котором мы говорили во 2-й главе в связи с стихотворением «Pastorensohn». Наиболее же употребительная форма у Бенна, это шестистишия на основе трехстопного хорея, которую он использует по большей части во второй половине 20-х гг., в сборниках «Опьянение» («Betäubung», 1925) и «Раскол» («Spaltung», 1925), а также в

²⁵⁰ SW VI, 185.

²⁵¹ SW VI, 641.

²⁵² Horst J. Handbuch der deutschen Strophenformen. — Muenchen: Hanser, 1980. — 885 S.

новых стихотворениях, вошедших в «Собрание стихотворений» («Gesammelte Gedichte») 1927 г.

Первое из стихотворений, в котором заметны следы разработки Бенном новой формы носит название «Chanson» (1922). В нем первая строфа уже имеет форму будущего классического бенновского восьмистишия, другие же две — по 12 строк, впрочем, последние 4 представляют собой рефрен, так что можно не принимать их в расчет.

Стихотворение построено на каламбурном созвучии латинских слов *sanitas* — здоровье и *vanitas* — тщета.

Припев после первой и второй строф звучит так:

Gesundheitswesen
Röntgenglas
Wer hat nicht schon gelesen:
Sanitas?

Здравоохранение
Рентгеновское стекло
Кто не читал такого:
Sanitas?

В конце же, после третьей строфы, *sanitas* заменяется на *vanitas*. Этому предшествует множество религиозных аллюзий, поднимающих размышление о сущности медицины на философский уровень. С этих аллюзий начинаются вторая и третья строфа стихотворения. Во второй упоминаются «пальмовые листья» — символ Входа Господня в Иерусалим, а также «евангелия» — источник рассказа об этом событии. В третьей строфе рисуется картина преисподней, на оригинальный, бенновский инвертированный лад:

Геенна: не червивые собаки,
Не тараканы, не падаль в траве,
Геенна: всегда ротонда
Влажная от дыхания.

Для монтажных стихотворений Бенна характерно использование терминов, лишь отсылающих к подразумеваемой им реалии, но не

называющих ее прямо. Таким образом, Бенн создает вокруг стихотворения семантическое поле повышенной напряженности, что отчасти сопоставимо с методом позднего Мандельштама. Так здесь Бенн говорит не «церковь», а «ротонда», которая таким образом становится своеобразной эмблемой религии. Интересно, что из всех архитектурных терминов, связанных со строительством церквей, Бенн выберет именно ротонду, в форме которой были выполнены многие поздневозрожденческие и барочные церкви, например, собор св. Петра в Риме, Санта-Мария дела Салюте в Венеции, Фрауэнкирхе в Дрездене и Карлскирхе в Вене. Таким образом, у Бенна сплетаются история и современность, здравоохранение и мысли Экклезиаста.

Первое из стихотворений этого типа, которое Бенн включил в итоговое собрание своих стихотворений — «Хаос» (Chaos, 1923):

Chaos. Brüchiger Mann.
Fraß, Suff, Säfte tauschen
ihm was Lebendes an,
mit im Run der Äonen
in die Stunde des Nie
durch der Zeiten und Zonen
leere Melancholie.

Хаос. Разорванный человек.
Жратва, выпивка, соки заменяют
ему все живое
в ажиотаже эонов
в час «никогда»
через времена и часовые пояса
пустая меланхолия

Как справедливо отмечает Г. Хольтхузен в статье «Nevermore. Бенн и символистская традиция»²⁵³, это стихотворение носит в себе следы новейших политических событий 1923 г. — в этот год произошел Рурский конфликт, в ходе которого французскими войсками была оккупирована Рурская область, «Пивной путч» в Мюнхене и вообще политическая и экономическая обстановка в стране в связи с высокой инфляцией и множеством забастовок оставалась крайне нестабильной. Однако Бенн ни одну из политических

²⁵³ Holthusen H. E. Nevermore. Benn und die symbolistische Tradition. // Holthusen H. E. Vom Eigensinn der Literatur. Kritische Versuche aus den achtziger Jahren. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1989. — S. 28.

реалий не называет прямо, напротив, переносит действие стихотворение «через времена и зоны», помещает его вне пространственно-временного континуума. Основными действующими лицами здесь становятся исторические эпохи, эоны, которые устраивают «ажиотаж», подобно людям, с волнением реагирующим на газетные сообщения.

Одно из излюбленных слов при описании поэтики Бенна у исследователей — «деперсонализация»²⁵⁴. В своих стихах Бенн, как правило, старается элиминировать человеческое «я» с его обычными чувствами и заботами и дать картину распада человеческой цивилизации с точки зрения некого внешнего наблюдателя, возможно, высшего судьи. В этом стихотворении человек появляется лишь в последней строфе и лишь для того, чтобы удостоиться негативных характеристик — это разорванный, «полый» человек²⁵⁵, лишенный всего живого (для Бенна «живое» зачастую, прежде всего, сфера духовных ценностей). Все живое, все истинные ценности бенновскому человеку заменяют «жрачка, выпивка» и «соки», так Бенн метонимически обозначает физиологические инстинкты.

Период 20-х — эпоха доминирования восьмистиший у Бенна, и одновременно наивысшая точка его критики цивилизации и демократии, вылившейся в 1933-34 гг. в краткосрочную поддержку национал-социализма. Большинство этих творений Бенн считал удачными, из 56 опубликованных восьмистрочных стихотворений Бенн включил в свое итоговое собрание стихотворений 51. Эта форма оказывается у Бенна тесно связана с мотивами упадка, разрушения, и одновременно, с богоискательством. При этом, в отличие от ранних верлибров и поздних четверостиший, в которых исследователи отмечают «элегический тон», в ней отчетливо чувствуется одическое, гимновое начало. В отличие поздних элегических стихотворений, где присутствуют зачатки диалогизма — риторические вопросы и пр., поэзия

²⁵⁴ См. например: Dyck J. Gottfried Benn: Einführung im Leben und Werk. — Berlin: de Gruyter, 2009. — S. 33.

²⁵⁵ Бенн с энтузиазмом принимал эту формулу Т.С. Элиота, приводя ее в «Проблемах лирики», а в одном из набросков он даже пишет: «Мне нравится быть полным человеком».

этого периода принципиально монологична, наилучшим образом воплощая идеи Бенна о «монологическом искусстве».

В течение 1936-39 гг. Бенн не пишет восьмистрочных стихотворений. Это вызвано отчасти общим падением количества написанного в связи с жизненными трудностями. В это время Бенн, оклеветанный в нацистской газете «Der schwarze Korps», а также под влиянием распускаемых в прессе необоснованных слухов о своем еврейском происхождении получает запрет на публикацию и вынужден оставить частную врачебную практику в Берлине и поступить на военную службу в Ганновер, выбрать, по его собственным словам, «аристократическую форму эмиграции».

В 1939 г., вновь обратившись к этой форме, Бенн создает радикально новые образцы — стихотворения «Строки», (Verse, март 1939), «Прощание» (Abschied, июль-август 1939) и «Стихи», (Gedichte, октябрь-ноябрь 1941). Здесь Бенн отказывается от дольника и пишет строгим 5-стопным ямбом, в результате чего получается совсем другая форма, нежели в 20-е гг.

Если же Бенн и обращается к своему старому дольнику, как в стихотворении «Четвертичный период» (1946), то это уже не такой монтажный, разорванный дольник, как в 20-е гг., и синтаксис его более прозрачен.

В целом же Бенн уже относится к своим стихам 20-х гг. с иронией. Отрицательное отношение к торжественной форме восьмистиший доходит до того, что Бенн пишет ею... альбомное стихотворение «Карлу Верксагену» (1947), и забывает о ней на долгие годы. После 1947 г. он практически не пишет таких стихотворений, отдавая предпочтение верлибру и четверостишиям.

3.3 Я, Слово, Бог в поздней лирике Бенна и в поэзии барокко

С конца 30-х гг. в творчестве Бенна начинают доминировать четверостишия. Бенн отходит от своего барочного монтажного стиля в сторону более привычной для немецкой поэзии эстетики XVIII-XIX вв., главным ориентиром для него становится Гете.

При этом в поздних стихах Готфрида Бенна идет постоянный диалог Я с Богом и миром, так что иногда складывается впечатление, что читаешь не поэта-интеллектуала и нигилиста из XX века, а религиозного лирика из века XVII-го.

Впрочем, религиозная тематика иногда у Бенна маскируется философской. Так, в знаменитом стихотворении «Целое» («Das Ganze», 1936) вместо Бога выступает одноименное философское понятие. Для Бенна Бог — это Слово. Истину из Евангелия от Иоанна он всегда переживал особенно глубоко. В стихотворении «Слово» («Ein Wort», 1941) явление глагола описывается как небесное озарение:

Ein Wort

Ein Wort, ein Satz -: aus Chiffren steigen
erkanntes Leben, jäher Sinn,
die Sonne steht, die Sphären schweigen,
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort - ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich -
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.

Слово, предложение... Из шифров восстают
Познанная жизнь, внезапный смысл,
Солнце останавливается, сферы молчат
И все жметя к нему.

Слово — блеск, полет, огонь,

Всполох пламени, след звезды,
И снова ужасающая тьма
В пустом пространстве вокруг мира и Я.

О барочной поэтике здесь напоминают еще и нагромождения субстантивов во второй строфе, часть из которых к тому же являются словами-композирами.

Несмотря на тяготение в 1930-40-е гг. к более классическому стиху и более ясному и последовательному синтаксису, Бенн не отказывается от своего монтажного стиля. Стихотворение «Потерянное Я» («Verlorenes Ich», 1943) можно назвать его квинтэссенцией:

Verlorenes Ich, zersprengt von Stratosphären,
Opfer des Ion –: Gamma-Strahlen-Lamm –,
Teilchen und Feld –: Unendlichkeitschimären
auf deinem grauen Stein von Notre-Dame.

Die Tage gehn dir ohne Nacht und Morgen,
die Jahre halten ohne Schnee und Frucht.
bedrohend das Unendliche verborgen –,
die Welt als Flucht.

Wo endest du, wo lagerst du, wo breiten
sich deine Sphären an –, Verlust, Gewinn –:
ein Spiel von Bestien: Ewigkeiten,
an ihren Gittern fliehst du hin.

Der Bestienblick: die Sterne als Kaldaunen,
der Dschungeltod als Seins- und Schöpfungsgrund,
Mensch, Völkerschichten, Katalaunen
hinab den Bestienschlund.

Die Welt zerdacht. Und Raum und Zeiten
und was die Menschheit wob und wog,
Funktion nur von Unendlichkeiten –,
die Mythe log.

Woher, wohin — nicht Nacht, nicht Morgen,
kein Evoë, kein Requiem,
du möchtest dir ein Stichwort borgen –,
allein bei wem?

Ach, als sich alle einer Mitte neigten
und auch die Denker nur den Gott gedacht,

sie sich den Hirten und dem Lamm verzweigten,
wenn aus dem Kelch das Blut sie rein gemacht,

und alle rannen aus der einen Wunde,
brachen das Brot, das jeglicher genoß —
o ferne zwingende erfüllte Stunde,
die einst auch das verlorne Ich umschloß.

Потерянное Я — разорванное стратосферами
Жертва иона... агнец гамма-лучей...
Частицы и поле... химеры бесконечности
На твоём сером камне Нотр-Дома.

Твои дни проходят без ночи и утра,
Годы застывают без снега и плодов,
Угрожая спрятать бесконечное;
Мир как побег.

Где ты заканчиваешься, где ты располагаешься, где распростерлись
Твои сферы — поражение, победа...
Игра бестий, вечностей,
к их решеткам ты убегаешь.

Взгляд бестий: звезды как потроха,
смерть в джунглях как суть бытия и творения,
человек, битвы народов, каталауны²⁵⁶
летят в глотку бестий.

Мир терзается мыслями. Время и пространство,
все, из чего соткано и стянуто человечество —
лишь функция бесконечностей...
Миф лгал.

Откуда, куда — ни ночи, ни дня,
ни «эвоэ», ни реквиема,
хочется отделаться какой-нибудь репликой,
но у кого ее взять?

Ах, когда все поклонялись одному центру
и даже мыслители думали лишь о Боге,
они отделили пастуха от агнца,
когда в Чаше была чистая кровь,

все вытекали из единой раны,
преломляли хлеб, который вкушал каждый,
о далекое, неопровержимое, преисполненное время,
когда-то окружавшее и потерянное «я».

²⁵⁶ Галльский народ, давший имя Каталаунским полям, где в 451 г. римляне разбили войска Аттилы.

Здесь очень много от семнадцатого века — и библейская образность с упором на демоническое начало и соединение научного и лирического через использование многочисленных терминов из разных областей — физики, истории, богословия. У Ангелуса Силезиуса («Херувимский странник», IV, 132) отыскивается и параллельное место к третьей строфе Бенна:

Verlust und Gewinn

Der Tod ist mein Gewinn, Verlust das lange Leben,
Und dennoch dank ich Gott, daß er mir dies gegeben.
Ich wach und nehme zu, solange ich hier noch bin:
Darum ist auch gar wohl das Leben mein Gewinn.

Победа и поражение

Смерть — моя победа, поражение — долгая жизнь,
и все-таки я благодарю Бога, что Он мне ее дал.
Я расту и расту, пока еще я здесь.
Поэтому даже жизнь — моя победа.

У Ангелуса Силезиуса здесь точно такое же презрение к жизненным ценностям, бытовым «победам и поражениям», которое мы наблюдаем у Бенна три столетия спустя. Однако, разумеется, между Бенном и барокко есть и различия.

Так, при всем изобилии библейской образности, Бенн всегда творчески перерабатывает ее, а не перенимает в чистом виде. Последняя строка, очевидно, вдохновлена одним из псалмов в переводе Лютера: «Wo soll ich hin gehen vor deinem Geist, und wo soll ich hin fliehen vor deinem Angesicht?» («Куда пойду от Духа Твоего, и от лица Твоего куда убегу?», 149-й Псалом). Вместо того, чтобы повторить этот риторический вопрос, Бенн добавляет отсутствующий в оригинале образ решетки, представляя таким образом невозможность никуда убежать более наглядно и сопоставляя тем самым мироздание с тюрьмой, что уже скорее соответствует гностическому, а не каноническому библейскому духу.

То, что было несомненно для человека эпохи барокко — что Бог дарует спасение, для Бенна уже под вопросом. Но даже больше, чем в Боге,

он сомневается в существовании реальности земной. У позднего Бенна она и вовсе объявляется несуществующей, совсем как в барочной поэзии — мирские удовольствия. Этому посвящено стихотворение «Действительность» (Wirklichkeit, 1952):

Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten,
ja es gibt sie garnicht, wenn ein Mann
aus dem Urmotiv der Flairs und Flöten
seine Existenz beweisen kann.

Nicht Olympia oder Fleisch und Flieder
malte jener, welcher einst gemalt,
seine Trance, Kettenlieder
hatten ihn von innen angestrahlt.

Angekettet fuhr er die Galeere
tief im Schiffsbauch, Wasser sah er kaum,
Möwen, Sterne — nichts: aus eigener Schwere
unter Augenzwang entstand der Traum.

Als ihm graute, schuf er einen Fetisch,
als er litt, entstand die Pieta,
als er spielte, malte er den Teetisch,
doch es war kein Tee zum Trinken da.

Нет нужды в действительности,
да ее и не существует, если человек
древним мотивом оттенков и флейт
может доказать свое существование.

Не Олимпию, не плоть и перья
рисовал тот древний художник,
а свой собственный транс; песни узников
светили ему изнутри.

Прикованный, он греб в галере,
глубоко в трюме, почти не видя воды,
чаек, звезд — ничего: под собственной тяжестью
от необходимости в глазах возникал сон.

Когда ему было страшно, он создавал фетиш,
когда он страдал, возникала Пьета,
когда он играл, он нарисовал чайный столик,
но чая, который можно бы было выпить, там не было.

Интересно, как в конце стихотворения появляется мотив натюрморта, важнейший для Бенна. Финал стихотворения имеет трехчастную структуру.

Первая строка последней строфы здесь отражает дорелигиозное существование человека, символом здесь выбран фетиш. Вторая изображает религиозную стадию развития человечества, и символом его становится религиозное искусство, а именно Пьета. Третья же — пострелигиозное, когда новым богом становится искусство, не имеющее практической, прикладной ценности.

Здесь чувствуются отголоски бенновского увлечения Кальдероном, которым он увлекся, прочитав эссе Курциуса «Георге, Гофмансталь и Кальдерон»²⁵⁷.

Итогом философских размышлений и религиозных исканий Бенна в «режиме» четверостиший становится стихотворение «Только две вещи» («Nur zwei Dinge», 1953):

Durch soviel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten
durch die ewige Frage: wozu ?

Das ist eine Kinderfrage.
Dir wurde erst spät bewußt,
es gibt nur eines: ertrage —
ob Sinn, ob Sucht, ob Sage —
dein fernbestimmtes: Du mußt.

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

Пройдя сквозь столь многие формы,
Сквозь «ты» и «я» и «мы»,
Всё по-прежнему страдает
От вечного вопроса: зачем?

Это детский вопрос.
Ты только в конце поймешь,
Есть только одно: нужно выдержать,
Будь то смысл, мания или сказание —
Предназначенное издалика «ты должен».

²⁵⁷ Об этом подробнее в 4-й главе

Будь то розы, снега или моря,
Все, что цвело, увяло,
Есть только две вещи: пустота
И указанное «Я».

«Указанное «Я» здесь несомненно имеет религиозный подтекст, хотя Бенн сознательно здесь искажает барочную и вообще религиозную перспективу — когда указания идут сверху, у Бенна указание «Ты должен» идет не сверху, а издалека, из темноты (в черновике у Бенна завет «ты должен» называется «темным»). Это Я, глубинная, неопределяемая внутренняя сущность человека — единственное, что не подвержено тотальному упадку и разрушению всего, от мирской реальности до религиозных ценностей.

Все творчество Бенна — история этого «я». Речь идет не только о поэзии, но и о прозе, в которой у Бенна едва появляются герои и намечаются сюжеты. Большая часть его прозы, даже художественной, продолжение его лирики и эссеистики, размышляющей о природе человеческого «я» в современных условиях.

ГЛАВА 4. БАРОККО В ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. БЕННА

4.1 «Итака» и спор с научной рациональностью

Готфрид Бенн в своем творчестве нечасто обращался к драматургии. Несколько сценок он написал в свои ранние годы, в экспрессионистский период 1910-х гг. и две («Три старика», «Голос за занавесом») в самом конце жизни, в 1950-е гг.

Поздние драматические произведения Бенна представляют собой своеобразные «прото-абсурдистские» философские диалоги обо всем: философии, религии, истории, искусстве. Ранние же сценки в гротескном ключе разрабатывают какую-нибудь одну важную для Бенна тему и разворачиваются в соответствующей обстановке. Так, действие пародирующей нравы германской армии сценки «Тыл» (Etappe, 1917) происходит в казарме, а гротескный спор из «Итаки»²⁵⁸ о сути науки и принципах научного познания разворачивается в аудитории профессора патологии после его лекции.

Как известно, по своему образованию Бенн был врачом. Всю жизнь, вплоть до самой пенсии, он работал врачом то в армии (во времена Первой мировой и нацизма), то в своей частной гинекологической практике в Берлине. И тем не менее, отношения Бенна с наукой оставались парадоксальны. На словах Бенн всегда сохранял верность медицине и науке, говорил, что он терпеть не может дилетантизма и всегда следил за новыми изысканиями в своей профессиональной сфере. Однако интерес к науке

²⁵⁸ См. Приложение 1.

