

Министерство образования Республики Беларусь  
Учреждение образования  
«Полоцкий государственный университет»

Романо-германская филология,  
Контексты культуры  
и литературные связи

*Международный сборник научных статей*

Новополоцк  
2017

**Редколлегия:**

А.А. Гугнин – доктор филологических наук (отв. ред.);  
Д.А. Кондаков – кандидат филологических наук;  
Т.М. Гордеенок – кандидат филологических наук;  
Р.В. Гуревич – доктор филологических наук;  
Г.Н. Ермоленко – доктор филологических наук;  
Е.А. Зачевский – доктор филологических наук;  
З.И. Третьяк – кандидат филологических наук;  
Н.Б. Лысова – кандидат филологических наук;  
С.М. Лясевич – кандидат филологических наук;  
С.Ф. Мусиенко – доктор филологических наук;  
М.Д. Путрова – кандидат филологических наук;  
Л.Д. Синькова – доктор филологических наук;  
И.А. Чарота – доктор филологических наук.

**Рецензенты:**

кандидат филологических наук, профессор,  
заведующий кафедрой зарубежной литературы МГЛУ Ю.В. Стулов,  
кандидат филологических наук, доцент,  
заведующий кафедрой перевода БГУ Д.О. Половцев

**Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи** : междунар. сб. науч. ст. / Полоцкий гос. ун-т ; редкол.: А.А. Гугнин (отв. ред.) [и др.] – Новополоцк, 2017. – 352 с.  
ISBN 978-985-531-572-9.

В настоящем международном научном сборнике, продолжающем предыдущие издания (2011 и 2013 гг.) кафедры мировой литературы и иностранных языков Полоцкого государственного университета, публикуются статьи по актуальным вопросам романо-германской и славянской филологии, методологии литературоведческих исследований, методике преподавания гуманитарных дисциплин. Особое внимание в данном сборнике уделено проблемам конкретно-исторического изучения литературных взаимосвязей, а также философским, социальным и литературоведческим аспектам изучения проблемы войны и мира.

УДК 82.0(082)  
ББК 83.3(4)я43

ЛИТЕРАТУРА

1. Larronde, C. Milosz et les archétypes / C. Larronde // Cahiers consacrés à Oscar Venceslas de Lubicz Milosz, poète. – 36. – Paris: Éditions Œuvres de Milosz, 1944. – P. 27–31.
2. Godoy, A. Milosz: Le Poète de l'Amour / A. Godoy. – Paris: Librairie Universitäre Fribourg, 1944. – 265 p.
3. Buge, J. La «mítaphysique» de Milosz / J. Buge // Cahiers consacrés à Oscar Venceslas de Lubicz Milosz, poète. – 8. – Paris: Éditions Andrée Silvaire, 1963. – P. 35–39.
4. de L. Milosz, O.V. L'amoureuse Initiation Œuvres complètes Tome II / O.V. de L. Milosz. – Fribourg: Egloff, 1944. – 266 p.
5. de Brimont, R. Milosz, poète mítaphysicien / R. de Brimont // Cahiers consacrés à Oscar Venceslas de Lubicz Milosz, poète. – 33. – Paris: Éditions Andrée Silvaire, 1994. – P. 37–41.