постоянно сопряжен у Бенна с ее критикой, причем Бенн сомневается не в каких-то научных истинах, но в возможности познания как такового. Сомнение в науке у Бенна зачастую граничит с презрением к ней или, во всяком случае, к ее основанию — рационализму, как сказано в «Итаке»: «Собирать опытные данные, систематизировать — это самая низкая форма мозговой деятельности».

Для первого, экспрессионистского периода его творчества, характерен напряженный, подчас конфликтный диалог с самыми основами европейского рационализма. Уже в 1910 г. он пишет в эссе «Под корой головного мозга»: «Любое знание есть лишь ошибка в ряду других ошибок». И в дальнейшем отношения с рационализмом и главным его детищем — естественными науками у Бенна складывались довольно непросто. В бенноведении традиционно считается, что тему своей диссертации он выбрал именно с вызовом теоцентрическому мировоззрению с позиций рационализма и позитивизма. Он писал об эпилепсии, традиционно считавшейся священной болезнью, с сугубо медицинской точки зрения. Его первый литературный успех, цикл стихотворений «Морг», также обязан его медицинским занятиям — тем «двести девяносто семи телам — извозчики, проститутки, безымянные утопленники, которые доктор медицинских наук Готфрид Бенн вскроет в период между 25 октября 1912 года и 9 ноября 1913 года»²⁵⁹. Однако в письме к другу²⁶⁰, приводимом в недавней биографии Х. Хофа «Готфрид Бенн: человек без памяти», Бенн признается, что «медицина оставила его внутренне опустошенным». Своей мстью медицине он называет раннюю драматическую сценку «Итака».

²⁵⁹ Иллиес Ф. 1913. Лето целого века // URL: http://thelib.ru/books/florian_illies/1913_leto_celogo_veka-read-3.html (дата обращения: 14.12.15).

²⁶⁰ Одним из немногих писем того периода, фигурирующем в литературе. Вообще, надо сказать, что в отличие от поздней переписки 30-50-х гг., изданной во многих томах (хотя и не целиком), его ранняя переписка 10-20-х гг. анализируется и осмысливается в литературе достаточно мало, то ли из-за ее худшей доступности, то ли из-за ее незначительности в количественном отношении. Исключение составляет статья: Raabe P. Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke // Gottfried Benn: Den Traum alleine tragen. — München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975. — S. 15-41.

Что же это за текст, который Бенн, напомним, называл, своей «местью медицины, оставившей его внутренне опустошенным»? Это гротескная сценка, во многом предвосхищающая более поздние находки Пиранделло, Беккета или Хармса. В этом тексте Бенн совмещает два сюжета из XVII в. — полемику о рационализме и драму о мученике.

Этот текст представляет собой явную пародию на сциентизм Р. Бэкона. Мысли из «*Meditationes Sacrae*» и «Нового Органона» Бэкона, прежде всего, его самая знаменитая идея «знание — сила», встречаются у Бенна жесткую критику.

Прежде всего, Бенн критикует идею утилитаризма познания. Для Бэкона, напомним, это краеугольный камень его философии: «Наука — это <...> богатое хранилище и сокровищница, созданные во славу творца всего сущего и в помощь человечеству»²⁶¹. Как отмечает автор предисловия к русскому изданию собрания сочинений Бэкона А.Л. Субботин: «В отличие от античных и средневековых ценностей Бэкон утверждает новую ценность науки. Она не может быть целью самой по себе, знанием ради знания, мудростью ради мудрости. Конечная цель науки — изобретения и открытия. Цель же изобретений — человеческая польза»²⁶².

Студенты из «Итаки» Бенна ведут ожесточенный спор с профессором, разделяющим традиционные бэконовские ценности:

ПРОФЕССОР

<...> Но ведь наш предмет имеет столь явные практические тенденции: сыворотка крови и сальварсан²⁶³ — это же не спекуляция?

ЛУТЦ

Так значит, вы работаете ради того, чтобы фрау Майер могла на два месяца дольше ходить на рынок или чтобы шофер Краузе на два месяца дольше водил свое авто? И потом — маленькие люди, борющиеся со смертью, кому это интересно. Не надо, господин профессор, все сваливать на тягу к причинности (*Kausaltrieb*) — это ничего не меняет²⁶⁴.

²⁶¹ Бэкон Ф. Сочинения: в 2 т. — М.: Мысль, 1977. — Т.1. — С. 121.

²⁶² Субботин А.Л. Фрэнсис Бэкон и принципы его философии. // Бэкон Ф. Цит. соч. С. 18.

²⁶³ В начале XX века — лекарство от сифилиса.

²⁶⁴ Benn G. *Gesammelte Werke in drei Bänden*. — Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2004. — Bd. 2. — S. 1473.

Интересно, что здесь у Бенна при обсуждении вопроса о значении науки, возникает вопрос о причинности, важнейшей философской категории, споры о которой разгорелись с особой силой именно в XVII в.

И далее никакие аргументы профессора не принимаются взбунтовавшимися студентами. Причем наука критикуется именно за то, что считал ее заслугой Бэкон — за утилитаризм:

ПРОФЕССОР

<...> Сто лет естественных наук и развившейся из них техники, как они все-таки изменили жизнь. Сколько духа в этой спекуляции, предавшей трансцендентное и обратившейся к оформлению материального, чтобы удовлетворить новые потребности самообновляющейся души! Нельзя ли уже сейчас говорить о homo faber вместо прежнего homo sapiens? Быть может, все спекулятивно-трансцендентные потребности с течением времени облагородятся, очистятся и совсем утихнут в работе по оформлению земного? Не оправдывают ли себя естественнонаучные исследования и процесс обучения с такой точки зрения?

КАУЦКИЙ

Разве что если вы хотите основать гильдию водопроводчиков. <...>

В финале же сценки студенты как бы реализуют афоризм «знание — сила», восходящий к Бэкону, буквально, доводя его до абсурда. В крайне прямолинейном понимании студентов абстрактная сила Бэкона оказывается силой вполне конкретной, физической и грубой:

РЁННЕ

<...> О, дурман голубем овекает мое сердце: смеется — смеется — Итака! — Итака!..

О, останься! Останься! Не дай мне вернуться назад!

О, какой шаг, шаг нашедшего дорогу домой, когда отцветают все миры, сладкие и тяжелые. (Подходит к профессору и хватает его за грудки)

ПРОФЕССОР

Но, господа, что у Вас на уме? Я охотно пойду Вам навстречу. Уверю Вас, в будущем я буду указывать коллегам на то, что мы не преподаем истину в последней инстанции, что нужно слушать коллег-философов. Я выскажу все, что есть сомнительного в нашей науке... (переходя на крик) Господа, послушайте! Мы как-никак ученые-естественники, мы мыслим трезво. Что делать в ситуациях, до которых, скажем так, сегодняшнее устройство общества еще не доросло? Мы всё-таки врачи, не будем слишком полагаться на разум. Никто не узнает, что здесь произошло. На помощь!

На помощь!

Убивают! Убивают!

ЛУТЦ (*тоже хватая его*)

«Убивают! Убивают!» Ройте себе могилу! В полевой грязи. Мы пройдемся мозгами по этому выводу!

ПРОФЕССОР (*задыхаясь*)

Ах, вы зеленые юнцы с вашей тусклой зарей! Вас утопят в крови, и бандиты будут завтракать и пить за свое здоровье на ваших могилах! Вначале уничтожить север. Вот она, победа логики! Повсюду бездна: *ignorabimus, ignorabimus!*

ЛУТЦ (*нанося ему многочисленные удары головой*)

«*Ignorabimus!*» Вот тебе за *ignorabimus!* Ты не слишком тщательно изучил материал! Изучи тщательнее, если хочешь учить нас! Мы молодежь. Наша кровь взывает к небу и земле, а не к клеткам и червям. Да, мы уничтожим север. Холмы юга уже набухли. Душа, распрости крылья, да, душа! Душа! Мы хотим мечты. Мы хотим дурмана. Мы призываем Диониса и Итаку!

Бросается в глаза здесь карикатурность образа профессора, в условиях приближающейся опасности готового отказаться от признания всемогущества своей науки в пользу философии. Профессор совершенно не выдерживает уготованную ему роль мученика, «стойкого принца» науки. Бенн противопоставляет научному рационализму Декарта дионисийское начало Ницше, более близкое, по его мнению, к изначальной, стихийной природе человека.

В финале «Итаки» студенты как бы реализуют афоризм «знание — сила», восходящий к Бэкону, буквально, доводя его до абсурда, убивая профессора многократными ударами головой. При всей гротескности сценки, она содержит в себя весьма серьезную философскую проблематику, занимавшую Бенна на всем протяжении его творчества. Это конфликтное сосуществование с самыми основами современной науки продолжается у Бенна не только в ранний период, но и на протяжении всего творчества. Так, в одной из заметок 1948 г. мы читаем: «чем больше собираешь опытных данных, тем к меньшим результатам в итоге приходишь». Таков печальный итог размышлений Бенна о науке и рациональном способе познания.

Помимо полемики с рационализмом, важнейшее для дальнейшего творчества Бенна открытие здесь — введение писательского alter ego Рённе, который в дальнейшем станет героем многих его новелл.

4.2 Цикл новелл о Рённе и топос «жизнь есть сон»

«Меня никогда не оставляло ощущение, что этой реальности не существует», — говорил Бенн в автобиографическом эссе «Жизненный путь интеллектуалиста» (1934). Словесному воплощению этой основополагающей для Бенна идеи во многом посвящен цикл новелл о враче Рённе, писавшийся им в основном во второй половине 1910-х гг.

Указанное ощущение, по словам Бенна, особенно остро переживалось им в Брюсселе (во время службы в германской оккупационной армии в ходе 1-й мировой войны), где он не знал местного языка²⁶⁵ и поэтому чувствовал себя в полной изоляции. Бенн стремится бежать от неприятной ему реальности, от армейской среды, от рационального мышления вообще. Символом этого бегства в ранней прозе Бенна становится Юг. Как пишет А. Дирик, «Südkomplex²⁶⁶ Бенна — комплекс ассоциаций, позволяющих субъекты вернуться в первобытное, до-логическое бытие, свободное от сомнений интеллекта». Таким южным символом в «Итаке» становится одноименный остров. Он олицетворяет собой не конкретный географический объект, а вообще все мифическое, иррациональное, первобытное, все, что в мире Бенна противостоит интеллекту. Как отмечает исследователь, «опыт, связанный с Südkomplex невозможно пережить, когда воля и интеллект активны. Нужен некий вакуум, возможный только тогда, когда хватательный рефлекс в отношении реальности, столь развитый у современного человека,

²⁶⁵ Речь идет о фламандском, французский Бенн знал с детства.

²⁶⁶ Комплекс понятий, связанных с югом, часто встречающихся у Бенна — многочисленные упоминания экзотических животных, островов и пр.

отброшен. Только тогда мы можем пережить симультанность реальности и сна».

Именно попыткой пережить реальность и сон одновременно и стал сборник «Мозг». Первая, заглавная новелла цикла, появляется незадолго до начала войны. Практически с первых строк в ней создается настроение полусонного созерцания, в котором находится герой. Маковые поля, упоминаемые во втором абзаце, могут намекать на наркотическое опьянение, примерно к этому времени относятся кратковременные опыты Бенна с наркотиками.

Рядом с реальностью посюсторонней, которую меланхолически описывает герой, незримо присутствует реальность потусторонняя, надмирная: «Нечто, идущее сверху, заставляет меня почувствовать слабость»²⁶⁷.

Обходя вечером пациентов, рассказчик Рёнке замечает: «все они из какой-нибудь родины, все они из сна, полного грез»²⁶⁸, подчеркивая их сновидческую природу.

Значительную часть новеллы Рёнке проводит лежа, в созерцательном-полусонном состоянии. Размышления о сновидческой природе сущего сочетаются у него с рефлексиями по поводу бренности, хрупкости человеческого:

Я обязательно должен исследовать, что со мной могло произойти...
Что, если бы щипцы во время принятия родов чуть сильнее надавили на виски?
А что, если бы меня били все время по голове по одному и тому же месту?
Что было бы с мозгами?
(пер. Раисы Шиллимат)²⁶⁹

²⁶⁷ SW III, 32.

²⁶⁸ SW III, 34.

²⁶⁹ Бенн Г. Мозги. Пер. Р. Шиллимат // URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2013/21/13ch.html> (дата обращения: 05.06.16).

Следующие 4 новеллы, объединяющиеся в одноименный цикл, выдержаны в том же настроении. Вторая новелла, «Завоевание», написана уже в Брюсселе. И опять с первых же строк задается сновидческий модус, Бенн играет с двумя значениями слова *Schein* — здесь это не только блеск солнца на улице, подразумеваемый по контексту, но и кажимость, мнимость. Герой все земное поверяет через небесное: «белую яркость дороги ... сравнил с низким слоистым облаком в небе»²⁷⁰.

Ничто из реальности не вызывает у Рённе доверия, любые свои впечатления он многократно перепроверяет. Герой одержим тотальным, почти декартовским сомнением, пересчитывая даже количество конечностей у животных: «Корова стоит себе в поле, четыре ноги — раз, два, три — да, четыре, бесспорно»²⁷¹.

От частных наблюдений Рённе иногда переходит и к критике цивилизации вообще: «Каким был путь человечества, если привел сюда? Оно пожелало упорядочить то, чему подобало бы оставаться игрой. И осталось игрой, так как ничего реального нет»²⁷². Но тут же от общего возвращается к частному — самому себе, и главному декартовскому вопросу о существовании «я»: «Сам он [Рённе] реален? Нет; он — лишь возможность, любая»²⁷³.

В новелле «День рождения» Бенн формулирует принципы своей ранней прозы: «Я люблю собирать такие вот мелкие наблюдения; они любопытны, хотя, разумеется, это сущие пустяки, малый вклад в великое дело науки, в познание реальности, да-да!»²⁷⁴. Ироническая интонация этого заявления заставляет вспомнить о профессоре из сценки «Итака», вероятно, именно его пародирует здесь Рённе.

²⁷⁰ Бенн. Двойная жизнь. С. 42.

²⁷¹ Там же. С. 43.

²⁷² SW III, 60.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ SW III, 57.

В дальнейшем Рёнке появляется еще в нескольких текстах Бенна, в частности, эссе/рассказе «Походы Александра в опьянении» (1927). Но его история уже не развивается, «Рёнке погиб под Сталинградом» — шутит позднее Бенн в переписке с Эльце. Этой шуткой Бенн как бы подчеркивает разницу между собой и персонажем, наделенным многочисленными автобиографическими чертами. Хотя как и Рёнке, в Первую мировую, Бенн служил врачом в действующей армии в Брюсселе

История этого, самого живого, по замечанию Д. Веллерсхофа, персонажа Бенна, парадоксальна. Стремясь избавиться от рации, он продолжает с научной точностью фиксировать свои впечатления, как пишет Е. Дирик, «несмотря на сновидческую элиминацию «Я», первобытное состояние и безраздельную цельность бытия, описание ведется высоко интеллектуальным языком». Если перед нами и сон, то это осознанное сновидение, вот что отличает его от того же Кальдерона, у которого, как мы помним, сон переживается неосознанно:

И каждый видит сон о жизни
И о своем текущем дне,
Хотя никто не понимает,
Что существует он во сне.
(пер. К. Д. Бальмонта)

Выход из давящей иллюзорности бытия Бенн видит один — «творческая эвокация лирического «Я», как пишет один из исследователей. Творчество оказывается единственным спасением от гнета реальности. Это уже шаг вперед по сравнению с «Итакой», где единственный выход у героя, томящегося в путях рационального интеллекта — агрессия и разрушение, убийство олицетворяющего рацию профессора.

В дальнейшем Бенн будет придерживаться именно этой линии — внимания к творческому началу и его проблемам, и в барокко его будут интересовать — не барочные мотивы упадка, разрушения и меланхолии, но моменты, сближающие этот стиль с современной проблематикой «чистого

искусства» — Бенна будут интересовать риторические основы этого искусства и его эклектичность, фрагментарность, сближающая его с модернизмом.

4.3 «Проблемы лирики» - нормативная поэтика «барочного экспрессионизма»

«Свобода — удобный повод для оправдания лени», — писал Готфрид Бенн в своих набросках к программной лекции «Проблемы поэзии». Возможно, именно поэтому он задумал написать своеобразный свод правил, в каком-то смысле нормативную поэтику экспрессионизма. Говоря об этом тексте, традиционно называют его *ars poetica* Бенна, а иногда и немецкоязычного модернизма вообще.

Отказываясь выстраивать эту поэтику в позитивном ключе, описывать, как должно выглядеть современное стихотворение, Бенн описывает то, чего современному поэту должно избегать. В одном из набросков к тексту Бенн цитирует слова Элиота о том, что любой поэт в *ars poetica* может лишь объяснить, систематизировать собственные поэтические опыты. Любопытным поэтому представляется проследить, как Бенн сам следовал своим поэтологическим принципам.

Вот его основные положения. Во-первых, следует избегать романтической структуры, при которой вначале описывает пейзаж, а затем поворот к автору, с внутренним состоянием которого пейзаж сопоставляется:

Симптом первый. Воспевание, описание в стихах. Пример: стихотворение под названием «Жнивье».

Начало:

На голом поле за моим окном, —
Там, где еще вчера волна пшеницы

Бежала вдаль за летним ветерком, —
Остатки зерен склевывают птицы.

В таком духе идут три строфы, а в четвертой и последней автор обращается к собственному Я:

И мнится мне, что жизнь моя не здесь...
и т. д.

Таким образом, есть два объекта: вначале неживая природа, которую воспевают-описывают, а затем переход к автору, который чувствует себя подобным образом. Стихотворение с разделением, с противопоставлением воспеваемых внешних обстоятельств и воспевающего Я, внешних иллюстраций и внутренних ощущений. Документальная запись собственных «переживаний» сегодня выглядит крайне примитивно. Если автор не последует чеканной формулировке Маринетти — *détruire le Je dans la littérature* (изгнать Я из литературы) — он неизбежно будет сегодня устаревшим²⁷⁵.

Этот принцип Маринетти сам Бенн соблюдает, хотя и с некоторыми оговорками. Бенн старается избегать такого «я», как в вышеприведенном стихотворении, которое легко может соотноситься с автором. Однако «я» как философская категория становится в центр стихотворения, никакой пейзаж для сопоставления с внутренним состоянием Бенну уже не нужен, поэтому подобные стихотворения и клеймятся им как устаревшие. Здесь его лирика сближается с религиозной лирикой эпохи барокко, для которой внешний мир также имел несущественное значение.

Второй важный пункт касается набора тропов, которые может использовать современный поэт. По мнению Бенна, современному поэту надлежит избегать сравнений.

Второй симптом — КАК. Соболаговолите подсчитать, сколько раз в стихотворении попадает «как». «Как», «как будто», «словно», «как если бы» — все это вспомогательные конструкции, по большей части бессодержательные. Моя песня льется, как золотой солнечный свет — На медной крыше солнца круг, как бронзовая бляха — Песня моя трепещет, как пленная флейта — Как цветок в тихой ночи — Бледный как полотно — Любовь расцветает, как лилия. Такие «как» — сравнения — разрывы в живой ткани, чужеродности, — НЕ первичные высказывания²⁷⁶.

По словам Бенна, обороты вроде «как...» сравнивают и тем самым нарушают цельность видения, это вторжение в стихотворение

²⁷⁵ Бенн Г. Проблемы лирики. Пер. И. Болычева // URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2006/3/be34.html> (дата обращения: 05.06.16). Далее – ПЛ.

²⁷⁶ Там же.

повествовательного элемента, с которым Бенн постоянно боролся. Как отмечает Р. Гримм в статье «Проблематичные «Проблемы лирики», здесь Бенн не слишком оригинален, похожие идеи выказывали Ф.Т. Маринетти в одном из своих манифестов и П. Клодель при анализе поэзии Рембо.

Проблему сравнений Бенн решает за счет слов-композигов, вместо того, например, чтобы сравнивать звезды с цветами калины — он добавляет к слову «звезды» эпитет «schneeballblütengroß», «размером с калиновый цветок», как в стихотворении «Песнопения» («Gesänge», 1913).

До эпохи модернизма наибольшее значение неологизмам уделяла эпоха барокко. В поэтике Опица, например, поэту предписывается «создавать новые слова посредством сращения слов», т.е. именно образование композигов представляется преимущественным способом введения в язык новых слов. Схожие процессы наблюдаются и в других барочных поэтиках — у Бухнера, Титца, Шоттеля, Харсдёрфера.

Как справедливо замечает Р. Гримм, *ars poetica* Бенна весьма эклектична. Это видно уже на примере приводимых Бенном «заветов» современному стихотворцу. Первый касается структуры стихотворения, второй — выразительных средств, третий неожиданно обращается к цветовой гамме стихотворения. Подобная эклектичность напоминает о построении барочных поэтик. Вспомним, Опица, его советы стихотворцам, как правило, также посвящены частным вопросам просодического характера, изложенным без какой-либо определенной системы.

Но вернемся к Бенну. Вот что он пишет о цветовой гамме стиха:

Обратите внимание, сколь часто в стихах встречаются цвета. Красный, пурпурный, опаловый, серебристо-переливчатый, бурый, зеленый, апельсиновый, серый, золотой — автор, похоже, добивается особой пышности, живописности, упуская при этом из виду, что вся эта палитра — всего лишь банальные слова, которые лучше оставить для физиков-оптиков и глазных врачей²⁷⁷.

²⁷⁷ ПЛ.

С этой проблемой он справляется схожим образом, что и с предыдущей. Бенн крайне редко употребляет названные им заезженные цветообозначения (за исключением синего, который он сам объявляет исключением, и красного), он использует составные слова либо редкие либо им самим образованные вроде *dunkelhelllila*, *olivengrün*.

Четвертое правило Бенна касается образности стихотворения. По мнению поэта, стихотворцам следует избегать «серафического тона». Вот как сам Бенн конкретизирует это понятие:

Когда вдруг в стихи врываются и начинают клубиться шелесты ручьев, арфы и восхитительные ночи, и тишина и бесконечные (они же безначальные) цепи явлений и вращение сфер, когда возникает жажда подвига, вызов звездам, творение новых богов и прочие вселенские порывы — по большей части это дешевые спекуляции на слабостях чувствительного читателя. Серафический тон — не преодоление земного, но бегство от земного. Большой поэт — прежде всего большой реалист, очень близкий к действительности — он погружен в реальность, приземлен, он — цикада, афинское насекомое, родившееся, согласно легенде, из земли. Эзотерическое и серафическое он с величайшей осторожностью размещает на твердых реалистических опорах²⁷⁸.

Эту проблему Бенн решает за счет относительно редкого названия внеземных сущностей напрямую, в частности, Бог зачастую в его стихах он предстает в завуалированном виде — Он, Темный и пр., о чем мы уже писали выше.

Положения «Проблем лирики» формировались у Бенна в напряженном диалоге с литературной традицией, и, в частности, с ее скрупулезным исследователем Э. Р. Курциусом.

С Курциусом Бенн познакомился уже после Второй мировой войны, благодаря тому, что оба они сотрудничали с одним и тем же издательством. Впрочем, и до этого Курциус упоминается в «Речи о Стефане Георге» (1934) Бенна в числе ученых из круга Георге — т.е. его работы были Бенну знакомы и раньше. С 1949 г. между ними завязывается оживленная переписка, крайне продуктивная для Бенна. В одном из писем, опубликованных в томе его избранной переписки, он благодарит Курциуса за статью «Георге,

²⁷⁸ ПЛ.

Гофмансталь, Кальдерон», где великий филолог фактически провозглашает немецких поэтов рубежа веков последними носителями романского, кальдероновского, барочного духа:

Если Гофмансталь хотел связать свой христианский театр с какой-нибудь великой традицией, то это могла быть только традиция Кальдерона. <...> У Средневековья и барокко Гофмансталь перенимает не местный исторический колорит, а вневременную европейскую мифологию <...> Гофмансталь был последним поэтом старой Европы.

Бенн пишет, что благодаря этой статье он «впервые проникся благоговением к Кальдерону и Испании»²⁷⁹. Думается, что и связь между романским и германским искусством, отмеченная Курциусом, также должна была прийтись по нраву Бенну с его любовью к романскому началу, ведь, например, в эссе «Франция и мы» он прямо противопоставляет германское и романское начала в искусстве, причем явно предпочитая последнее:

Француз испытывает потребность в форме, и в этом структура его внутреннего мира. <...> Во Франции же форма важна в первую очередь как потребность в соглашении, которое затрагивает всех людей страны <...>. Ее романскому и готическому искусству были свойственны дух аффекта и стремление к законченности, завершенности.

Германское же начало бичуется Бенном почти с ницшеанским пафосом:

Нация без шарма, великие мысли, но всё в целом — уродливое и гиперборейское, нет ясности, закругленности форм, латинской классичности²⁸⁰.

Переписка Бенна с Курциусом имеет важнейшее последствие — 15.06.49 г. последний пишет Бенну: «Чтение²⁸¹ побудило меня отослать Вас к моей книге «Европейская литература и латинское Средневековье» <...> В

²⁷⁹ Ответы Бенна цитируются по архивным материалам Немецкого литературного архива, г. Марбах-на-Неккаре.

²⁸⁰ Бенн. Двойная жизнь. С. 267-268.

²⁸¹ Речь идет о статье Бенна «Гете и естественные науки», высоко ценимой Курциусом, и послужившей поводом для начала многолетней (1932-1956) переписки Бенна с самым верным его корреспондентом Ф. В. Эльце.

этой книге Вы найдете главу «Богиня Природа», которая, может быть, заслуживает Вашего интереса».

Бенн, очевидно, проявил интерес к этой книге: ответное письмо не сохранилось, но 5.01.50 г. Курциус пишет после визита молодого поэта Георга Рудольфа Линда, их общего с Бенном знакомого, будущего исследователя творчества поэта:

Сегодня меня посетил Линд, которого Вы так дружелюбно принимаете. Если я его правильно понял, Вы хотели бы взглянуть на мою книгу о Средневековье? Честно говоря, я этого совсем не ожидал. Но я тотчас же попрошу моего издателя Вам ее выслать. Быть может, Вы найдете в главе о Богине Природе что-нибудь, что вас заинтересует.

Курциус так настаивал на том, чтобы Бенн прочел главу «Богиня Природа» потому, что именно там он указывает на источник текста Гете, цитировавшегося Бенном. Речь идет о гетевском «Фрагменте о природе» (1792), первоначально опубликованном в «Тифуртском журнале» без подписи. В своем эссе «Гете и естественные науки» (1932) Бенн пишет об этом тексте как совершенно оригинальном сочинении самого Гете, возможно, вдохновленном философией Фалеса. Курциус же придерживается мнения, устоявшегося в филологических кругах после статей Ф. Шульца (1938) и Ф. Дорнзайфа (1939):

Георг Кристоф Тоблер (1757-1812) перевел гекзаметрами орфический гимн [к Природе]. В разбавленном и смягченном виде этот перевод — с добавлением цитат из Шефтсбери — и есть фрагмент из «Тифуртского журнала».

Тем не менее, Бенн не стал вносить в свое эссе, переиздававшееся после войны коррективы в связи с новыми филологическими открытиями. Но чтение Курциуса все-таки не прошло для него даром. Оно побудило Бенна в свою очередь показать Курциусу черновик своего программного доклада «Проблемы лирики» (1951). Вполне возможно, что именно под впечатлением от книги Курциуса и переписки с ним идея доклада у Бенна окончательно кристаллизовалась. Детально ознакомившись по книге Курциуса с принципами поэтики предшествующих эпох, Бенн задумал «Проблемы

лирики» как своего рода нормативную поэтику модернизма, пытаюсь осознать современную ему литературу как цельную эпоху в историко-литературном ключе.

В этом докладе Бенн ссылается на работу Курциуса, говоря о судьбе рифмы в истории поэзии:

В лирике существует еще очень много важных вопросов, например, один из важнейших, — рифма. Гомер, Сафо, Гораций, Вергилий рифмы не знали, она появляется у Вальтера фон дер Фогельвейде и трубадуров. Для тех, кто заинтересуется историей рифмы, могу порекомендовать фундаментальное исследование Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье»²⁸²

Бенн имеет в виду здесь главу «Дух и форма» из этой монографии. В названной главе стоит буквально следующее:

Провансальские поэты перенапрягли рифму, особенно Арнаут Даниэль, и из этих стихов с насильственно виртуозной (*virtuosgewaltsam*) броскостью редких рифм уходила музыка, и испарялся смысл.

Как видим, опустив одно имя собственное и упростив одну формулировку, Бенн в целом довольно точно воспроизводит мысль Курциуса.

Далее Бенн пускается уже в собственное, крайне важное для него рассуждение о взаимоотношениях рифмы и верлибра (напомним, Бенн впервые прославился именно как верлибрист, однако лучшие его стихотворения, начиная с 20-х гг. — рифмованные, хотя и от верлибра он никогда не отказывался насовсем):

У Гете я обнаружил удивительное замечание: «Клопшток избавил нас от рифмы», сегодня можно сказать, что свободные метры и ритмы, которыми мы обязаны тому же Клопштоку и Гельдерлину, в руках посредственности еще отвратительнее, чем традиционная рифмованная продукция. В любом случае рифма — это внутренний организующий принцип стихотворения²⁸³.

Даже вывод о современном состоянии стиха Бенн делает с оглядкой на литературно-исторические построения Курциуса:

²⁸² ПЛ.

²⁸³ Там же.

С тех пор [со времен появления рифмы — *Н.К.*] наблюдается известная исчерпанность рифмы, в тысячах стихотворений мелькают одни и те же рифмы, и увидев одну, уже почти знаешь другую. Некоторые поэты пытаются освежить рифму, используя иностранные слова или имена собственные, но все это — полумеры, причем не очень действенные. Из книги Курциуса я узнал, что такая ситуация складывается в литературе не впервые, вот, например, он пишет: «провансальские поэты перенапрягли рифму, и из этих стихов с вычурно-виртуозной рифмой (у Бенна — *in der virtuosen Schaustellung seltener Reime*, дословно «с виртуозной броскостью редких рифм» - *Н.К.*) уходила музыка и [почти — вставка переводчика — *Н.К.*] испарялся смысл»²⁸⁴.

Текст доклада Бенна Курциус выверял вплоть до опечаток, будучи согласным с основным его содержанием²⁸⁵:

Я прочитал Ваш доклад с утонченным наслаждением, и не хотел бы изменить в нем ни слова. Для печати замечу лишь следующее: Вы верно исправили *gaia* на *gaya*. Однако нужно еще добавить субстантив *scienza*. *Gaia* означает просто «веселая» <...> должно быть «Аполлон», а не «Апполлон»²⁸⁶.

Надо сказать, что Бенн довольно мало меняет в своем докладе после слов Курциуса, даже слово «*Gaia*» остается там в неизменном виде, без субстантива «*scienza*». Видимо, Бенну нужна была та составляющая выражения «*gaia scienza*», которая апеллирует к веселости, и он не стал менять грамматическую форму слова, чтобы оно оставалось узнаваемым. Несмотря на то, что Бенн не послушался советов Курциуса в указанных частностях, влияние филолога в этой работе весьма заметно. В «Проблемах лирики» Бенн цитирует не только работу Курциуса, но и переписку с ним, причем это настолько важно для него, что с цитаты из письма Курциуса он начинает свой доклад. Приведем это начало:

Когда воскресным утром, а иногда и в середине недели, вы разворачиваете литературное приложение к газете и обнаруживаете, как правило, на одном и том же месте страницы, в правом нижнем или левом верхнем углу, нечто, бросающееся в глаза — потому что в рамке и напечатано в разрядку, — это и есть стихотворение. <...> Имена производителей подобных стихотворений по большей части не очень известны, они мелькают, а затем исчезают из литературных отделов газет, и происходит так, как сформулировал это профессор Эрнст Роберт Курциус²⁸⁷, когда я, состоя с ним в дружеской переписке, похвалил одного его студента как человека очень одаренного²⁸⁸. Профессор ответил: «О эти молодые люди, они как птицы: по весне поют, а с наступлением лета замолкают»²⁸⁹.

²⁸⁴ Там же

²⁸⁵ Пунктуация оригинала сохранена

²⁸⁶ Письмо от 2.08.1951

²⁸⁷ Так в переводе И. Ботьчева

²⁸⁸ Речь идет о том самом Линде, ставшем посредником Бенном и Курциусом

²⁸⁹ ПЛ

Замечание, процитированное здесь Бенном, имело место в письме Курциуса от 28.01.50:

Я безуспешно пытаюсь распространить мнение, согласно которому немецкая литература — не резервация для германистов. <...> Единственным моим достижением стало то, что все приписанные к Боннскому университету молодые поэты стали приходить ко мне. Один из них — господин Линд, о котором Вы так дружелюбно высказываетесь. Что касается его таланта, я хочу добавить, что, по моему опыту, все они — нормальное явление полового созревания <...> Они как птички, которые весной поют, а летом прекращают.

Эта тема, поэзия младшего поколения, также сближает Бенна и Курциуса. Оба они при всей своей укорененности в традиции все же интересовались явлениями современной литературы. В частности, и Бенн и Курциус одобрительно высказывались о деятельности Райнера Мария Герхардта, лидера «фрайбургского круга» поэтов и его журнала «Фрагменты».

К одному из писем Бенну Курциус приложил свою рецензию на первый выпуск журнала «Фрагменты», который он написал для цюрихской газеты Die Tat, где он не скупится на комплименты, сопоставляя ее с классической антологией поэзии экспрессионизма: «Со времен «Сумерек человечества» Курта Пинтуса мне не известно ни одного столь освежающего модернистского манифеста, как это издание». О побудительных мотивах этой статьи Курциус пишет в письме от 02.08.51 г.:

О «Фрагментах» я написал с симпатией а) чтобы продемонстрировать обывательскую позицию, царящую в немецкой прессе и в «Литературной Германии»; б) чтобы не казаться только лишь *laudator temporis acti*²⁹⁰; в) потому что нахожу само предприятие забавным. Вы не ошиблись, увидев в моей статье иронический подтекст. Выйдет ли что-нибудь из этой молодежи — вопрос спорный, разумеется. Но они бросили камень в болото²⁹¹, а это уже заслуга. Насмеяться над их предприятием было бы, конечно, легко. Слишком легко!

Не совсем понятно, в каком именно месте статьи Бенн увидел иронический подтекст, вполне возможно, что он приписал Курциусу собственную критическую позицию, которая сформировалась у него в то

²⁹⁰ Хвалитель былых времен (лат.) — крылатое выражение, восходящее к Горацию (*Arg poetica*, 173)

²⁹¹ Точнее, в пруд с карпами — *Karpfenteich*

время в отношении «фрайбургцев»²⁹², а вот конструктивная критика в рецензии действительно содержится. Эта критика напрямую касается отзыва о лирике Бенна, опубликованного во «Фрагментах». Курциус пишет:

Я не согласен со следующим суждением насчет стихов Бенна: «...это красивые стихи, но красивые стихи не имеют для нас никакого значения. Этого недостаточно. Многие могли бы писать красивые стихи, речь идет о стихах сущностных». Стихи Бенна больше, чем просто красивы, они могущественны — и поэтому существенны, даже когда они используют «устарелые формы стихов и строф» (*überkommene Zeil- und Versform*). Поэт нашего времени вправе пользоваться любыми техниками, которые являются для него действенными средствами выразительности. Бенн, как и некоторые другие ныне живущие, родился еще в XIX веке. Равно как и Пикассо. И Пикассо, когда ему было угодно, опирался на линейный рисунок Энгра.

Интересно, что Курциус прибегает к параллелям из области живописи, этим как бы подчеркивая изобразительный, экфрастический характер творчества Бенна. Обращение же именно к Пикассо свидетельствует о хорошем знании его творчества, поскольку испанский художник был одним из героев его ранней пьесы «*Vermessungsdirigent*» («Геодезист»).

Итак, для Курциуса использование Бенном классических форм не является препятствием в восприятии его как современного и модернистского поэта. Более того, как видно из его переписки с Бенном, он всячески поощрял интерес Бенна к истории литературы и давал ему необходимые филологические разъяснения.

Что же почерпнул Бенн из этого диалога с Курциусом? Прежде всего, уверенность в собственных теоретических построениях. До общения с Курциусом Бенн ни разу не выступал с поэтологическими текстами. Однако собственные построения Бенн стремится вывести из культурно- и литературно-исторической перспективы, в чем большим подспорьем ему служат труды Курциуса. Но нужно отметить, что влияние Курциуса пошло по незапланированной исследователем траектории. Курциус обращал внимание Бенна на одну главу своего исследования, на конкретные неточности Бенна при употреблении иноязычных терминов или на незнание первоисточников

²⁹² Первоначальная заинтересованность в деятельности «фрайбургцев» сменилась прохладным отношением со стороны Бенна после критики журналом Герхардта его поэтики.

текстов Гете. Прямым, частным замечаниям Курциуса Бенн следовал не всегда, но интересно другое — не принимая замечаний в частности, Бенн принял большее — сам дух работы Курциуса. Вместо того, чтобы прочитать одну главу, как ему советовал Курциус, Бенн читает «Европейскую литературу и латинское Средневековье» целиком и находит в ней важнейшие для себя параллели с волновавшими его самого вопросами о современном состоянии литературы, в результате чего у него окончательно кристаллизуется идея своей *ars poetica*.

4.4 Барочный энциклопедизм поздней прозы Готфрида Бенна

Как отмечает Д. Веллерсхоф в первой из основательных критических работ, посвященных Бенну, «Готфрид Бенн: фенотип нашего времени»: «Поздние прозаические тексты Бенна, прежде всего, «Птолемеец» оснащены всяческими курьезами, ветошью знаний, случайными заметками и любопытным образом напоминают барочные кунсткамеры»²⁹³. Схожее замечание касательно другого текста Бенна принадлежит М. Хамбургеру. В своем эссе «Готфрид Бенн» (1957), вошедшем в книгу, «далекие вещи оказываются [у Бенна] ближе друг к другу, чем вещи близкие»²⁹⁴ (301). Это напоминает, как о идеях немецкого барокко, сформулированных у Опица и других авторов, так и о сформулированной Тыняновым²⁹⁵ ломоносовской формуле «сопряжения далековатых идей»²⁹⁶.