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ ПИСАТЕЛЕЙ**

**РИХАРД ДЕМЕЛЬ**

**В.Д. Седельник**

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва (Россия)*

Рихарда Демеля (Richard Dehmel, 1863–1920) постигла судьба многих инициаторов обновления литературного кода: достижения его последователей отодвинули в тень собственное творчество видного поэта и драматурга. В свое время Демель считался выдающимся явлением немецкой литературы. В нем видели провозвестника нового времени и пролагателя путей для нового искусства. В его стихах чувствовались «подземные толчки вулканической натуры» (П.И. Шиндлер), предвещавшие неотвратимо надвигающийся тектонический сдвиг. Его считали «душой эпохи» (Zeitseele), его поэзией восхищались, для многих он был непререкаемым авторитетом, к нему обращались за советом молодые литераторы, среди которых были, например, Томас Манн и Йоганнес Р. Бехер. В Демеле, которого называли «северным магом» (Magus aus Norden), видели «литературную совесть своего времени»<sup>1</sup>. И сам он считал поэтическое слово мощным инструментом влияния, а поэта – пророком, призванным «глаголом» изменять время и людей, способствовать духовному росту человека. Его творчество, особенно на раннем этапе, было экстатическим порывом к прекрасному, к торжеству жизненных сил, к свободному проявлению естественных влечений. В нем боролись «демоны бездны» и «духи возвышенного», но с уверенностью сказать, кто вышел победителем из этой борьбы, крайне затруднительно, особенно если учитывать противоречия его эволюции. Пантеистическое прославление свободной личности, сочувствие к человеку труда, к рабочим больших городов, столь ярко и яростно выраженное в его ранней лирике, постепенно сменилось попытками «вознестись» над социальными проблемами, преодолеть разлад между «животным и богом» и пробиться к вселенской гармонии поверх серой повседневности. Естественно, это вряд ли могло пойти на пользу его творчеству. Не способствовало росту его влияния и все более заметное в первые десятилетия XX в. скатывание к национализму и шовинизму. После первой мировой войны о нем начали забывать: его пафос оказался не к месту и не ко времени. Но многое из созданного им в 1890-е годы заслуженно вошло в сокровищницу немецкой поэзии.

\*\*\*

Рихард Демель родился в семье лесника и был старшим из одиннадцати детей, из которых выжило только пятеро. Детство он провел в лесном доме отца недалеко от городка Креммена. В лесу он чувствовал себя как дома, «знал, как называется каждое дерево, каждый куст, знал названия и свойства каждого гриба и узнавал по голосу каждую птицу»<sup>2</sup>. И не только любил и знал природу с детских лет – он изучал ее, читал труды по зоологии и сравнительной анатомии, был почитателем учения Дарвина, упорно отстаивал свою точку зрения на естественные законы в споре с директором гимназии, за что был исключен из учебного заведения. Экзамен на аттестат зрелости Демель сдал через полгода в Данциге, учился в Лейпцигском университете, глубоко интересовался философией и естественными науками, но диссертацию в 1887 году защитил по проблемам страхования и с 1888 по 1894 год зарабатывал на жизнь службой в страховом обществе, хотя считал эту работу «бессмысленным занятием». В 1889 году он женился на Пауле Оппенхаймер, дочери берлинского раввина, тоже наделенной поэтическим даром. В эти годы он тесно общался с натуралистами, с Августом Стриндбергом и Станиславом Пшибышевским, увлекавшимися идеями Ницше. В Берлине Демель остро ощущал разительный контраст между жизнью большого города и детством, проведенным на лоне природы. Тайное желание вернуться в прошлое, в идиллию деревенского быта не покидало его до конца жизни.

В доме Демелей собирались люди искусства, спорили о натурализме, пессимизме, социализме, о Шопенгауэре и Ницше. В этих спорах вырабатывалось мировоззрение поэта. Но из-за разлада между поэтическим призванием и необходимостью служить у Демеля случился нервный срыв. Он взял отпуск и отправился в Италию, однако из-за тяжелого заболевания жены ему пришлось вернуться и еще некоторое время проработать на прежнем месте, прежде чем в самом конце 1894 года он стал «свободным художником». К этому времени уже вышли два сборника его стихотворений – «Избавления» (Erlösungen, 1891) и «Но любовь» (Aber die Liebe, 1893), которые принесли ему (особенно последний) широкую известность в Германии.

Весной 1894 года Демель стал одним из основателей (вместе с Отто Юлиусом Бирбаумом, Юлиусом Майер-Грефе и Эберхардом фон Боденхаузеном) журнала «Пан», исповедавшего зарождавшиеся тенденции югендстиля. В этом журнале появилась его статья о современной немецкой литературе, в которой он ни словом не упомянул о существовании кружка Стефана Георге. Близкая приятельница Георге, Ида Ауэрбах (фрау Изи), пожурила его за это, прислала томик стихотворений мэтра и призвала Демеля к сотрудничеству с «Листками искусства». В ответ Демель, признавая Георге значительным художником, выразил свое к нему отношение: «Прежде всего: “Пан” имеет в виду совсем не то, чего хочет Георге. Георге считает, что он взял в аренду все искусство; мы в это не верим ни в коей мере. В доме отца нашего Аполлона много помещений! Георге хочет искусства для искусства; мы же хотим искусства для жизни, а жизнь многообразна, она вовсе не храм для посвященных»<sup>3</sup>. И, в свою очередь, пригласил Георге к сотрудничеству. В ответ Георге обозвал журнал «Пан» «инкубатором (Brutstätte) натурализма».