Первым текстом нового «кунсткамерического» типа у Бенна можно считать «Роман фенотипа» (1943). В письме к Эльце Бенн так сообщает ему о возникновении идеи: «Это прозаическая вещь свободного типа. <...>

²⁹³ Wellershoff D. Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde. — Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1986. S. 121

²⁹⁴ Hamburger M. Gottfried Benn // Reason and Energy: Studies in German literature, 1957, pp. 275-312

²⁹⁵ Тынянов Ю. Литературный факт // Литературная эволюция С. 180

²⁹⁶ У самого Ломоносова это формулируется так: «...должно смотреть, чтобы приисканные идеи приличны были к самой теме, однако не надлежит всегда тех отбрасывать, которые кажутся от темы далековаты, ибо оне иногда, будучи сопряжены по правилам следующие главы, могут составить изрядные и к теме приличные сложенные идеи...» (Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию. Кн. 1, часть 1, 27 // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии 1739-1758 гг. С. 111

Конечно, это не роман ни в каком из известных смыслов». Само название провокационно, оно связано с глубоко укоренившимся у Бенна недовольством в связи с засильем повествовательной литературы. «Эпос — мошенничество», «эпики вымирают»²⁹⁷, — вот самые дерзкие, но отнюдь не единственные выпады поэта против романистов. В письме Бенна Т. Ведекинд звучит даже воинственный тон: «О реалистических романах я писать не могу, потому что я с ними сражаюсь». В «Проблемах лирики» целый абзац посвящен фундаментальному различению поэзии и прозы:

...ни один из великих романистов прошлого столетия не был лириком (естественно за исключением автора «Вертера» и «Вильгельма Мейстера»). Ни Толстой, ни Флобер, ни Бальзак, ни Достоевский, ни Гамсун, ни Джозеф Конрад не написали ни одного порядочного стихотворения. Из совсем современных это пытался сделать Джеймс Джойс, но, как писал о нем Торнтон Уайлдер, «тот, в чьем распоряжении несравненное ритмическое богатство прозы, чуждается своих стихов, их линиялой музыкальности, их дешевого утробного тона (жидких утробных мелодий)²⁹⁸». Здесь мы наблюдаем глубочайшее типологическое различие. И хотелось бы как можно точнее его обозначить. Когда романист берется за стихи, у него, как правило, получаются баллады или что-то в сюжетно-анекдотическом роде. Романисту и для стихов нужен материал, нужны темы. Слова как такового ему недостаточно. Ему подавай сюжет. Слово у него, в отличие от лирика по преимуществу, не связано непосредственно с его экзистенциальными переживаниями, романист описывает словами²⁹⁹.

Бенн пытается написать текст, в котором не было бы ненавистного ему психологизма, эпического размаха, героев и прочих неизбывных романских атрибутов. Принципы нелинейного, обрывочного повествования, не объединенного ни сюжетом, ни героями, Бенн развивает в «Птолемейце» и «Романе фенотипа». Однако наиболее наглядно, по нашему мнению, они реализованы в поздней драматической сценке «Три старика»³⁰⁰, пока не переведенной на русский язык и мало исследованной даже в немецком литературоведении.

Хотя в этой драме и есть герои, но сам Бенн признает их нереальность: «Три старика — не реальные герои, <...> а поводы для развития мыслей несчастного Г[отфрида] Б[енна], и молодой человек — тоже

²⁹⁷ Наброски к «Проблемам лирики».

²⁹⁸ У Бенна здесь *Vauchrednerton* — тон чревовещателя.

²⁹⁹ ПЛ.

³⁰⁰ См. Приложение 2.

лишь статист, гвоздь на стене, необходимый для того, чтобы повесить на него мои резные изделия и подсветить их»³⁰¹.

Для этой драмы, как и для всего творчества Бенна, начиная с 20-х гг. характерно сочетание собственно литературных и эссеистических моментов. Одна из лучших работ по анализу прозы позднего Бенна принадлежит Ф. Мартини. В книге «Языковой риск» он разбирает новеллу Бенна «Птолемеец», и этот анализ вызывал одобрение и самого автора, успевшего с ним ознакомиться незадолго до своей смерти. По выражению исследователя, художественные тексты позднего Бенна всегда представляют собой «латентную эссеистику»³⁰². Иногда невозможно разобраться, где собственный текст Бенна, где раскавыченная цитата. Впрочем, это и не так важно, поскольку плоды штудий и оригинальный текст, «наука и поэзия здесь не противоречат друг другу, а друг друга дополняют, и вместе отображают в слове процесс кристаллизации творческого сознания»³⁰³. Мартини много страниц посвящает анализу стиля позднего Бенна и его лексики: «проза Бенна перенасыщена знанием и терминологией времени — от абстрактных научных понятий до жаргона»³⁰⁴. Э. Буддеберг в своей монографии «Готфрид Бенн» больше останавливается на тематическом разнообразии «Трех стариков»: «Средства ведения разговора [в «Трех стариках»] <...>: ироническое, шутивное, часто банальное, очень часто циничское разглагольствование (*Zerreden*) обо всем том, что еще предлагается фенотипу в качестве содержания»³⁰⁵.

Мартини отмечает «широту энциклопедических знаний», используемых в поздней прозе Бенна. Они охватывают «все земное — географию, этнологию, историю, простираются от глубин телесности до космических просторов, берутся из всех наук»³⁰⁶.

³⁰¹ Benn G. Briefe an F.W. Oelze. — Bd. II/1. — S. 154.

³⁰² Martini F. Das Wagnis der Sprache. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. — S. 477.

³⁰³ Martini. Op. cit. S. 468.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Buddeberg. Op.cit. S. 303

³⁰⁶ Martini. Op. cit. S. 480.

На примере «Трех стариков» можно проиллюстрировать, что имеют в виду исследователи. Сам Бенн принцип своей поздней прозы формулирует так:

Материалы необходимо предоставлять в текущем виде, вне систематических, психологических, тактических взаимосвязей, в виде чистой магмы, горячей горной породы души³⁰⁷.

Попробуем, тем не менее, представить некоторую систему всех этих материалов из разных областей наук, приведенных Бенном в драме.

Бенн берет данные из 3 основных областей.

Первое — это газетные сообщения и даже реклама. Эти элементы бенновской мозаики призваны создать связь с сегодняшним днем, с текущей социально-политической и общественной ситуацией.

Второе — естественные науки. Данные из геологии, географии, биологии нужны Бенну для того, чтобы представить сегодняшнюю ситуацию в историческом разрезе, показать ее детерминированность человеческой природой и условиями его существования.

Третья — данные наук о духе, прежде всего истории, мифологии и литературы. История помогает глубже понять текущие политические события, Бенн то и дело проводит параллели с современностью. Что касается литературы и искусства, то они, как всегда у Бенна, становятся трансцендирующим моментом, единственным осмысленным событием в истории человечества. Показательно здесь его высказывание о Гете:

Гёте сидит в Веймаре и сочиняет «Ифигению», снаружи бушует битва при Йене и Ауэрштедте³⁰⁸, она его отвлекает, но он пишет дальше, нечто не относящееся к делу, но остающееся на века, песню парок.

Именно кунст-, искусство оказывается важнейшим составным элементом барочных кунсткамер поздней прозы Бенна. Показывая самый широкий спектр проявлений человеческой жизни, поэт лишь одну область

³⁰⁷ Ibid. S. 479.

³⁰⁸ Сражение времен Наполеоновских войн.

человеческой деятельности объявляет неподвластной тотальному разложению и деградации, и это сфера искусства, «последнего вида метафизической деятельности», как любил повторять Бенн вслед за Ницше.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе, первом монографическом исследовании творчества Г. Бенна в отечественном литературоведении, мы впервые как в российской, так и в зарубежной филологии проследили влияние барокко на творчество автора. По нашему мнению, данная работа открывает новые перспективы компаративных исследований разных эпох в истории литературы. В ней исследуется влияние барокко не на авангард в целом, как это неоднократно осуществлялось, а на конкретные тексты отдельно взятого автора.

Обнаружив многочисленность и, в тоже время, разрозненность высказываний литературоведов о «барочности» Бенна, мы заметили, что исследователи зачастую имеют в виду некую общую барочную «ауру», свойственную Бенну. При этом высказывания о «барочности» Бенна появлялись по поводу самых разных его произведений — от ранней лирики «Морга» до поздней прозы «Птолемейца».

Этот факт побудил нас сосредоточиться не на каком-то отдельном произведении Бенна, но на творчестве автора в целом.

Для начала нам нужно было установить, что понималось под понятием «барокко» в начале XX в. и чем этот стиль оказался близок экспрессионистам. Обнаружилось множество черт, близких экспрессионистам, как мировоззренческих (апокалиптические настроения, богоискательство, перетекающее в тотальное сомнение) так и стиливых (антитетичность, фрагментаризация образа, лаконичность, тяга к параллелизмам, композитам и неологизмам).

При анализе творческого пути Г. Бенна оказалось, что мировоззренческая проблематика барокко была ему особенно близка. Воспитанный в пасторской семье, он, будучи врачом и поэтом, совмещал таким образом важнейшие гуманитарные ипостаси эпохи барокко — поэта, ученого и богослова.

Поэтическая составляющая у Бенна все-таки побеждала, однако без воспитания на библейской образности и без интереса к естественным наукам невозможны поздние лирические шедевры Бенна. Даже ранняя лирика, в частности, эпатажный и натуралистичный «Морг», при ближайшем рассмотрении оказывается перенасыщена религиозными элементами и барочной образностью. Сам текст читается как перифраз «Погребального алтаря» Лознштейна, барочного автора, заново переоткрытого немецким литературоведением в конце XIX в.

Однако в дальнейшем, после «Морга», Бенна интересуют в барокко уже не только мотивы упадка и разрушения, но и мистическая составляющая — ведь именно как мистические тексты читаются его откровения из сборника новелл «Мозг». В этот период Бенн сближается с барокко благодаря знакомству с историком искусства В. Хаузенштейном, а также, вероятно, благодаря выходящим в это время изданиям Грифиуса, Вондела и других барочных авторов.

Далее, в 20-е гг., именно барокко Бенн обязан своей знаменитой восьмистроичной строфой, которой он написал свои лучшие «монтажные» стихотворения. Разумеется, тематически эти стихотворения довольно далеки от текстов Пауля Герхардта, которые они имеют своим прообразом, однако многие формальные переклички тут несомненны — от многочисленных параллелизмов до нагромождения субстантивов. В этот период на Бенна все большее влияние начинает оказывать эстетика символизма, а конкретно круга Стефана Георге, многие видные представители которого — Вольфскель, Гундольф и пр. — активно занимались барокко как исследователи.

Лучшие стихотворения Бенна 1930-50-х гг., такие, как «Потерянное «я» или «Только две вещи» уже вполне можно рассматривать как собственно религиозную лирику, несмотря на то, что в отличие от лирики XVII в. и в соответствие с духом эпохи модернизма — важнейшие вещи — Бог, вера, церковь — здесь не называются своими именами.

В этот же поздний период Бенн проявляет интерес к другим сторонам барокко — к барочному энциклопедизму, что находит отражение в его поздней прозе и к барочным поэтикам, свидетельством чему служит его доклад «Проблемы лирики». В это время на Бенна влияет самый широкий спектр барочных и околобарочных авторов — от Кальдерона и Шекспира до Джона Донна и немецкой барочной поэзии, опыт которых он изучает в частности при подготовке доклада «Проблемы лирики». При этом, помимо чтения барочных авторов важнейшее значение продолжает играть еще один представитель круга Георге, пусть и не из ближайшего окружения мэтра, выдающийся филолог Э.Р. Курциус.

Подводя итоги, можно сказать, что творчество Бенна являет собой пример того, что А.В. Михайлов называл *Nachbarock*, бароккоподобными явлениями в современной литературе. Не перенимая барочное мировоззрение и стилистику целиком, он, тем не менее, трансформирует в своем творчестве основные ее черты, остающиеся созвучными современности. Если в ранний период (10-20-е гг.) на Бенна преимущественно влияла некая «барочная» аура, представления о барокко, сложившиеся в немецкой культуре его времени под влиянием Ницше, Ф. Штриха и круга Георге, то в более поздний период (30-50-е гг.), он больше интересуется конкретными барочными текстами — от Кальдерона до Ангелуса Силезиуса.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

Итака

Действующие лица:

Альбрехт, профессор патологии

доктор Рённе, его ассистент

студенты-медики

студент Кауцкий

студент Лутц

Лаборатория профессора.

Конец занятия.

Профессор и студенты-медики.

ПРОФЕССОР

А теперь, господа, я приготовил вам напоследок еще один изысканный сюрприз. Посмотрите, я окрасил пирамидальные нейроны из гиппокампа левого полушария большого мозга четырнадцатидневной крысы линии Катулл, видите, они окрасились не в красный, а в розовый с легким оттенком фиолетово-коричневого, перетекающим в зеленоватый. Это в высшей степени интересно. Как вам известно, Институт Граца выпустил работу, оспаривавшую этот факт, вопреки моим подробным исследованиям по данному вопросу. Я воздержусь от комментариев относительно самого этого института, замечу только, что эта работа показалась мне совершенно незрелой. Теперь вы видите все сами, доказательства — у меня в руках. Это открывает поистине невероятные перспективы. Теперь стало возможным отличить крысу с густым черным мехом и черными глазами от крысы с коротким жестким мехом и светлыми глазами еще и с помощью вот такой окраски (при условии, что они одинакового возраста, обе питаются леденцами, каждый день по полчаса играют с маленькой пумой и два раза за вечер при температуре 37,36 градусов имеют нормальный стул). Конечно,

нельзя не принять во внимание тот факт, что подобные явления наблюдались и при других условиях, но, тем не менее, это наблюдение, я чуть не сказал, этот шаг, приближающий нас к постижению великих соответствий, что движут вселенную, достойно отдельной публикации. Засим прощайте, господа, прощайте. (Все студенты выходят, кроме Кауцкого и Лутца)

ЛУТЦ

Скажите, господин профессор, а когда этот препарат будет изучен более детально, тогда можно будет сказать что-нибудь, кроме вашей реплики: так-так, они окрасились не в красный, а в розовый с легким оттенком фиолетово-коричневого, перетекающим в зеленоватый?

ПРОФЕССОР

Но, господа, об окраске мозга крыс имеется большая трехтомная энциклопедия Майера и Мюллера. Прежде всего, нужно проштудировать ее.

ЛУТЦ

А когда это будет сделано, мы придем к каким-нибудь выводам? К чему-нибудь практическому?

ПРОФЕССОР

Ах, любезный! К выводам! Мы же не Фома Аквинский, хи-хи-хи! Разве вы не слышали о заре кондиционализма, что возшла над нашей наукой? Мы лишь фиксируем условия, при которых происходит событие. Мы варьируем возможности их возникновения, и теология тут ни при чем.

ЛУТЦ

А если однажды целая аудитория поднимется и проорет вам в лицо, что лучше уж слушать лекции по самой обскуренной мистике, чем пыльную трескотню вашей интеллектуальной акробатики, и так даст вам под зад, что вы полетите с кафедры? Что вы тогда скажете? (Входит доктор Рёнке)

РЁННЕ

Господин профессор, я возвращаю вам работу о дыре в брюшине у новорожденного. Меня совершенно не привлекает перспектива выступления перед незнакомыми мне людьми, вышколенными строго определенным образом, дабы с помощью изображения ситуации в разрезе они могли составить себе представление о ней. Не желаю я делать то же самое и с мозгом; это какая-то игра, легкая и самодостаточная наивность частного случая, позволяющая ему разрушать и разлагать.

ПРОФЕССОР

Ваши доводы просто нелепы, ну что ж, отдавайте. И без вас найдется много желающих взяться за эту работу. Копните глубже, и вы поймете, что речь идет не о частном случае, но, скорее, о систематизации знания вообще, организации опытных данных, одним словом, в каждом частном случае под вопросом стоит сама наука.

РЁННЕ

Два века назад она в духе своего времени доказывала божественную мудрость через совершенство органов, а свои великие познания и добродетели — через устройство ротовых органов прямокрылых. Не будут ли через двести лет так же смеяться над тем, что Вы, господин профессор, потратили три года своей жизни на то, чтобы выяснить, окрашивается то или иное жировое вещество осмием или раствором нильского синего?

ПРОФЕССОР

У меня нет ни малейшего желания толковать с вами о столь общих вопросах. Вы не хотите выполнять эту работу. Что ж, я дам вам другую.

РЁННЕ

Не стану я также писать работу о том, на шестом или на восьмом месяце после пенетрации плодородного чрева фрау Шмидт у нее стали выпирать петли тонкой кишки через пупочное отверстие, ни о том, как высоко стояла диафрагма у утопленника наутро. Собирать опытные данные, систематизировать — это самая низкая форма мозговой деятельности. Сотни лет вы отупляете население. Вам удалось внушить всяческому сброду почтительный страх, и чернь уже готова признать великим ученым любого энуретика, если только он знает, как обращаться с инкубатором. Но вы не развили ни одной оригинальной мысли! Одна мысль породила у Вас другую; держаться как можно ближе к пуповине и не покидать плаценту — вот ваши мысли — стая кротов с обезьяньими мозгами — плевал я на ваше племя!

ПРОФЕССОР

Прежде всего, это ниже моего достоинства, отвечать на реплики, сказанные в таком тоне.

ЛУТЦ

Достоинства? Да кто вы вообще такой? Отвечайте, ну!

ПРОФЕССОР

Я буду держать себя в рамках. Хорошо. Вы пренебрежительно отзываетесь о теориях, что ж, как Вам будет угодно. Но ведь наш предмет имеет столь явные практические тенденции: сыворотка крови и сальварсан — это же не спекуляция?

ЛУТЦ

Так значит, вы работаете ради того, чтобы фрау Майер могла на два месяца дольше ходить на рынок, чтобы шофер Краузе на два месяца дольше водил свое авто? И потом — маленькие люди, борющиеся со смертью, кому это интересно? Не надо, господин профессор, все сваливать на тягу к

причинности, это ничего не меняет. Есть целые народы, валяющиеся на песке и дующие в бамбуковые флейты.

ПРОФЕССОР

А как же человечность? Сохранить матери ребенка, семье — кормильца? Благодарность, которая блестит в глазах...

РЁННЕ

Ну и пусть себе блестит, господин профессор! Детская смертность и все остальные способы издохнуть — такая же неотъемлемая часть этого мира, как зима — время года. Давайте не будем банализировать жизнь.

ЛУТЦ

Кроме того, эти практические взгляды не очень-то нас интересуют. Мы ждем ответа вот на какой вопрос: как вам хватает смелости вводить в науку юношей, о которых вы точно знаете, что их познавательные способности ограничиваются принципом «ignorabimus»? Неужели вы сегодня больше не размножаетесь, и козым шарикам Вашего мозга достаточно вести эту статистику копролитов? Чем вы думаете?

ПРОФЕССОР

.....

РЁННЕ

... я знаю! Знаю! Военная стратегия интеллекта! Тысяча лет оптики и химии! Знаю, знаю, познание возможно, поскольку дальтоники в меньшинстве, так? Но я Вас предупреждаю, попробуйте только вернуться к вашей старой лжи, от которой меня уже мутит, и я задушю Вас вот этими самыми руками. Я прогрыз весь космос своим черепом! Я думал до тех пор, пока у меня не потекла слюна. Я был логичен до усрачки. А сейчас все покрылось туманом, и какова цена всему этому? Слова и мозг. Слова и мозг.

Снова и снова ничего, кроме этого ужасного, вечного мозга. Вот он наш крест, вот оно наше кровосмешение. В этом насилии против вещей — о, если бы Вы знали мою жизнь, эти муки, это ужасное стояние на краю, когда звери предают Бога, и зверь и Бог раз за разом пережевываются мыслью и снова выплевываются — просто еще один случай, никем не замеченный в тумане наших земель... Но я вас предупреждаю, вы сдадите свои позиции без лишнего шума и рады еще будете, если вам еще не предъявят счет за нанесение студентам черепно-мозговой травмы.

ПРОФЕССОР

Дорогой коллега, мне бесконечно жаль, если вы плохо себя чувствуете. Но если вас тянут ко дну дегенерация, неврастения, или там, я не знаю, какие-то средневековые потребности, я-то тут при чем? Что вы на меня взбеленились? Если вы слишком слабы для пути к новому познанию, так оставайтесь сзади, а мы пойдем дальше. Бросьте анатомию. Займитесь мистикой. Выводите из формул и следствий местоположение души в организме, но нас не трогайте. Мы племя, рассеянное по всему миру: головы-покорители, мозги-завоеватели. То, что высекло из камня первое орудие, то, что хранило добытый огонь, то, что породило Канта, то, что построило машины — вот наша защита. Бесконечности открываются перед нами.

РЁННЕ

Бесконечности открываются перед нами: тяжелой поступью мы продвигаемся в них, надев могучую кору большого мозга; пальцы — как циркули, челюсти, округлые, как счеты... Мы превращаемся в какую-то кишку с поршнем наверху, не связанную с остальным организмом... Перспективы! Перспективы! Бесконечность открывается перед нами!

А по-моему, стоило остаться медузами. Вся история эволюции не стоит ни гроша. Мозг — это тупик. Надувательство обывателей. Прямохождение или плавание в вертикальной плоскости — всё это лишь

вопрос привычки... Все мои построения рухнули. Космос пронесется мимо меня. Я стою на берегу: серый, прямой, мертвый. Мои ветви — еще в текущей воде, но они направлены вовнутрь, в сумерки крови, в прохладу тела. Я обособился от всего, и только теперь я — это я. Я себя больше не беспокою.

Куда мы идем? Куда? Зачем весь этот долгий путь? Ради чего нам собираться? Что, если я на секунду перестану думать, мое тело развалится на части?

Внутри рождаются ассоциации, внутри что-то происходит. Я еще чувствую свой мозг. Он как лишай у меня на темени. Эту исходящую сверху тошноту вызывает именно он. Он всегда на подъеме: желтый, желтый, мозг, мозг. Он свисает у меня между ног... Я ясно чувствую, как он бьет меня по лодыжкам...

О как бы я снова хотел стать: лугом, песком, на котором прорастают цветы, широкой поляной. Теплыми и прохладными волнами земля подносит тебе всё необходимое. Никакой головы. Вот бы так жить.

КАУЦКИЙ

Видите зарю, занимающуюся над нашими телами? Восходящую из вечности, из утра мира? Столетие подошло к концу. Болезнь побеждена. Загадочное путешествие, скрипят паруса; родина поет о море. Кто скажет, что вас гонит? Проклятие, грехопадение, да что угодно. Тысячелетия были только подготовкой, тысячелетиями ничего такого и не проявлялось. Всё началось сто лет назад и прошло по миру, как эпидемия, пока не осталось ничего, кроме огромного, плотоядного, жаждущего власти зверя: познающего человека, который раскинулся от неба до неба, и, играя, выпустил мир из своей головы. Но мы старше. Мы — кровь, из теплых морей, матерей, дающих жизнь. Вы — маленький приток этого моря. Возвращайтесь домой. Я призываю Вас.

ПРОФЕССОР

Не давайте Рёнке ввести себя в заблуждение. Он измотан размышлениями, не связанными с серьезной, целенаправленной деятельностью. Такие жертвы на нашем пути неизбежны.

РЁННЕ

Средиземноморье существовало издавна, и продолжает существовать и сегодня. Может быть, именно там была вершина человечности?

ПРОФЕССОР *(продолжая)*

Но, господа, все эти замечательные потребности, чувства, то, о чем вы говорите: о мифе и познании, может быть, это старые гнойники нашей крови, оставшиеся с древних времен, которые в ходе развития будут отброшены, как третий глаз, смотревший некогда назад, не идут ли враги? Сто лет естественных наук и развившейся из них техники, как они все-таки изменили жизнь. Сколько духа в этой спекуляции, предавшей трансцендентное и обратившейся к оформлению материального, чтобы удовлетворить новые потребности самообновляющейся души! Нельзя ли уже сейчас говорить о homo faber вместо прежнего homo sapiens? Быть может, все спекулятивно-трансцендентные потребности с течением времени облагородятся, очистятся и совсем утихнут в работе по оформлению земного? Не оправдывают ли себя естественнонаучные исследования и процесс обучения с такой точки зрения?

КАУЦКИЙ

Разве что если вы хотите основать гильдию водопроводчиков. Но была одна страна: вокруг нее кружили голуби, мрамор мерцал от моря до моря, сон и дурман...

РЁННЕ

...мозги: маленькие, круглые, усталые и белые.

Розовополое солнце и дурманящая синевой роща.

Цветущий и мягкий лоб. На берегу — безмятежно.

Поросшие олеандрами берега, плавно переходящие в тихий залив...

... Кровь, готовая к извержению. Виски, застывшие в ожидании.

Лоб, течение вод, как будто окрыленных.

О, дурман голубем овекает мое сердце: смеется — смеется — Итака!
— Итака!..

О, останься! Останься! Не дай мне вернуться назад!

О, какой шаг, шаг нашедшего дорогу домой, когда отцветают все
миры, сладкие и тяжелые. (Подходит к профессору и хватает его за грудки)

ПРОФЕССОР

Но, господа, что у Вас на уме? Я охотно пойду Вам навстречу. Уверю Вас, в будущем я буду указывать коллегам на то, что мы не преподаем истину в последней инстанции, что нужно слушать коллег-философов. Я выскажу все, что есть сомнительного в нашей науке... *(переходя на крик)* Господа, послушайте! Мы как-никак ученые-естественники, мы мыслим трезво. Что делать в ситуациях, до которых, скажем так, сегодняшнее устройство общества еще не доросло? Мы всё-таки врачи, не будем слишком полагаться на разум. Никто не узнает, что здесь произошло. На помощь!

На помощь!

Убивают! Убивают!

ЛУТЦ *(тоже хватая его)*

«Убивают! Убивают!» Ройте себе могилу! В полевой грязи. Мы пройдемся мозгами по этому выводу!

ПРОФЕССОР (*задыхаясь*)

Ах, вы зеленые юнцы с вашей тусклой зарей! Вас утопят в крови, и бандиты будут завтракать и пить за свое здоровье на ваших могилах! Вначале уничтожить север. Вот она, победа логики! Повсюду бездна: *ignorabimus, ignorabimus!*

ЛУТЦ (*нанося ему многочисленные удары головой*)

«*Ignorabimus!*» Вот тебе за *ignorabimus!* Ты не слишком тщательно изучил материал! Изучи тщательнее, если хочешь учить нас! Мы молодежь. Наша кровь взывает к небу и земле, а не к клеткам и червям. Да, мы уничтожим север. Холмы юга уже набухли. Душа, распрости крылья, да, душа! Душа! Мы хотим мечты. Мы хотим дурмана. Мы призываем Диониса и Итаку!

Приложение 2.

Три старика

Два разговора

В небогатом, но приятно меблированном кабинете, где следят за тем, чтобы у жильцов были удобные кресла, большой письменный стол, мягкое напольное покрытие, книжные полки, несколько гравюр на стенах; сидя три господина примерно одного возраста. Все одеты по-современному, но костюмы на них разной цены. На столах — стаканы и графины из

отличного хрусталя, хороший фарфор для виски, водки, крепкого кофе, а также сахарницы. Все для курения. Вечер. Помимо стариков: молодой человек.

I

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

Никакого итога, никакого знания — просто в бездну — невозможно, об этом нужно как-нибудь поговорить. Лавины аморфных сущностей скатываются с моего горизонта — кто знает, например, день рождения своей бабушки, существа, столь близкого когда-то, кто вообще знал этот день хоть когда-нибудь — даты! Даты! Отовсюду пропали даты! На письмах их не ставят, на документах не ставят, на почтовых штемпелях их не разобрать — с гороскопами вообще целая дилемма, ведь там требуется знать даже час рождения — но даты, позволяющие оценить весь этот нонсенс, пропали...

(копошится в карманах своего костюма)

Дальнозоркостью кончается счастье — раньше я мог ночью, на бегу, просматривать невооруженным глазом напечатанные мелким шрифтом биржевые сводки на Курфюрстендамм, сегодня же я целый день хлопаю по карманам своего пиджака в поисках оптических приборов... Молодой человек, согласно Дао, сын старше своего отца, так что Вы знаете лучше моего, где мои очки?

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

На Вашем месте я воспользовался бы моноклем, что висит у Вас на жилетке.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Я колеблюсь, как и Вы! Мышление датами и задачами! Если звезды — действительно небесные тела, тогда всё понятно! Тогда, думая, мы были бы

дуралеями, мямлями. Но всё же мы продолжаем думать, и это не согласуется со звездами, иначе все оставалось бы так, как есть, и мы не были бы теми отбросами, которым сейчас приходится пить виски. А вообще, я не хочу никому открывать глаза, скорее, кое-кому я бы их закрыл.

ДРУГОЙ СТАРИК:

От одного кресла — к другому, затем — три шага до газетного киоска, этого распорядка мы придерживаемся, несмотря на все экономические кризисы. Когда мы были молодыми, бывали, по крайней мере, скандалы, и скандалы великолепные! Помните серенады, автор которых соблазнил, а затем похитил у мужа и детей одну кронпринцессу? Через год он был тапером в кафешантане, а она слонялась по сточным канавам. Темы, мотивы, волнения, целые континенты трепещут — а серенада, между прочим, продолжает жить, недавно я слышал, как ночью, поблизости от Триеста ее играет один нищий скрипач, и она была прекрасна, как в первый день.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Мышление и серенада! Пока соблазнитель был занят, один сорокалетний ученый³⁰⁹ рассчитал закон квантов, ставший одной из великих теорий современной физики. Мир тонов и мир атомов, где они пересекаются? Страдали ли Вы лично от классической причинности, нужна ли Вам связь между дискретными квантами энергии и непрерывными волнами, требовали ли Вы изменения физической картины мира вообще, раз в ней больше нет понятия о постоянном распределении энергии? Картина мира! Вечно эти слова! Сказки всё это. Мгновение на мгновении — вот что такое мир. Там глоток кофе, там красный жилет, там смутное сомнение, там жертва медовая³¹⁰ — реминисценции, пророчества и прелюдии, а затем одной августовской ночью, пахнувшей венками и жнивьем, все разрешается.

³⁰⁹ Макс Планк (1858-1947), ученый, сформулировавший закон распределения энергии в спектре абсолютно чёрного тела (1900). Он содержал гипотезу о том, что энергия осцилляторов (и, следовательно, испускаемого ими излучения) существует в виде небольших дискретных порций, квантов (термин Эйнштейна), что положило начало развитию квантовой физики.

³¹⁰ Название одной из глав в «Так говорил Заратустра» Ницше.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Сказки. Я расскажу Вам одну такую сказку. Мне довелось сидеть у кровати одной старухи в последние часы ее жизни, ей было нечем укрыться, кроме пододеяльника; на столе стояла коробка с гниловатыми яблоками из отцовского сада, тайком посланная слугой ее брата. В детстве она носила одно из известнейших в стране княжеских имен. Ее муж представлял страну при египетском дворе. Когда из Александрии в Каир торжественно отправлялся первый поезд, в соревнованиях колесниц она со своей четверкой жеребцов победила самого министра-резидента. Когда ее мужа перевели в Лиссабон, заботу о переезде взяла на себя одна голландская фирма. Там работал один упаковщик, короче, вскоре они поженились, это продолжалось полгода. С тех пор семья выделяла ей 60 марок ежемесячно, а теперь вот — пакет полусгнивших яблок. Я спрашивал её, что она теперь думает о четверке жеребцов и о Невском проспекте, по которому они мчались в открытых санях на царский бал; посол спрашивает ее мужа: какую уланскую форму Вы тогда носили? Второй Бранденбургский, часть вторая. Шеф Императорского полка кронпринц Рудольф³¹¹ — невозможно, говорит посол, в сложившейся политической обстановке это вопиющая бестактность, назовите царю другой полк. Итак, Вы прибываете, перед дворцом пылают огни, городские подбрасывают дрова в огонь — царица в сияющем кокошнике, бриллианты струятся по атласному платью с перламутровых сережек до самых носочков — ароматы тубероз, а также икра, поданная так, как ее и нужно есть: на теплом калаче, булке с ручками, как у корзины... Что Вы теперь об этом думаете? Она долго молчала, смотрела перед собой, и затем с глубокой серьезностью сказала: «Но у него были такие красивые усы», — усы эти были пятьдесят лет назад, но она видела их перед собой в свой смертный час, это были ее последние слова — так закончилась ее сказка.

³¹¹ Австрийский кронпринц Рудольф, в 14-летнем возрасте назначенный Шефом 34-го пехотного Севского полка Российской Императорской армии, был известен своими либеральными взглядами, из-за которых конфликтовал с отцом, императором Францем Иосифом I.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Мерзкое старичье со своей нигилистической болтовней! «При египетском дворе» — всё это далеко в прошлом, от Египта остались одни верблюды.

СТАРИК №1:

Что Вы, осталось гораздо больше! Здесь вступает вундеркинд Пьерино, послушайте, молодой человек...

(достает газету, читает)

Десятилетний итальянский вундеркинд Пьерино Гамба дирижировал Ливерпульским оркестром на Харингей-арене³¹², в присутствии десяти тысяч слушателей. В черном бархатном болеро с белым воротником и манжетами, в белых носочках, он дирижировал Неоконченной симфонией Шуберта и Пятой симфонией Бетховена. Еще не затихли последние звуки, как слушатели вскочили на ноги и осыпали Пьерино продолжительными аплодисментами. Обратите внимание: пианист-вундеркинд вступает на заготовленный родителями подиум — однажды его звали Моцарт, в другой раз — Лист, теперь вот: Пьерино... Он вступает в хоровод, продолжает ряд великих, цикл продолжается, столетия перепрыгивают друг через друга, но всё остается по-прежнему. Культурный круг продолжает дышать — а ведь даже Вы однажды прекратите дышать, молодой человек — навсегда!

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Еще чего! Я дышу, я вдыхаю, нет, я ингалируюсь тем фактом, что Ваши сказки лопаются и Вам, как и всем остальным, нужно вернуться к неприукрашенной действительности.

СТАРИК №1:

³¹² Стадион в Северном Лондоне.

Не без этого. Сначала была деревня, уже тогда наполовину литовская, девять месяцев босиком, три — в деревянных башмаках; мой отец родился в год кометы Донати, но это ему не слишком пригodiлось, он больше занимался мешками с картошкой; столетие, когда из Сицилии будут возить люпин³¹³, было еще далеко; и ему приходилось таскать мешки. Потом я странствовал, причины — не имеют значения, тогда в качестве действительности выступали помещик и жандарм. Итак, сначала — странствовать, обивать пороги, маленькими шажками, по кривой — к сцеплению, потом — в купе без крыши. Затем — найти на бирже труда работу посредника по продаже искусственных глаз. В одном магазине говорят, что в коллекции не хватает негритянских глаз, а именно их больше всего спрашивают, во втором же хотели глаза с красными жилками, впрочем, это всё были трудности локального порядка. Потом — штамповка башмачных колпачков, 3 тысячи в день, вечером — продажа колбасы, высохшие ломти и жесткие концы продавцы сжирают сами, высокооплачиваемые индейкобойцы забивают птицу, предварительно ощипав перья, обычное дело — ничего *very nice* и *very beautiful*... От широт, где царствует транс, до земель липкой, жирной пульке³¹⁴ — масса разнообразных действительностей, но от них я не поумнел.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Выйди снова и вернись домой. Насколько мне известно, все мы были не слишком-то дома, и поскольку у нас не было *money*, мы подделывали паспорта и с их помощью пересекали темные и желтые реки. Столетие простиралось перед нами пампасами и саваннами. Бросать лассо бок о бок с гаучо, пасти стада с вакейро³¹⁵; я обрывал колючки с кактусов, чтобы прокормить скотину. В тот год мне было 15, казалось, что солнце подошло слишком близко — 60°, из-под копыт выбивается огонь, коровье вымя,

³¹³ Использование люпина в качестве удобрения при выращивании картофеля значительно увеличивает урожайность.

³¹⁴ Мексиканский алкогольный напиток из сока агавы.

³¹⁵ Гаучо, вакейро — наименование пастухов в Южной Америке и Мексике соответственно.

изъеденное клещами, жесткое, будто каменное, небо прозрачно до бесконечности, вся страна — симфония из пепла.

Потом я был Белым человеком... Когда на хлопковых плантациях негров били по темени кнутами из дерева гикори³¹⁶, их кудри пылились, но я должен был это делать, мои brother`ы хотели модернизировать свои яхты или обеспечить лучшие социальные условия своим конюшым. Потом — на рисовые поля, на поля индигоферы, на рынки: я покупал несколько партий отборных рук — если рабочие сопротивлялись, им на спину бросали кошек, а в раны заливали перечный чай. Регентша из культурных стран получала букет орхидей, который цвел шесть недель, если за ним как полагается ухаживали в Бразилии, к его созданию был причастен и я, пусть и на самом низком уровне, где носятся пантеры и гремучие змеи.

Всё это действительности — но на что они нацелены — на кости, на мускулы, вплоть до разреженных слоев атмосферы и спирохет — где они остаются и что оставляют за собой? Когда я теперь оглядываюсь назад, всё это кажется мне совершенно невероятным, совершенно воображаемым; все мы составляем одно-единственное Я, но каждый час мы пробиваем в нем дыры, мы многое унаследовали, но разбиваем это наследство вдребезги, мы свиваем себе венки из пожаров пампы и ванадия, спим на верблюжьем навозе и шкурах лам, переживаем всё это, а потом однажды вечером сидим здесь и говорим во тьму...

СТАРИК №1:

Но мы совсем удалились от темы, я же говорил вот что: без результата, без приговора — в бездну — невозможно — нужно поговорить об этом как-нибудь. Раньше казалось, что всё отлично: юность, зрелость, серебряные свадьбы, но когда сейчас собираешь всё это вместе, понимаешь, что значило оно не больше, чем какой-нибудь сердечник луговой. Но что-то же должно быть, что-то же все-таки есть! Внутренний мир, в котором мы без устали

³¹⁶ Род деревьев семейства Ореховые, славящийся твердостью своей древесиной.

блуждаем туда-сюда, проверяем, прослушиваем, получаем директивы; неужели во мне — ложь, нет, что-то же должно быть!

ДРУГОЙ СТАРИК:

Не надо этого фаустианства, кофе у Вас хороший, а весь верхний Пеней³¹⁷ можно заменить мыльными пузырями. Любезный друг, а что, собственно, должно быть? Вы же знаете, как мы были заняты, в то время мы пили сок желанных растений и дрейфовали по опьяняющим потокам. Небеса менялись, образы рушились. Да и само по себе то, что не ищет выхода наружу, — не самое лучшее. Тот, кто хочет многое познать, должен много играть.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Или, быть может, этого результата можно достигнуть путем интеллектуальной деятельности? Я был посыльным в Пасадане у Джонни Макферсона, который чистил большой телескоп специальными тряпками, там я кое-что узнал. Знаете, сколько на Земле видов животных? Это не имеет прямого отношения к нашему разговору, но их — 3 миллиона, до 1930 г. среди них было 750 тыс. насекомых, больше всего жуков — 250 тыс., из них 35 тыс. — долгоносики, вот это результаты. Может быть, Вам принесет какую-нибудь пользу знание о том, что выработка металлической меди из неметаллической руды была одним из чудовищнейших завоеваний человека; ведущая свою родословную из каменного века, эта руда плавится лишь при температуре 1083°, этот жар хотел найти себе выход... За две тысячи лет до Христа, с мехами посередине... Совершенно точно, одна из величайших радостей всех времен случилась тогда в верховьях Нила! А связующие нити интеллекта от Монтескьё до Сунь Ятсена³¹⁸, от английской государственной службы до китайского проверочного юаня³¹⁹ — в Пасадене были

³¹⁷ Греческий речной бог, спасший Дафну от Аполлона.

³¹⁸ Китайский революционер, основатель Гоминьдана.

³¹⁹ Одно из правительственных подразделений в гоминьдановском Китае и на Тайване.

определенные интеллектуальные достижения, но смогут ли они привести к тому результату, о котором говорите Вы, известно только Вам.