Эта переписка, а затем и личная встреча стали прологом большой любви Демеля, круто изменившей его жизнь: фрау Изи разорвала отношения не только с мужем, консулом, но и с Георге (по инициативе последнего); Демель мучительно долго разводился с Паулой, к которой сохранял уважение и добрые чувства до конца жизни. Внезапно поразившая фрау Изи и Демеля любовь чем-то напоминала любовь Мастера и Маргариты из романа М. Булгакова. «Мы – мир», – говорил об этом союзе Демель. Годы тяжелейших внутренних конфликтов, порожденных всепоглощающим чувством к Иде Ауэрбах (урожд. Кобленц), стали наиболее продуктивными в творчестве поэта. Они нашли отражение в сборнике стихотворений «Женщина и мир» («Weib und Welt», 1896), а также в «романе в романах» «Двое» («Zwei Menschen. Roman in Romanzen», 1903), над которым Демель работал семь лет. Вместе с фрау Изи (тоже еврейкой, как и Паула), брак с которой был заключен в 1901 году в Лондоне, Демель поселился в Бланкенезе недалеко от Гамбурга. Это место он выбрал, вероятно, еще и потому, что хотел быть поближе к своему другу Лилиенкрону.

Из-за включенного в сборник «Женщина и мир» стихотворения «Венера Утешительница» («Venus Consolatrix») против Демеля было выдвинуто обвинение в оскорблении религиозных и нравственных чувств. Стихотворение осудили, несмотря на многочисленные попытки поэта оспорить это решение. Суд постановил в пока еще нераспроданных экземплярах вымарать его черной краской. Судебному преследованию подверглось и стихотворение «Иисус просит любви» (Jesus bettelt). Это вызвало ожесточенные литературные споры, не затихавшие несколько лет и способствовавшие росту популярности Демеля в Германии и за ее пределами.

Годы в Бланкенезе в первое десятилетие XX века были лучшими в жизни поэта. Он являлся ментором молодой экспрессионистской поросли, хотя сам экспрессионистом так и не стал. Композиторы, среди которых Рихард Штраус, Макс Регер, Арнольд Шёнберг, Антон Веберн, Курт Вайль и др., перелагают его стихи на музыку, причем некоторые его стихотворения-песни разными музыкантами перелagались по многу раз. В 1905–1909 годах вышло полное собрание его сочинений в десяти томах. После смерти Лилиенкрона в 1909 году Демель приводит в порядок архив, издает письма и ведет подготовительную работу по изданию полного собрания сочинений своего друга. В эти годы он все большее внимание уделяет драматургии. Еще в 1895 году он написал трагикомедию «Сочеловек» (Der Mitmensch), в 1899 завершил комедию в стихах «Михель Михаэль» (Michel Michael), премьера которой состоялась только в 1911 году в Гамбурге, вызвав аплодисменты публики и резко отрицательные отзывы критики. В годы войны сразу в Берлине, Дрездене и Мангейме с большим успехом прошла премьера его драмы «Человеколюбцы» («Die Menschenfreunde»), за полгода обошедшая подмостки тридцати театров. В 1919 году он завершил «космополитическую комедию» «Семья богов» (Die Götterfamilie, опубл. 1921). Но его сила и влияние были все же в лирике.

Еще одним поворотным пунктом в эволюции писателя стала первая мировая война. Демель оказался среди тех, кто восторженно приветствовал ее начало. В 1914 году он издал сборник воинственных патристических стихов «Голос народа – голос Бога. Военные стихотворения» («Volkesstimme – Gottesstimme. Kriegsgedichte»). На 51 году жизни Демель записался добровольцем, служил сначала простым солдатом на Западном фронте, потом был произведен в лейтенанты. Этот поступок оттолкнул от него тех, кого он до этого поучал. Но вскоре и для него война обернулась своей горькой стороной. Из окопов он реагировал на нее со смущением и растерянностью, но так и не отрекся от своего патриотизма,

сильно попахивавшего национализмом, и даже в 1918 году был готов воевать до победного конца. Летом 1915 года он заболел (сказалась окопная жизнь) воспалением вен, от которого так и не излечился. В феврале 1920 года Рихард Демель скончался от тромбофлебита.