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

Нет, под внутренним миром я понимаю нечто другое — нечто, что принуждает нас быть тем, что мы есть. Пять лет рисовать Джоконду, пять лет склоняться над ней, молчать, никому её не показывать, не продавать — что против этого Рафаэль, приезжавший каждое утро ко двору в сопровождении шестидесяти учеников. В комнате, где он писал ее, были: обломки эллинских статуй, были египетские боги с песьими головами из черного гранита, геммы гностиков с волшебными письменами, византийские пергаменты, твердые, как слонобая кость, с начертанными на них отрывками греческих поэм, считающихся утерянными навсегда, глиняные черепки с ассирийской клинописью, манускрипты персидских магов, оправленные в железный пергамент, папирусы из Мемфиса, прозрачные и тонкие, как лепестки цветов... Он преображался, держался, покорялся всему этому, быть может, пять лет он прожил, обращенный внутрь своих видений³²⁰.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Чудесно! Но Вы говорите о Средневековые кабинетов с их склянками и фиолями, считается, что ничего подобного сегодня представить себе невозможно. Всегда говорят: человек, но забывают о его мутациях. Сегодня внутренний мир выглядит так: последовательность методически определенных предметных областей: зоология, физика, генетика. Потом организации по восстановлению и покаянию: Армия Спасения, Христианская наука, мормоны, храмы в пустыне, а на Западе — кроткие чревовещатели синтеза. Но это все — гигантские ископаемые, стандартизированные удобства, вылизанные упаковки. Ваше замечание о Леонардо заставляет меня задать вопрос: приходилось ли Вам иметь дело с единственным

³²⁰ В данном отрывке, вошедшем также в эссе «Старость как проблема художника», использован перевод А. Белобратова.

действительно волнующим феноменом нашего века — продуктивным началом? И что это вообще такое? Состояния, полные сомнений... Быть одновременно захваченным и непричастным... Знаете ли Вы, что такое осмос³²¹? Об этом нужно помнить всегда! Пропускать через себя божественные пары, пифийский дым, эманации невообразимых существ... Материализации... А потом смотреть на клубы трезво, как торговец табаком, который выкладывает на прилавок папиросы с мундштуком или без... И при этом умудряться еще и обманывать клиентов. Состояния, полные сомнений, но не более сомнительные, чем любая человеческая ткань.

Настроения, те или иные, а за ними — слова, внутренние и внешние впечатления, а между ними — жажда их языкового освоения. Мышление, которое держится на наблюдениях, числовых рядах, статистиках, процентах... Вышколенное мышление, всё это хорошо... Но есть и другое мышление, которое движется среди еще не существующего, в воображаемом: мышление как выражение — вот какое мышление, а всякие искажения и мечты — потом.

Итак, язык возник из анимальных звуков, и сегодня — перед нами человечество в спазмах словообразования, сначала эпилептоидного, а затем отчетливо катартического характера. Стиль — это преувеличение; выражение: заносчивость и подавление... Такова скверная методика, с помощью которой движется дух. Он тщеславен и празден в те мгновения, когда серьезность и печаль покидают его. Вероятно, за всем этим стоит нечто содействующее молчанию, на этот факт намекает стих из Откровения: «Скрой, что говорили семь громов, и не пиши сего»³²². Все основные вопросы души вновь были оставлены без ответа, в том числе и вопрос об ее отношении к телу: *mens sana in corpore sano*, гремят легионы, трепещут флаги с орлами! Все вместе: переплывать через канал с раковой опухолью в животе,

³²¹ Физический процесс, суть которого заключается в проникновении молекул растворителя через мембрану в сторону большей концентрации растворенного вещества; способствует, в частности, проникновению молекул воды и кислорода в клетки крови и сохранению белковых молекул внутри них.

³²² Откр. 10:4.

умирать в шесть вечера от туберкулеза легких и любить от чистого сердца с 2.00 до 2.15 пополудни. Постоянно происходит что-то из ряда вон. Но это еще золото по сравнению с первым номером. Здесь перед нами — вопрос об истине, добре и красоте. Для одного прекрасен языческий пейзаж, написанный маслом, для второго истинны заявления правительства, для третьего благом являются заведения, рекламирующие себя следующим образом: «Один из редких отелей, где мясо нарезают на глазах у гостей. Никакого северного ветра» — так релятивизируется в нас древняя римская Виртус.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Вы вообще когда-нибудь развлекаетесь?.. Что бы Вы под этим ни понимали, где бы то ни было — в Берлине или в своем каллиграфическом вакууме? Чем отличается фаллос от насоса? У Вас — ничем!

СТАРИК №1:

Да, мы хотим посвятить себя юности, которая столь открыто стоит перед нами. Итак, молодой человек, если бы я правил континентами, прежде всего, я запретил бы двойные имена, столь распространенные в некоторых странах; для этих обрубков индивидуальностей достаточно и короткого слова. Потом я перешел бы на архаическое время: два раза по двенадцать часов, I-XII, для ночных часов в расписаниях можно, как и тогда, подчеркивать минуты. Потом: гамаки! Много спать — само по себе совершенно непонятное и бессмысленное занятие, зато самое долгоиграющее косметическое средство во всей биологии! Не нужно слишком много солнца, свет будет обесценен, сумерки — самое подходящее для человечества освещение. И потом: неизменная окружающая среда, в темноте виды держатся дольше, на глубоководье есть существа, сохранившиеся со времен палеозоя. И, наконец, осторожно, апокалиптически — семиглавый зверь из моря и двурогий из земли всегда были тут!

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Я иногда читаю иностранные газеты, понимаю всё, что пишут, за исключением шуток: так и с Вами. Бабушка без даты, дедушка с неизвестным размером обуви, внуки с мутировавшими мозгами, внутреннее на границе с внешним, путь души к эпилептоиду — почему Вы вообще до сих пор сидите здесь, перед своими сахарницами?

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

Не думаю, что говорю исключительно от имени Средневековья, да и Вы вряд ли возражаете мне от имени пандемония наших дней. Для меня тезис о мутации вновь стал догмой и некоей интеллектуальной попыткой скрыть тот факт, что сегодня не различаются причинность и глубина. Но молодой человек прав: почему мы, собственно, до сих пор здесь? Насколько мне известно, мы достаточно далеки от семьи и от человечности, увенчиваем могилы, блуждаем среди мертвых. Разве что иногда нас посещает смесь интеллекта и нравственности, купленная втридорога, не особо затрудняясь нашим присутствием... Некий выключатель, берущий в руки диафрагму, вкладывающий себе в волосы оливу, а розу — в рот... Она не особо затрудняется, прекрасная и испорченная, и в один момент кажется, что ты попал в положение, в каком Леде явился Зевс, только на этот раз к Леде, не столь переоцененной.

Разумеется, можно было бы и уйти. Но стоит ли придавать смерти оттенок чего-то насильственного, ведь она должна относиться к радостям духа, и может его услаждать. Праздник прошел, бросим взгляд на букеты, как оцепенели розы, как никнут увядающие гладиолусы. Весь праздник, до самого конца, был чистой импровизацией. Мы жили не так, как должны были, писали не то, что думали, думали не о том, чего ждали, и то, что осталось — не то, что мы задумывали.

ДРУГОЙ СТАРИК:

...или еще такие часы, когда вспоминается, сколько в нас уже умершего... Виски, нежные виски... По-детски сладостные слова... Страдания, которые были напрасны... Слезы, которые текли рядом с нами... Всё прахом, так много часов, вновь канувших в неизвестность, часов, которые продолжают жить только во мне, пока я есть, в моих мыслях, взглядах, которые нельзя оставить и невозможно познать...

ДРУГОЙ СТАРИК:

Так сильно любить свет — это античная реминисценция, присягать теням — уже христианская.

ДРУГОЙ СТАРИК:

А за всем этим — финал Запада: верить в существование хоть чего-нибудь. Постоянно убегать от этого чего-нибудь, постоянно убегать среди табунов коней, скоплений мамонтов, катастроф толстокожих толп, громоздя отрицание на уничтожение, разнос на разрушение, чуму на яды — чтобы потом, однажды вечером, снова сидеть и верить в существование хоть чего-нибудь. Немыслимый, неуловимый, трагический путь в глубину, его нельзя прервать, эта раса пойдет по нему до конца.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Здесь так темно... Кто из вас, собственно, говорит?

СТАРИК №1:

Всё это мог бы сказать любой из нас. Невозможно более различать индивидуальности по сентенциям, которые они изрекают... Чувствует коллектив, говорят губы.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Так мы имеем дело с мифическим коллективом первобытных народов?

СТАРИК №1:

Да, что-то такое носится в воздухе и постепенно обретает собственный голос.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

А Целое тогда есть осенний вечер, и становится неким символом?

СТАРИК №1:

На самом деле, с некоторыми предпосылками избежать randevу всё же не удастся.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Коллектив, говори далее, на небе появилось газовое освещение!

СТАРИК №1:

Коллектив идет спать. А Вам, мой гостеприимный друг, неужели тоже нужно в бездну? Столетие распласталось перед Вами своими пампасами и саваннами, Вы поднимаете свои глаза к кедром, смотрите в самую глубь садов. Вы прикрепляете парус к мачте и ударяете серпом оземь — неужели Вы не понимаете, что за слово говорили семь громов: выйди снова и вернись домой?

II

Сцена и ситуация — те же.

ХОЗЯИН:

Сегодняшний вечер мы проведем целиком в вещественном. Работа, в которой Роберт Майер сформулировал закон сохранения энергии, была, должно быть, длиной не более четырех страниц — она стала биркой нашего

столетия. Теория относительности в ее первом издании представляла собой набор формул в три ладони шириной, записанный на одном листе. Особое отношение количества к интенсивности — налицо. Приведи все наше бытие к столь короткой формуле — как бы она звучала?

СТАРИК №1:

Силуэт во тьме.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Ни единого ни всеобщего.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Ни материнского ни отчего.

СТАРИК №1:

Провоцируемая жизнь.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Изгнание сознания из Средиземноморья.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Яйца-пашот, или Трое сирот в буре времени.

ХОЗЯИН:

Силуэт во тьме, пожалуйста, у Вас три минуты.

СТАРИК №1:

Блистательные солнца, синева, полная глубокой, мечтательной роскоши, безусловно закрытое небесное пространство по ту сторону всех звездных фрагментарностей... Таким будет первый день, я вижу его, он уже здесь. Но для нашей темы приходится ввести время... Вступает человек,

разрушитель всех уравнений и уравнивающий всё и вся... Этот летний поросенок, как его называл Готье. Вам, конечно, известен любопытный календарь творения: январь — появление первой силикатной земной коры вскоре после первичного диссонантного акта. Февраль: земная кора толщиной двадцать километров, отщепление куса земли в результате удара метеорита, его отдаление, рождение луны, кратеры — в северной части Тихого океана. К Пасхе — дареное яйцо, флора и фауна. Наконец, к Новому году, т. е. в последний день, а именно в 5 часов вечера, приходим и мы, тогда большой палец противопоставляется остальным, и мы распространяемся по поверхности. Всё это геология, палеонтология, генетика, короче, эволюционная гипотеза как принцип объяснения жизни.

Угловатый способ мышления. Вынужденная антропология, своего рода шпионаж с целью определения еще не до конца установленных границ. Но даже с такой методикой человек по-прежнему профессионально замечает свои следы.

Мне совсем не хотелось бы затеряться в мифологии, скорее, я хотел бы бросить взгляд на телесное, на тело, которое, как будет показано дальше, лишь хрестоматийный случай мистического. Вы идете спать, не покурив, ничего не выпив, как обычно, в совершенном порядке, а просыпаетесь разрушенными, больными, ничем не лучше других... Что или кто появляется этой ночью? И вообще, подумайте обо всех зловещих впечатлениях, проникающих в наше сознание, не нанося никакого вреда телесной оболочке, впечатлениях столь определенных, что тело кажется одновременно родиной парок и мировым ясенем. Или подумайте о том, что люди всегда говорят «ни с того ни с сего»... Ни с того ни с сего возникли какие-то боли... Да что там: любые боли... Даже это «ни с того ни с сего» — источник тысячи вопросов. Очевидно же, что нечто столь искусственное, древнее и чужеродное, как человеческое тело, способно поддерживать себя в норме только путем жесткого централизованного регулирования, иначе каждый орган давно

заялся бы каким-нибудь своим делом. Есть дух, который творит себе тело, сказал Шиллер, и умер в сорок пять лет от туберкулеза, так что приходится признать его самоубийцей, хотя он им и не является, дело тут в другом. Например, печень, мне приходилось о ней читать... Фильтр, перегонный аппарат, железа, резервуар; кто придумал связать ее с приемом пищи, расщеплением жиров, полнокровием?.. Всё это лишь мысленно, умозрительно, это только предполагается исходя из всей телесной системы. Опыт и идея, польза и энтелехия в рафинированном и первичном виде, и вы всем этим не руководите, ничего об этом не знаете, должны специально читать об этом — итак, кому это интересно, кто управляет игрой желез — кто и что?

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

В каждом теле есть любовь, в каждом теле есть смерть... Если Вы больше ничего не знаете...

СТАРИК №1:

Теперь я обращаюсь к художественному началу, к самому художнику, к его особому бытию, к обладателю фенотипа, идентичного современной ситуации. Снаружи — нечто оцепенелое и молчаливое. Заглушать каждую черту поведения, миметической конкретизации и работать над внутренним с компрессором, отслаивать, отрезать, очищать, пока не явится выражение как скрытый, действующий втайне, никогда не выступающий вперед, всегда остающийся в неведомом силуэте, силуэт в тени, окруженная покровами изначальная фигура, безликое, но постепенно развивающее свои черты бытие, исходное слово, древнее существо, иероглиф. Материалы необходимо предоставлять в текучем виде, вне систематических, психологических, тактических взаимосвязей, в виде чистой магмы, горячей горной породы души. Отклонить, раскрасить, сделать мелодичным, ухватить в предложения — всё в рамках той сферы формального, где нет ничего человеческого, для

которой человеческое слишком поспешно или слишком запоздало, слишком предварительно или слишком окончательно, но которой мы явно — другой возможности для толкования нет — подчинены. Как много человеческих расстройств, возлюбленных, принесенных в жертву, как много пустыни и как мало оазисов, как мало доброй воли и как много принуждения в этой сфере, в которой нет никакого развития, которая представляет собой не какой-то цикл, не линзу, нечто преломляющую, но набор чистых состояний, пассажиров, объяснений, причем остается неясным, что и для кого они объясняют. Вот моя ария о силуэте во тьме.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Мысли-профундо, но выражение — очень плоское; старомодно, как атомная физика.

СТАРИК №1:

Я очень благодарен Вам за то, что Вы нашли иностранное слово для глубины, за это «профундо», это само по себе уже представляет проблему для критики, и я мог бы запеть по новой.

ХОЗЯИН:

Вы же знаете мое мнение касательно людей: они очень милы, но остаются слишком надолго, говорят: на один момент и тут же гнездятся насовсем. Не будем впадать в подобное заблуждение. Пожалуйста, сознание покидает Средиземноморье, ваша очередь.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Взгляните вдоль своего побережья, в Арле — желтый дом, в котором лишь выгоревшие подсолнечники, убранные поля, а рядом в Антибе — замок Гримальди: на стенах — изгибы окрашенных проводов... Все невротичны, деятельны, неутомимы, нервны, всё замечают — перенапряжение оснований и расщепление на аффекты. Средиземноморским странам не хватает своего

Китай, материнской породы, тысячелетнего покоя. Задумайтесь: Марсель, Турин, Тель-Авив... Всё это — центры progrès moral и социологии, историзирования и теоретических дистилляций... И вопреки всему этому сохранилась тоска по стране, где земля соединяется с солнцем, луной и морем, тоска по гавани, пахнувшей копрой. Мягкая бухта Сорренто, бутафория для эстетической полукровки. Начало dégenéré было положено уже коринфскими капиталами, это был бунт фельетонизма против реальности старых тупых дорийских чурбанов!

Юг Миньоны, Гёте и Байрона и сегодня где-нибудь на Таити или Факаваре³²³, там — менады, жующие листья бетеле³²⁴, и вакхи, разжиревшие от кокосов.

Античность подошла к концу тогда, когда начались мы, пусть раскопки и отражают еще ее блеск, сегодня ее уже не воскресить новехонькими драмами об Оресте и трагедиями об Антигоне... У нее был источник, от трех ручьев которого современный демократизированный взгляд стыдливо отворачивается: рабство, любовь к мальчикам и всеобщая междоусобица. На крестовые походы еще иногда посматривают, потому что именно тогда начали привозить амбровое масло и открыли торговлю реликвиями; я был в Эг-Морт, откуда отправился первый из них³²⁵, это просто забытое Богом гнездо лихорадки, ни огонь ни крест меня не вдохновили. Христианство, в последний раз бывшее убедительным в восточной редакции Достоевского, давно не трогает нас своим моральным дуализмом, оно предлагает себя на всех континентах, а лучше бы собралось где-нибудь в одном месте, на горе Афон или в монастыре Святого Галла. Обращать язычников при помощи пулеметов, потом крестить из садовых шлангов и превратить в рабочих-кули³²⁶, это как-то неправильно. Несколько столетий передвигалось море, наступало на Аахен, Лондон, Париж, но тщетно,

³²³ Искаж.: Факарава, название атолла во Французской Полинезии.

³²⁴ Традиционное тонизирующее средство в Индии и Юго-Восточной Азии.

³²⁵ Здесь у Бенна неточность: из Эг-Морт отправились Седьмой и Восьмой крестовые походы.

³²⁶ В колониальный период — дешевая рабочая сила из азиатских колоний.

европейские вопросы решаются во Владивостоке и Эквадоре, может быть, все и поменяется, но пока импульсы идут совсем из других мест: рабочая сила в Брукхейвене³²⁷ более существенна и всадники севернее Великой стены более востребованы.

Но меньше всего я хотел бы говорить сейчас об упадке, речь не об этом. Прикрывать свои собственные настроения историей философии — не мой метод. Современный человек мыслит отнюдь не нигилистически, он приводит свои мысли в порядок и создает основания для собственной экзистенции. Эти основания покоятся сегодня на разочарованности, но разочарованность — это не пессимизм, она доводит свои перспективы до края тьмы и сохраняет выдержку даже перед лицом этой тьмы.

Песня южных морей — следовать за ветрами и фетишами. И пусть за несколько сотен километров отсюда создаются теории о человеческой природе, гипотезы о государстве, среде и экономической системе — здесь, на атоллах, речь идет лишь о том, как нырять за жемчугом и выкидывать весла. Как вообще можно судить о жизненных явлениях? Спектр жизни слишком широк. От утра на Суматре, где на шелковой акации висят летучие собаки, а орангутанг на своей ветке кончиками пальцев обрывает две колючки с оболочки на плоде дуриана³²⁸, чтобы выдавить сок; до весен в других странах, что приходят с белыми цаплями, где благоухают чайные кусты и вырастает рис, а потом — осень, полная тайфунов. Один американский статистик постановил, что жизнь состоит из оргазмов и действий, их подготавливающих, а Паскаль полагал, что любовь необходима лишь для того, чтобы воспитать в себе святого;. Европейцы приговорены бороться за каждую жизнь, за любой жалкий срок, за каждый час с помощью инъекций и кислородных вентиляторов... Обычай, обязанности, рудименты первобытности, причинности; Средиземноморье — это древесное волокно; но спектр очень широк.

³²⁷ Город в штате Нью-Йорк, возникший на месте индейского поселения.

³²⁸ Тропическое растение, плод которого покрыт большими колючками, защищающими его от животных.

ХОЗЯИН:

Вопрос о том, насколько это соответствует истине, остается открытым. Но раз уж мы представляем умирающие страны Средиземноморья, позвольте вопрос — что из их сферы Вы хотели бы пережить на прощание еще раз?

СТАРИК №1:

Лето на Вальхензе³²⁹ и премьеру «Богемы».

ДРУГОЙ СТАРИК:

Мед с Гимета³³⁰ и стену с полотнами французских импрессионистов.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Что касается Средиземноморья, меня до сих пор волнует один вопрос — был ли прав Брут?

ХОЗЯИН:

Вопрос очень деликатный! Но давайте вернемся к использованной Вами формуле. Что Вы имели в виду под «провоцируемой жизнью»?