Поэтическое творчество Демеля тесно соприкасалось с распространенной на рубеже XIX–XX веков неомистикой, которая видела ядро религии в восторженном умилении пронизывающей весь мир творческой вездесущей жизнью (Alleben). Для поэта «чувство вселенского единства становится переживанием Бога»<sup>4</sup>. Это чувство питает восприятие художником мира и жизни; он, пока живет, «вдыхает и выдыхает Бога»: Du atmest und entatmest Gott<sup>5</sup>. Религией Демеля был своего рода мистический пантеизм; отсюда его панегирическое восхваление чувственности и естества. В любовных стихотворениях сборников «Избавления», «Но любовь», «Женщина и мир» он, повинуюсь зову чувственности, инстинкта, не подавляет их, а пытается возвысить до сверхчувственного, идеального, до гармонии между естественным и духовным началом. «Я со всей пылкостью души метался между Богом и животным», – признавался он<sup>6</sup>. Заметим, не между человеком и Богом, а между Богом и животным идет борьба в душе поэта, ибо и чувственность, считает он, – тоже от Бога, в ней тоже обитает божественное начало. Но в первых сборниках все же превалирует чувственность, поэт обуреваем осознанное желание идти до конца в своих влечениях и страстях. С одной стороны, ему нужен соперник, он зовет «темное всемогущество», чтобы вступить с ним в схватку и возвыситься над ним. Он даже переиначивает слова молитвы, призывая вести его «во искушение». С другой, чувствуя, что ему не удастся одолеть противника, он восклицает – «давайте жаждать духовности» (Lasst uns nach dem Geiste dirsten<sup>7</sup>). В нем присутствует склонность к рефлексии, к самооценке, к осмыслению своих достоинств и недостатков. Но контроль сознания чаще всего сминается напором чувственности. Не случайно С. Пшибышевский назвал его «рогоносцем сознания» (Hahnrei des Bewusstseins), и Демель согласился с этим определением<sup>8</sup>.

«Стихи ему диктует чувство – писал в предисловии в русскому изданию собрания сочинений Демеля Ю. Айхенвальд, словно подтверждая высказывание Пшибышевского, – бурное, безудержное, и от него порою дыбом встают волосы; в сумятице, в буйной свалке, стремглав несутся друг за другом эфирные образы, – правда, в свой бег они увлекают и какую-нибудь мысль; и все это кружится и порхает, как бабочка вокруг большого и яркого цветка, и поэт в одно мгновение ока ловит эти несущиеся образы, сам не зная – как, сам не зная – зачем, без цели, но в то же время – целесообразно»<sup>9</sup>. Демель, который в детстве страдал эпилептическими припадками, а в зрелые годы часто галлюцинировал, и впрямь обладал способностью каждое чувство, возникающее мгновенно или внезапно всплывающее из памяти, возгонять до галлюцинаторной ясности, т.е. задним числом объективировать. «Бесконечность и вечность для меня не понятия, а чувственные восприятия, – говорил Демель. – В состоянии экзальтации у меня появляется совершенно ясное, радостное чувство бесконечности и вневременности»<sup>10</sup>. Он считал, что любые знания – логические, религиозные, эстетические – суть порождения интуиции. Сознание – лишь необходимая «акушерка для откровений подсознания и сверхсознания»<sup>11</sup>.

Демель был крупнейшим визионером своего времени. Но источник его видений оставался неясен ни ему самому, ни читателю. Мистические сигналы шли то ли снизу, из подсознания, то ли свыше – из сверхсознания, то ли снизу и сверху, сливаясь в едином экстатическом порыве. Он был убежден, что каждое произведение искусства хочет быть «чувственным образом, побуждающим к умиленному сочувствию; не более того»<sup>12</sup>. Хорошо знавший его Лилиенкрон считал, что чувство собственного достоинства у Демеля было столь же велико, как и сочувствие к другим. В каждом человеке, в «сочеловеке», в ближнем он видел новый центр, которому готов был воздать должное<sup>13</sup>. Провозвестник нового мирочувствования, более светлого и радостного, чем то, которое навязывала окружающая среда, Демель категорически отвергал ханжескую мораль в отношениях между полами. Вместо вытеснения чувственности он утверждал ее право на свободное проявление. Он искал «избавления» от терзавших его страстей не только в жизни, но и в поэзии, переводя их в пылкий, дифирамбический язык своих стихотворений, как например, в «Свидании» («Empfang»):

Aber komm mir nicht im langen Kleid!  
komm gelaufen, dass die Funken stieben,  
beide Arme offen und bereit!  
Auf mein Schoss führt keine Galatreppe;  
über Berge gehts, reiss ab die Schleppe,  
nur mit kurzen Rücken kann man lieben!