СТАРИК №1:

Можно ли ее изменить или стимулировать — вот в чем вопрос. Мозг, у западного человека проявивший себя как орган блокировки, способен ли он сдвинуться с места и освободиться? Там, где пойдут действие моего дальнейшего рассказа, начинаются опасности — учтите это.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Может быть, мне отойти? На сколько метров?

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

³²⁹ Озеро в Баварии.

³³⁰ Гора на востоке Афин, известная своим тимьяновым медом.

Я мог бы начать с развалин, раскинувшихся под окном, нашей старой страсти, Курфюрстендам, с разъеденных плесенью брандмауэров, ржавчины, дыр, в которых виднеются искаженные от мороза, переполненные ненавистью лица. Дух как противник души³³¹ — это годится разве что для уютных вечеров и теплых комнат, а вот дух — в учении у прогнивших подошв, крысозаменителя, замерзший педальей... Иов как бонвиван, Ниоба как баядерка; будь мы тем человеком в горящей печи, целые процессии бы кричали, чтобы мы не замерзли — это было бы грандиозно! Но так было лишь время от времени, и мы вспоминаем этот факт лишь для фона. Перед лицом этого современного феномена впору задать вопрос, что хуже, случайное несчастье или жизнь как таковая, как сознание и метафизический груз. Но отставим пока это в сторону, зафиксируем: существование как невыносимое давление на утвержденные многими поколениями группы телесных мускулов, в интеллектуальном плане же — на нормированные системы определений, ежедневно заново устанавливаемые и цементируемые общественностью и разнообразными трактатами о культуре.

Речь идет о Вас, молодой человек, нам-то, может быть, уже все равно, для нас всё это позади, а вот Вы стоите под вопросом. Мы оставили Вам — гниль в черепе, строительный раствор на тротуарах, изъеденные молью меха, превратившиеся в лохмотья. Я хочу предложить Вам на прощание нечто холодное, горящее на севере полярное сияние, которое должно сразиться со всеми фонарями и коптилками — с полным правом, поскольку речь идет о решении в сфере, где никаких предписаний нет.

Я не знаю, чем Вы занимаетесь, поэтому хочу сориентировать Вас относительно вот какого момента. Расам — конец, новые виды более не появляются, даже западные эксперименты в этом направлении не дали результатов, ни с помощью рентгеновского излучения, ни посредством скрещивания или изменения окружающей среды не удалось достичь новой

³³¹ Отсылка к одноименной работе Л. Клагеса, представителя «философии жизни», с идеями которого Бенн полемизирует во многих своих произведениях.

генной мутации. Наш большой мозг был последним эволюционным скачком, теперь он постепенно истекает. Все видят, куда он течет. Западное мышление выродилось настолько, что думает теперь лишь со страховкой слева и справа, это мышление без риска, механическое обособление серых, сухих, оштукатуренных каузальностью среднеевропейских извилин в брахицефалическом черепе, который думает только об индустриальном развитии, да и о нем недостаточно. Всё это пустое размышление о целях существования и о самом мышлении; я же прошу Вас о мышлении как выражении, горящем и самопожирающем, трансцендентном часе, часе непосредственного контакта с Богом, который определенно не хочет двигаться дальше, а лишь распускается и никнет.

Я не согласен с предыдущим оратором, что старость значит разочарование, напротив, старость означает радикальный риск. Всё, что различные партии называют ответственностью, осталось позади: мир — не мое порождение, познание — не моя беда; поэтому мой Вам совет: возвышайте мгновения Вашей собственной жизни, целое — уже не спасти, или, как написал один современный писатель, наша жизнь длится 24 часа, и на своем пике — это конгестия.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

А что такое конгестия?

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

Гиперемия, переполнение кровью; — вышеупомянутый американец называл это оргазмом, но я связываю это с определенным моментом: когда кровь притекает к мозговому стволу и сознание преобразуется, караваны с мешками, полными маковых зерен, преклоняют перед ним колена. В нашем мозге сосредоточена древность с ее скрытыми силами, она иногда прорывается из его швов, спаек, разрывов: в опьянении, во сне, в состоянии транса, при некоторых душевных заболеваниях... Во всяком случае, она там,

там — все времена и состояния, когда внешнее и внутреннее еще не было разделено, божественное и небожественное едины, напряженность между Я и миром, столь невыносимая теперь, еще не наступила — вот та праистория действительности, Аркадия, празднуемая в чаду акаузальных отношений. Всё это, мой друг, можно вернуть себе с помощью маленьких субстанций. Могучие умы питаются не молоком, а алколоидами. Такой маленький, такой хрупкий орган, что впитал в себя всю историю Земли, нельзя просто поливать грунтовыми водами, этого хватит лишь для того, чтобы выжить в условиях глобальных кризисов. Существование — это существование нервов, сознание — это страдание и возвышение, жизнь — это спровоцированная провоцируемая жизнь... Voilà... Входите... Холода межзвездного пространства, возвышенные и ледяные, из остова поднимается — при этом центральная ось раскалена — чувство увеличения и уменьшения членов, одновременно с этим утончение порогов, атака впечатлений, возбудимость, пришедшая извне, направленная на универсальное: (Cosmic emotion³³² Бёкка³³³)... Входите в единственно правомерную действительность, действительность прямо из коры больших полушарий...

ХОЗЯИН:

Но такое нельзя никому рассказывать — это же чистое безумие!

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

В век, который настолько переместил свои перспективы в воображаемое, назад — в световые годы, которых никто никогда не видел, вперед — к числам и идеям, которые не вписываются ни в одно мировоззрение, не приложима более мерка ума и безумия. Моя формула направлена против активно идущей распродажи последних физиологических фондов, эрзацев из голого ничто, разбросанных обломков, хаоса,

³³² Космическое переживание (*англ.*)

³³³ Ричард Морис Бёкк (1837-1902) — канадский психолог, автор книги «Комическое сознание» (1901), в которой выдвинул идею эволюции человеческого сознания, высшая стадия которой — Космическое Сознание, «что означает всеобъемлющее видение мира, в котором беспредельность не только интуитивно постигается, но и реализуется».

позвякивающего искусственными материалами. В ней есть человеческое величие, она наследует той глубине, которую мы чувствуем внутри себя. Ответьте же мне, друг мой, разве все Ваши переживания в так называемых действительностях не являлись лишь реализацией Ваших собственных, врожденных качеств, Вашей древности, Вашего давнего бытия, радостных или слезоточивых мотивов того уже описанного силуэта во тьме? Вы можете толковать мою формулу как в индивидуальном, так и в социальном смысле: вставьте пропитанную составом пробочную пломбу в специально для этого просверленный зуб или лучше введите порошок прямо в слизистую оболочку кишок... Почувствуйте при конвульсиях и затруднении дыхания апатию или подвижность, регрессию, счастливое успокоение, достигнутое благодаря угасанию пространства и потере сознания... Так Вы забудете об ужасающей текучести отпущенных Вам часов... Или Вы думаете и в будущем всегда над моей формулой будут своды эпохального неба: когда у расы нет другого закона, кроме обязанности творить, а творить — значит не что иное, как создавать новые телесные реальности... Тогда Ваша прямая педагогическая обязанность ввести первитин в школах в целях стимуляции нервных центров и повышения сосредоточенности сознания, и ввести уроки по технике инъекции в учебный план.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Ну привет!.. Новые телесные упражнения — прямо отец современной гимнастики Ян³³⁴!

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

Блестящее замечание... Вы сразу отбили все мячи... Архаическая мускульная душа³³⁵ была существенным вкладом в становление нашего сознания... Вперед, старые мышки... Поцелуй мескалина, сократительная спящая красавица, вздрогни, восстань из своего костяного гроба!..

³³⁴ Фридрих Ян (1778-1852) — немецкий педагог, основатель нескольких спортивных обществ, введший в употребление множество гимнастических снарядов (брусья, бревно и др.).

³³⁵ Здесь Бенн апеллирует к античному представлению об одушевленности всех частей организма.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Сказки о сказках — у Мамы Куки³³⁶ щеки набиты листьями коки; Елена поила героев на пирах, а также для поднятия тонуса перед боем непенфом³³⁷ — в ранчо грез у Чимботе³³⁸, в шатрах, пока колдун бьет в барабан, следует принятие пилюль радости или могильной травы, приносящей единение с духами. Освобождение приходит из полей, из травы и корней, из грибов и цветков... Примарное влечение вовсе не вырожденческих, а первобытных народов, оно поднимается из скрытых центров, окрашивает Вас этим проникновением в глубины, опьянением, чувством всеобщности... Мир — это субстанция... Бог — это наркотик — ах, наркотик из Божьего букета...

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

На который уже задирает ногу пес Прометея.

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

Хороший пес, лаял на стервятника, когда тот клевал его печень.

ХОЗЯИН:

Господа, вся эта средиземноморская терминология давно уже нас покинула.

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

Но Федон остается! Эндогенные образы — единственная оставшаяся нам возможность испытать счастье. Федон остается, Дао улыбается, земля сбрасывает листья, четвертичный период скатывается по мертвой зыби.

ХОЗЯИН:

³³⁶ Имя королевы инков

³³⁷ Напиток, по всей видимости, обладающий наркотическими свойствами, упоминается у Гомера

³³⁸ Город в Перу

Но прежде всего — токайские вина...³³⁹ Поскольку по-настоящему наше — лишь то, что мы пьем.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Иногда еще нам достаются: дамы со стетоскопами — поскольку по-настоящему живем мы лишь тогда, когда забываем.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Так, мы удалились от темы, чего Вы, собственно и добивались: поговорили и о Дао, и об исходном слове, и об образах — высшее знание на чиппендейловском³⁴⁰ кресле и тоска в «Роллс-Ройсе». Но я требую ответа на мой вопрос о Бруте.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Иногда случаются убийства, когда-то убийцами были мечтатели: Гамлет, Брут... Молодой человек, Ваш вопрос ничего не значит в нашем мире. Здесь, во прахе, невозможно ничего осуществить, идеи не имеют ничего общего с землей, по земле можно разве что в некоторых местах проложить провода, на некоторых широтах можно избавить люпины от горечи, но и с горькими люпинами количество скота для откорма на нашей звезде не изменится. Но пора переходить к выводам: осуществление — где именно? Христианство — слишком много войн. Ислам — рай лежит в тени мечей, но Альгамбра³⁴¹ полнится миртами и меланхолией. Ницше — всё было в порядке, пока политики не начали заказывать у него свои портреты. Гёте сидит в Веймаре и сочиняет «Ифигению», снаружи бушует битва при Йене и Ауэрштедте³⁴², она отвлекает, но он пишет дальше, нечто постороннее, но остающееся на века, песню парок. Провода, друг мой, эльдорадо для монтеров, сезонные заработки для строителей железных дорог! В пику всему

³³⁹ Белые десертные вина из региона Токай (Венгрия).

³⁴⁰ Известная английская мебель.

³⁴¹ Знаменитый архитектурно-парковый ансамбль мусульманского периода в Испании.

³⁴² Сражение времен Наполеоновских войн.

этому у меня дома хранится средневековый текст с афоризмами на монастырской латыни, вот где знания, сохраненные надолго. Однажды я некоторое время стоял перед поздним автопортретом Тинторетто, он поразил меня своей силой, какое лицо... Глядя на него, я больше узнал о жизни и экономике, чем из всех ваших транспарантов и сборников афоризмов. Это — в сжатом виде, а я мог бы рассказывать еще и еще.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

После токсической картины мира Вы предлагаете мне эстетическую?

ДРУГОЙ СТАРИК:

Во всяком случае, я ответил на Ваш вопрос о Бруте: случайный кинжал и залитая кровью тога. Я же цепляюсь за ночь, в воздухе раздается голос, кручу ручку радио дальше, он дрожит и обрывается, хмеля как ни бывало. Но что за примирение, примирение на одно мгновение, что за сновидческое соединение живого и мертвого, воспоминаний и невоспоминаемого, того, о чем нет еще никакого представления. Или же тогда, когда Вы натываетесь на какое-нибудь стихотворение (у меня такое было несколько раз), всего четыре строчки, но они совершенно выбивают Вас из колеи, это — я не знаю, есть ли на других материках что-нибудь подобное, может быть, фриз с журавлями из Манофора или песня с острова Бали, оно приходит из такого далека, из царств, по сравнению с которыми звезды, лучи и солнца — жалкие калеки, оно: совершенно...

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Это что за новая формула?

ДРУГОЙ СТАРИК:

Формула несоединимости наших внутренних стихий, олимпийской дисгармонии Вселенной. Один из Вас использовал великое слово, упорядочил свое существование — но уверены ли Вы, что этот порядок

вообще есть и что Вы ведете хоть какое-то существование? Может быть, все это — лишь пряди и колтуны, сбившиеся у Вас на голове, как после долгой болезни? Столько уверенности, друзья мои, столько твердости — но попробуйте создать из вечера и утра новый день, а когда Вы закончите, старое и новое начала, не засверкают ли они друг напротив друга? Подумайте, в каком чудовищном мире мы живем. Несоединимое! Внутренние ткани — как спустившиеся петли на чулках! О, эта тленность! Задумайтесь, какой бесконечной тяжестью наполняются для нас вещи недавно умершего, обувная пряжка, ношенная им на последней прогулке, или галстук стального цвета, который он неизменно заправлял под резиновый воротник, теперь за них цепляется бытие, дни, привычки любимого человека. Это может продолжаться долго, но потом отпускает... Место привычек занимают молнии и клетчатые галстуки.

Куда ни посмотришь, кругом разрушение и порча. Задумайтесь, например, о психотерапии. Больного необходимо куда-то направить, но куда? Государства больше нет, прогресса нет, семьи нет, врачей почти нет. Организованные бандитские группировки, эксплуатирующие нас — и те уже не стабильны. Клан Манолеску уничтожает клан Аль-Капоне, банда финансистов — воротил страхования, все пожирают всех — времена, организации, коммуны — все стремятся в Вавилон.

Природа и искусство, маскарад-метаморфоза³⁴³! В Голливуде разрабатывают пластиковую грудь и готовят бакелитовые имитаторы варикозного расширения вен, теперь есть молоко без материнства и искусственные коровы. В Атлантике приподнимается суша, на Тихом океане континенты уходят под воду. Землетрясения во Фриско³⁴⁴ и Йокогаме, моря кипят, пустыни вновь скрываются под водой. От Гамбурга до Хакодате³⁴⁵ эти люди ютятся по лазаретам, прививая бубонную чуму крысам, а легочную —

³⁴³ Вид маскарада, при котором участники наряжаются в наряды противоположного пола.

³⁴⁴ Сан-Франциско.

³⁴⁵ Город в Японии.

табарганчикам³⁴⁶. И от того и от другого, впрочем, лучше всего помогает пулемет. Крысы³⁴⁷, кинжалы, пули с металлической оболочкой, сосуды для фекалий — цветочные горшки с голодными хорьками, привязанные к спинам плененных бунтарей, и сами бунтари, в свою очередь, обслуживающие дам с помощью индейских скарабеев, особого вида жуков с зубцами, которых запускали в интимное отверстие на теле... Вот что Вы за люди; кошачья похоть и мозг насекомых — вот что Вы за люди: теперь Вы присаживаетесь от усталости и произносите слово «совершенно»!..

ХОЗЯИН:

Как же мы божественны — с наркотиками и без!

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Любишь строфы — люби и катастрофы; выступаешь за статуи — поддержи и развалины.

ДРУГОЙ СТАРИК:

Вы о противоположностях? Не надо синтеза! Остановитесь перед несоединимым и продержитесь *usque ad finem*³⁴⁸. Вся Ваша жизнь со всеми ее заблуждениями, ошибками, скомканностью, половинчатостью... Пронесите её до самого последнего часа, и я уверен, Вас примут и не оставят одного. Ошибаться и, несмотря на это, продолжать верить своему внутреннему Я, вот в чем суть человека, и его слава начинается по ту сторону победы и поражения. Жить только в себе самом, никого не винить за собственное разрушение, ни у кого не задерживаться...

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Вас можно полюбить.

ДРУГОЙ СТАРИК:

³⁴⁶ Вид грызунов из семейства тушканчиков.

³⁴⁷ Яванские кинжалы с ассиметричной формой клинка.

³⁴⁸ До конца (*лат.*).

Вы меня неверно поняли. Не иметь ничего, кроме собственных сомнений и кризисов, принимать на себя удары и молчать — всегда имея в виду то, что нужно спокойно держать вожжи, когда скачешь наперегонки с волками...

ХОЗЯИН:

Но, может быть, стоит поблагодарить своих родителей за то, что они правильно сделали, оставив всё в подвешенном или стоячем, срединном состоянии — это всё, что было нужно, а бедняк в стороне...

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Шестьдесят лет и до сих пор коренные зубы.

ХОЗЯИН:

Силуэт во тьме их еще не забрал...

ПЕРВЫЙ СТАРИК:

Но эта полнота не имеет никакого отношения к Факаваре...

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Насчет этой полноты — еще раз об оргазмах: удалось ли Вам воспитать святого?

ДРУГОЙ СТАРИК:

Будь то святые или нет, все ищут собственный путь. Святые или нет, восток или запад, бай-бай или *duswidanja*...³⁴⁹ Мы были великим поколением: печаль и свет, поэзия и оружие, печаль и свет, а когда придет ночь, мы ее переживем — чего мы только не переживали? Мы остаемся и будем стоять на посту часами! Наша формула звучит так: жизнь — ничто, бытие — всё.

³⁴⁹ В текстах Бенна часто встречаются русские слова, записанные латиницей (в данном тексте — Kalatsch, Kokoschnik, Gorodowoi), некоторые из них, кажется, записаны на слух, как это *Duswidanja* или *Nitschewo*, появившееся в одном стихотворении Бенна.

ХОЗЯИН:

Что на этот счет думают другие?

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК:

Как формула — да, но средства ее осуществления?

ДРУГОЙ:

Осуществим повсеместно — дайте нам время.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. Ангелус Силезиус. Херувимский странник. — СПб.: Наука, 1999. — 509 с.
2. Бенн Г. Двойная жизнь. Проза, эссе, избранные стихи. — М.: Летний сад, 2011. — 604 с.
3. Бенн Г. Избранные стихотворения. — М.: Carte Blanche, 1994. — 71 с.
4. Бенн Г. Мозги. Пер. Р. Шиллигат // URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2013/21/13ch.html>. (Дата обращения: 04.06.16).
5. Бенн Г. Перед концом света. — СПб.: Владимир Даль, 2008. — 294 с.
6. Бенн Г. Собрание стихотворений / Составление, предисловие, примечания и перевод с немецкого В. Топорова. — СПб.: Издательская группа «Евразия». (Ultima Thule), 1997. — 512 с.
7. Бенн Г. Стихи. / Пер. О. Татариновой и В. Вебера / Вступит. статья: В. Вебер. Послесл.: О. Татаринова. — М.: «Вест-Консалтинг», 2007. — 66 с.
8. Бенн Г. Стихи. / Перевод С. Морейно. — М.: Иностранная литература. — 2003. — №9. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/9/benn.html> (дата обращения: 24.02.15).