Stell dich nicht erst vor dem Spiegel gross!  
Einsam ist die Nacht in meinem Walde,  
und am schönsten bist du blass und bloss,  
nur beglänzt vom schwachen Licht der Sterne;

trotzig bellt ein Rehbock in der Ferne,  
und ein Kuckuck lacht in meinem Walde.

Wie dein Ohr brennt! wie dein Mieder drückt!  
rasch, reiss auf, du atmest mit Beschwerde;  
o, wie hüpft dein Herzchen nun beglückt!  
Komm, ich trage dich, du wildes Wunder:  
wie dich Gott gemacht hat! Weg den Plunder!  
und dein Brautbett ist die ganze Erde. (S. 15)<sup>14</sup>

(Только не приходи ко мне в длинном платье! / примчись, вся искрясь любовью, / с раскрытыми для объятий руками! / Ко мне на колени ведет не парадная лестница; / путь ко мне нелегок, поэтому сорви свой шлейф, / любить можно только в коротком платье! // Не прихорашивайся перед зеркалом! / Ночью в моем лесу безлюдно, / прекрасней всего ты нагая в полумраке, / освещенная только слабым светом звезд; / где-то вдали настойчиво кричит олень, / и кукушка смеется в моем лесу. // Как горят твои уши! Как сдавливает грудь лифчик! / быстрее расстегни его, тебе трудно дышать; / о, как заходится от счастья твое сердечко! / Иди ко мне, я возьму тебя на руки, мое дикое чудо, / такую, какой тебя создал Господь! Сбрось с себя этот хлам! / И вся земля будет твоим брачным ложем.)

Страсти и избавления от страстей в свободной от ханжеских ограничений плотской любви во всех ее проявлениях, спор с самим собой и с миром – постоянно возвращающиеся темы любовной лирики Демеля. Об этом – стихотворения «Призыв» (Entbietung), «Сейчас и всегда» («Jetzt und immer»), «Ночная молитва невесты» («Nachtgebet der Braut»), «Робкий вздох» («Aus banger Brust»), «Могущество» («Bbermacht») и многие другие. Просящий, как милостыню, любви у Марии из Магдалы Иисус («Jesus bettelt»), обнажающаяся перед ним Магдалина, готовая утешить страдальца за человечество своей любовью («Venus Consolatrix»), – лишь крайности, возникшие из категорического неприятия морали и образа жизни «мелких торгашеских душонок» (Krdmerseelen). Могущество эроса для него – способ преодолеть несоответствие между ясностью духовных порывов и мрачной силой «животных» инстинктов, между высокой целью и низкими, даже низменными средствами. Но все уравновешивает любовь. Недаром он назвал второй свой сборник «Но любовь» и призывал видеть в нем отклик на слова апостола Павла: «Но любовь – вот величайшее среди них...»<sup>15</sup>. В лирике Демеля открываются характернейшие, интимнейшие свойства его индивидуальности, в ней он доводит каждый оттенок своих самых сокровенных душевных движений и противоборств до границы непристойности. «В этом искусстве говорить все до конца заключается его величие, его границы и его значение для своего времени»<sup>16</sup>.

Наряду с любовной, в творчестве раннего Демеля была представлена и социальная лирика. Некоторые его стихотворения пользовались широчайшей популярностью в рабочей среде. Один из шедевров его социальной лирики – написанная в 1895 году «Песня жатвы» («Erntelied»):

Es steht ein goldnes Garbenfeld,  
das geht bis an den Rand der Welt.  
Mahle, Mühle, mahle!

Es stockt der Wind im weiten Land,  
viel Mühlen stehn am Himmelstrand.  
Mahle, Mühle, mahle!

Es kommt ein dunkles Abendrot,  
viel arme Leute schrein nach Brot.  
Mahle, Mühle, mahle!