9. Бехер И. Р. Избранные сочинения. — М.: Издательство иностранной литературы, 1961. — С. 85-86.
10. Бэкон Ф. Сочинения: в 2 т. — М.: Мысль, 1977. — Т.1. — 572 с.
11. ван ден Вондел Й. Трагедии = Treurspelen / Пер. Е. В. Витковского; изд. подг. Е. В. Витковский, В. В. Ошис, Ю. А. Шичалин; отв. ред. Н. И. Балашов. — М.: «Наука», 1988. — 574 с.
12. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности в становлении стиля барокко в Италии. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 284 с.
13. Гейм Г. Небесная трагедия. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 448 с.
14. Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума. // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М.: Искусство, 1977. — С. 169-465.
15. Донн Д. Стихотворения и поэмы / Издание подготовили А. Н. Горбунов, Г. М. Кружков, И. И. Лисович, В. С. Макаров. — М.: Наука, 2009. — 567 с.
16. Европейская поэзия XVII века. — М.: Художественная литература, 1977 г. — 928 с.
17. Западноевропейская поэзия XX века. — М.: Художественная литература, 1977. — 848 с.
18. Из поэзии Нидерландов XVII века : пер. с нидерландского / [сост. Е. Витковский; вступ. ст., справки об авт. и примеч. И. Братуся; худож. Ю. Коннов]. — Л.: Художественная литература, 1983. — 303, [1] с.: ил.
19. Кальдерон де ла Барка П. Драмы. — М.: Наука, 1989. — В 2 кн. — 861+751 с.

20. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. — М., Л.: АН СССР, 1950-1983.

Т.7: Труды по филологии 1739-1758 гг. Краткое руководство к красноречию. Кн. 1, ч. 1, 27. — 993 с.

21. Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. — М.: Художественная литература, 1990. — 640 с.

22. Мильтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. — Илл. Г. Доре. — М.: Наука, 2006. — 864 с.

23. Ницше Ф. Казус Вагнера / Пер. И. Полилова, Я. Бермана. // Ницше Ф. Собрание сочинений: в 5 т. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — Т. 5. — 416 с.

24. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. Перевод В. В. Рынкевича под редакцией И. В. Розовой. — М.: Интербук, 1990. — 304 с.

25. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 2. — М.: Культурная революция, 2011. — 672 с.

26. Оден У. Х. Musée des Beaux Arts. / Пер И. Елагина // Стифы века-2. Антология мировой поэзии в русских переводах XX века. — М.: Полифакт, 1998. — С. 520-521.

27. Опиц М. Книга о немецкой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М.: Издательство Московского университета, 1990. — С. 443-487.

28. Паскаль Б. Мысли. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 1995. — 482 с.

29. Тартаковер С. Певцы человеческого. Хрестоматия немецкого экспрессионизма. — Берлин: Книгоиздательство писателей, 1923. — 128 с.

30. Шекспир У. Венецианский купец // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 тт. — М.: Искусство, 1957-1960. — Т. 3. — С. 211-311.
31. Benn G. Briefe an Elinor Büller. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1982. — 352 S.
32. Benn G. Briefe an F.W. Oelze in zwei Bänden. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980. — 478+361+397 S.
33. Benn G. Briefe an Tilly Wedekind: 1930-1955 / [hrsg. von Margürite Valerie Schlüter]. Nachw. von Margürite Valerie Schlüter. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1986. — 419 S.
34. Benn G. Gedichte in der Fassung der Erstdrücke. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1982. — 688 S.
35. Benn G. Gesammelte Werke in drei Bänden. — Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2004. — 2322 S.
36. Benn G. Sämtliche Werke in 7 Bänden. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1986-2003.
37. Böhme J. Theosopia // Böhme J. Sämtliche Werke. — Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1846. — Bd. 6. — S. 451-479.
38. Christliche Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. — Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1981. — 304 S.
39. de Chandieu A. Octonaires sur la vanité et inconstance du monde. — Genève: Librairie Droz S. A., 1979. — 113 pp.
40. Deutsche Dichtung. Erster Band. Jean Paul. / hrsg. und eingel. von Stefan George und Karl Wolfskehl. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1989. — 220 S.
41. Die deutsche Lyrik des Barock. Ausgewählt und eingeleitet von Walther Unus // Berlin: E. Reiss, 1922. — 276 S.
42. Goethe J. W. Faust // Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. — Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1948-1960. — Bd. 3. — S. 367-420.
43. Greve F. P. Einleitung // Auserlesene Gedichte des Herrn Christian Hofman von Hoffmannswaldau. — Leipzig: Insel-Verlag, 1907 — 51 S.

44. Gryphius A. Threnen des Vatterlandes/ Anno 1636 // Gryphius A. Sonette. — Berlin: Karl-Maria Guth, 2014. — S. 42.
45. Gundolf F. Andreas Gryphius. — Heidelberg: Heidelberg Weiss, 1927. — 63 S.
46. Gundolf F. Martin Opitz. — München, Leipzig: Duncker & Humblot, 1923. — 52 S.
47. Gundolf F. Shakespear und der deutsche Geist. — Berlin: Bondi, 1911. — 360 S.
48. Gundolf F. Stefan George. — Berlin: Verlag Bondi, 1920. — 270 S.
49. Hoch- und Spätbarock. Hg. von Herbert Cysarz. — Leipzig: Reclam, 1937. — 305 S.
50. Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall. Deutsche Gedichte aus dem 17. Jahrhundert. — Leipzig: Reclam, 1977. — 179 S.
51. Stadler E. Der Spruch // Stadler E. Gedichte. — Berlin: Karl-Maria Guth, 2013. — S. 65-66.
52. Worbs E. „Expressionismus“ und barocke Kunst // Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutsche Kultur. — 1919/1920. — №11. — S. 793.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ, ТЕОРИЯ ВОПРОСА

53. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. // Образ античности. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — С. 165-202.
54. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С. 3-39.
55. Архипов Ю. И. Двойное бытие Готфрида Бенна. URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2010/1/arh28.html> (дата обращения: 5.06.2016).
56. Балашов Н. И. Вондел в системе западноевропейской литературы XVII в. // Вондел. Трагедии. — М.: Наука, 1988. — С. 409-430.

57. Баскакова Т. А. Доктор Бенн — птолемеец и мыслепроходец. Рецензия на русское издание прозы Бенна // Иностранная литература, 2011. — №4. — С. 142-162.
58. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М.: Аграф, 2002. — 288 с.
59. Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981. — С. 224-290.
60. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Вып. 4. — М.: Наука, 1977. — С. 259-283.
61. Вебер В. В. «Того, кто углублен, вбирает вечность» // Бенн Г. Двойная жизнь. Проза, эссе, избранные стихи. — М.: Летний сад, 2011. — С. 9-27.
62. Вейдле В. В. Ходасевич издали-вблизи // Вейдле В.В. О поэтах и поэзии. — Paris: YMCA-Press, 1973. — С. 34-53.
63. Виппер Ю. Б. Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе. // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века). — М.: Художественная литература, 1990. — С. 59-78.
64. Витковский Е.В. Савелий Тартаковер. // URL: <http://www.vekperevoda.com/1887/tartakover.htm> (дата обращения: 05.06.16).
65. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. 2-е изд. — М.: Фортуна Лимитед, 2003. — 274 с.
66. Гаузенштейн В. Опыт социологии изобразительного искусства. — М.: Новая Москва, 1924. — 86 с.

67. Гегель Г. В. Ф. Яков Бёме // Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. — СПб.: Наука, 1994. — Т. 3. — С. 294-316.
68. Гинзбург Л. В. Избранное // URL: http://www.imwerden.info/belousenko/books/Ginzburg_Lev/Ginzburg_Lev_Izbranno.html (дата обращения: 24.02.2015).
69. Головин Е. В. Готфрид Бенн. // URL: <http://golovinfond.ru/content/gottfrid-benn> (дата обращения: 12.04.2015).
70. Гугнин А. А. «Необозримые поля» Готфрида Бенна. — Вопросы литературы. — 1991. — № 7. — С. 121-132.
71. Гучинская Н. О. Ангел Силезский и немецкая мистика // Ангелус Силезиус. Херувимский странник. — СПб.: Наука, 1999. — С. 5-51.
72. Дербенева С.И. Способы языковой реализации концепта «смерть» в лирике Г. Бенна. Дисс. ... канд. фил. наук. Самара, 2010. — 238 с.
73. Дмитриева Е. Е. Барокко. История понятия, история изучения // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. — М.: РГГУ, 2014. — С. 13-24.
74. Дмитриева Е. Е. Барочное видение мира и человек эпохи барокко // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. — М.: РГГУ, 2014. — С. 33-39.
75. Зиновьева А. Ю. Битвы прошедшие и битвы грядущие в поэзии Осипа Мандельштама и Готфрида Бенна («Стихи о неизвестном солдате» и «Потерянное «Я» // Литература и война: век двадцатый: Сборник статей к 90-летию Л. Г. Андреева / Под редакцией О. Ю. Пановой, В. М. Толмачёва. — М.: МАКС Пресс, 2013. — С. 174-187.

76. Иллиес Ф. 1913. Лето целого века. — URL: http://thelib.ru/books/florian_illies/1913_letto_celogo_veka-read-3.html (дата обращения: 14.12.2015).
77. Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. — М.: МИК, 2002. — С. 71-86.
78. Луначарский А.В. Вильгельм Гаузенштейн // Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. — М.: Советский художник, 1967. — С. 61-66.
79. Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. — М.: Логос, 2004. — С. 9-26.
80. Маркин А. В. Бенъямин, Вальтер // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 70-71.
81. Маркин А. В. Мартин Опиц и реформа немецкой поэзии XVII в. // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. — М.: РГГУ, 2014. — С. 61-77.
82. Маркин А. В. Немецкие нормативные поэтики после Опица (Бухнер, Харсдёрфер, Цезен, Биркен) // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. — М.: РГГУ, 2014. — С. 77-91.
83. Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. — М.: Intrada, 2014. — 600 с.
84. Микрина Е. А. Структура образа в поэзии раннего немецкого экспрессионизма. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М.: РГГУ, 2002. — 176 с.
85. Микушевич В.Б. Где только розы и свет...: Мелодия небытия у Георгия Иванова и Готфрида Бенна // Георгий Владимирович Иванов, 1894-1985: Исследования и материалы. — М.: 2011. — С. 251-260.

86. Михайлов А. В. Обратный перевод. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 848 с.
87. Михайлов А. В. Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 912 с.
88. Морозов А. А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. — 1968. — №12. — С. 111-126.
89. Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда // Классический психоанализ и художественная литература. — СПб.: Питер, 2002. — С. 165.
90. Павлова Н.С. Безысходность нигилизма и отчужденное творчество: Готфрид Бенн. // Вопросы литературы, 1978. — № 11. — С. 129-148.
91. Павлова Н. С. Бенн, Готфрид // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 66-69.
92. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века / Отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. — Л.: Наука, 1973. — 280 с.
93. Пестова Н. В. Абсолютная метафора // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 21-23.
94. Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 2-е, доп. и исправл. / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2002. — 463 с.
95. Пестова Н. В. Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм. — Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2009. — 297 с.

96. Пестова Н. В. Шрейер, Лотар // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 658-660.
97. Пестова Н. В. Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — Кн. 1. — С. 293-360.
98. Сазонова Л. И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. — М.: Рукописные памятники древней Руси, 2012. — 472 с.
99. Сафронова Л. А. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма // Человек в контексте культуры. Славянский мир. — М.: Индрик, 1995. — С. 278-316.
100. Седельник В. Д. Шикеле, Рене // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 651-652
101. Субботин А. Л. Фрэнсис Бэкон и принципы его философии. // Бэкон Ф. Собр. соч.: в 2 томах. — М.: Мысль (Философское наследие), 1971. — Т. 1.— С. 5-56.
102. Татаринова О. А. Готфрид Бенн / Переводы и вступительная статья О. А. Татариновой. URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2007/5/be16.html> (дата обращения: 5.06.2016).
103. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Литературная эволюция. Избранные труды. — М.: Аграф, 2002. — 496 с.
104. Фетисов Е. С. Готфрид Бенн // Литературный процесс Германии в 1-й половине XX века. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — С. 482-508.

105. Фетисов Е. С. Поиски синтеза духовного и физического начал в ранней лирике Готфрида Бенна // Юрьевские чтения. Материалы междисциплинарной конференции молодых филологов. Вып. 1. — СПб.: 1999. — С. 166-172.
106. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с.
107. Фридрих Г. Структура современной лирики. — М.: Языки славянских культур, 2010. — 342 с.
108. Чекалов К. А. Марино и маринизм // История литературы Италии. Том 3. Барокко и Просвещение. — М.: ИМЛИ РАН, 2012. — С. 101-146.
109. Alewyn R. Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie: Analyse der "Antigone"-Übersetzung des Martin Opitz. — Heidelberg: Köster, 1926. — 63 S.
110. Baumgartner A. Joost van der Vondel, sein Leben und seine Werke. — Freiburg: Herder'sche, 1882. — 397 S.
111. Reißner F. Deutsche Barocklyrik // Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963. — S. 35-55.
112. Bense M. Versuche über Prosa und Poesie. Zu Gottfried Benns frühen Publikationen // Gottfried Benn. Wege der Forschung. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. — S. 59-69.
113. Borinski K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie: von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965. — 324 S.
114. Brokoff J. Geschichte der reinen Poesie : von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde. — Göttingen: Wallstein-Verlag, 2010. — 607 S.
115. Brunn H. Griechische Kunstgeschichte. — München: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1897. — 297 S.

116. Brunners Ch. Paul Gerhardt: Weg — Werk — Wirkung. — Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2006. — 320 S.
117. Buddeberg E. Gottfried Benn. — Stuttgart: Metzler, 1961. — 642 S.
118. Claes A. Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns. (Ungedruckte Dissertation von 1953). — Düsseldorf: Grupello Verlag, 2003. — 200 S.
119. Curtius E. R. Stefan George im Gespräch // Curtius E. R. Kritische Essays zur europäischen Literatur. — Bern: Francke, 1950. — S. 138-157.
120. Der literarische Barockbegriff. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. — 597 S.
121. Deutsche Barockforschung: Dokumentation einer Epoche. Hrsg. von Richard Alewyn. — Köln, Berlin: Kiepenheuer und Witsch, 1965. — 466 S.
122. Dyck J. Gottfried Benn: Einführung im Leben und Werk. — Berlin: de Gruyter, 2009. — 200 S.
123. Edmundson G. Milton and Vondel. — London: Trubner & co., 1885. — 234 pp.
124. Hännover E. Gottfried Benn: Gewisse Lebensabende I // Wirkendes Wort. — 1960. — №2. — S. 105-112.
125. Hartung H. Die andere Musik. Zu Gottfried Benns Gedicht “Eure Etüden” // Hartung, H., Reich-Ranicki M. (Hrsg.). 1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Gottfried Benn bis Nelly Sachs. URL: <http://www.planetlyrik.de/harald-hartung-zu-gottfried-benns-gedicht-eure-etuden/2012/10/> (дата обращения: 04.06.16).
126. Hausenstein W. Bild und Gemeinschaft: Entwurf einer Soziologie der Kunst. — München: K. Wolff, 1920. — 107 S.

127. Hausenstein W. Über Expressionismus in der Malerei. — Berlin: Erich Reiß, 1920. — 76 S.
128. Hausenstein W. Vom Geist des Barock. — München: R Piper & Co Verlag, 1921. — 134 S.
129. Hof H. Gottfried Benn – der Mann ohne Gedächtnis. — Stuttgart, 2011. Электр. издание.
130. Holthusen H. E. Nevermore. Benn und die symbolistische Tradition // Holthusen H. E. Vom Eigensinn der Literatur. Kritische Versuche aus den achtziger Jahren. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1989. — S. 23-94.
131. Homeyer H. Gottfried Benn und die Antike // Gottfried Benn. Wege der Forschung. Band CCCXVI. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. — S. 83-97.
132. Karcher, S. Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht — Ein Vergleich. — Würzburg: Königshausen Neumann, 2006. — 330 S.
133. Kirschdörfer-Boßman U. „Eine Pranke in der Nacken der Erkenntnis“. Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns. — St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2003. — 342 S.
134. Klages L. Der Geist als Widersacher der Seele. — Leipzig: Barth, 1929-1933. — 3 Bde.
135. Koch T. Gottfried Benn: ein biographischer Essay. — München: Langen-Müller, 1957. — 76 S.
136. Kollewijn S. R. A. Ueber den Einfluss des hollaendischen Dramas auf Andreas Gryphius. — Amersfort: A.M. Slothouwer, 1880. — 96 S.

137. Kotz F. Die vergessene Bibliothek. Spurensuche zu Biographie und Büchersammlung von Victor Manheimer. — Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2013. — 319 S.
138. Leeder K. 'Nihilismus und Musik': Gottfried Benn (1886–1956) — The Unlikely Expressionist // Oxford German Studies. — April 2013. — №1. — P. 23-37.
139. Lennig W. Gottfried Benn mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Hamburg: Rowohlt, 1962. — 179 S.
140. Liewerscheidt, D. Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung. — München: Oldenboun, 1980. — 110 S.
141. Luther G. Barocker Expressionismus? [Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik.](#) — Den Haag/Paris: Mouton & Co, 1969. — 177 S.
142. Mahrholz W. Deutsche Literatur Der Gegenwart. — Berlin: Sieben-Stäbe-Verlag, 1932. — 528 S.
143. Manheimer V. Die Lyrik des Andreas Gryphius: Studien und Materialien. — Berlin: Weidmann, 1904. — 386 S.
144. Martini F. Das Wagnis der Sprache: Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. — 529 S.
145. Müller A. Über Miltons Abhängigkeit von Vondel. — Berlin: G. Bernstein, 1891. — 61 S.
146. Müller K. Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspars von Lohenstein. — Breslau: Verlag von Wilhelm Koebner, 1882. — 143 S.
147. Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. — München: Piper, 1961. — 379 S.

148. Nef E. Das Werk Gottfried Benns. — Zürich: die Arche, 1958. — 148 S.
149. Prosperi A. Der Missionär // Der Mensch des Barock (Hrsg. von R. Villari). — Frankfurt am Main: Campus, 1997. — S. 142-181.
150. Raabe P. Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke // Gottfried Benn: Den Traum alleine tragen. — München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975. — S. 15-41.
151. Riegl A. Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. — Wien, 1901. — 222 S.
152. Rovers-Jones, Ph. Brügel. La chute d'Icare: Musée de Bruxelles. — Fribourg: Office du Livre SA, 1974. — 59 pp.
153. Rube W. Provoziertes Leben: Gottfried Benn. — Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. — 487 S.
154. Sahlberg, O. Gottfried Benns Psychotherapie bei Hitler // Literaturpsychologische Studien und Analysen. — Amsterdam: Rodopi, 1983. — S. 221-247.
155. Schöne A. Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. — 303 pp.
156. Spitzer L. Cinque saggi di ispanistica. — Turin: G. Giappichelli, 1962. — 290 pp.
157. Strich F. Deutsche Barockdichtung // Der literarische Barockbegriff. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. — S. 32-82.
158. Strich F. Deutsche Barocklyrik // Genius. — 1921. — №3. — S. 106-110.

159. Travers M. *The Poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*. — Bern, Peter Lang AG, 2007. — 438 pp.
160. Vahland J. *Gottfried Benn, der unversöhnte Widerspruch*. — Heidelberg: Winter, 1979. — 132 S.
161. Von Mücke D. E. 1666, February. "Commit your way to the Lord" // Wellbery D. E. (ed.) *A New History of German Literature*. — Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2004. — P. 309-314.
162. Wellershoff D. *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde*. — Köln: Kiepenheür & Witsch, 1958. — 253 S.
163. Wodtke W. *Die Antike im Werk Gottfried Benns*. — Wiesbaden, Limes Verlag, 1963. — 168 S.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

164. *Энциклопедический словарь экспрессионизма* / Гл. ред. П.М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.
165. Hanna Ch. *Benn-Bibliographie: Sekundärliteratur 1957-2003*. — Walter de Gruyter & Co, 2006. — 299 S.
166. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. — Halle, Leipzig, 1743. — Bd. 35.
167. Paulus J. *Opitz-Bibliographie 1800-2002*. — Heidelberg: Palatina-Verl., 2003. — 169 S.
168. Raabe P. *Index Expressionismus: Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910-1925*. — Nendeln, Liechtenstein: Kraus-Thomson, 1972. — 18 Bde.