Es hdlт die Nacht den Sturm im Schoss,  
und morgen geht die Arbeit los.  
Mahle, Mühle, mahle!

Es fegt der Sturm die Felder rein,  
es wird kein Mensch mehr Hunger schrein.  
Mahle, Mühle, mahle! (S. 35–36)

(Усеянное золотыми снопами поле / раскинулось до самого конца света. / Мели, мельница, мели! // Спотыкается ветер в широком поле, много мельниц виднеется на горизонте. / Мели, мельница, мели! // Приближается красный закат, / много бедных людей громко требуют хлеба. / Мели, мельница, мели! // В глубине ночи зреет буря, / И завтра все начнется. / Мели, мельница, мели! // Буря очистит поля, / никто больше не будет страдать от голода. / Мели, мельница, мели!)

У стихотворения завораживающий ритм, лаконичный язык, который, тем не менее, рождает очень яркие и мощно прорисованные образы: бескрайнее поле со снопами, мельницы на фоне красного заката и криков голодных людей, ночная буря, очистившая поле, – и вдруг короткая строка о том, что голодных больше не будет, которая, таким образом, проводит параллель между бурей и восстанием. Напряжение – как бы ощущение приближающейся бури – нарастает от первой к последней строфе: описана смена дня, вечера и ночи. Каждая из пяти коротких строф заканчивается аллитерационным рефреном «Мели, мельница, мели!», подчеркивающим неотвратимость надвигающегося события.

Еще одно знаменитое стихотворение, нашедшее широчайший отклик в рабочей среде, называлось «Труженик» («Der Arbeitsmann»). Его также стоит привести целиком:

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,  
mein Weib!  
Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit,  
und haben die Sonne und Regen und Wind.  
Und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,  
um so frei zu sein, wie die Vögel sind:  
Nur Zeit.

Wenn wir sonntags durch die Felder gehn,  
mein Kind,  
und über den Dörfen weit und breit  
das blaue Schwalbenvolk blitzen sehn,  
oh, dann fehlt uns nicht das bisschen Kleid,  
um so schön zu sein, wie die Vögel sind:  
Nur Zeit.

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,  
wir Volk.  
Nur eine kleine Ewigkeit;  
uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,  
als all das, was durch uns gedeiht,  
um so schön zu sein, wie die Vögel sind.  
Nur Zeit! (S. 34)

(У нас есть кровать, у нас есть малыш, / так, жена?/ Есть и работа, у меня и у тебя, / у нас есть солнце и дождь и ветер. / Нам не хватает только малости, чтобы быть свободными, как птицы: / Немного времени. // Когда по воскресеньям мы гуляем в поле, / мы и малыш, / и видим вдали над жнивьем, / как носятся, сверкая крыльями, ласточки, / о, тогда нам не одежды недостает, / чтобы стать прекрасными, как птицы: / а только немного времени. // Только немного времени! Мы чувствуем приближение грозы, / мы – народ. / Нам надо всего лишь чуть-чуть вечности; / у нас есть все, моя жена и малыш, / но недостает всего того, что процветает благодаря нашему труду, / чтобы быть смелыми, как птицы. / Немного времени!)

Здесь тоже важную роль играет ритм, который словно предлагает в такт словам отстукивать его сжатым кулаком по столу: длинные строки перемежаются короткими, в два слова: моя жена, мой малыш, мы – народ, и между ними рефрен, тоже в два слова: немного времени. Это то, что требуется, чтобы стать смелыми и свободными и все изменить<sup>17</sup>.

О сочувствии к угнетенным и обездоленным, к простому народу, из которого он, сын лесника, вышел и родство с которым ощущал, идет речь и в других стихотворениях первых сборников: «Служанка» («Die Magd»), «Четвертым классом» («Vierter Klasse»), «Нагорный псалом» («Bergpsalm»), «Песня майского праздника» («Maifeierlied»), «Слишком тесно» («Zu eng»). Но это совсем не «рабочая поэзия», как хотелось представить ее некоторым критикам, увидевшим, например, в «Труженике» «мощную картину надвигающейся социальной революции»<sup>18</sup>. В балладе «Служанка» из сборника «Но любовь» рассказы-

вается о девушке-служанке, которая, следуя зову природы, «согрешила» по весне и родила внебрачного ребенка. За это хозяева с позором выгнали ее зимой со двора, и она замерзла в снегу вместе с новорожденным. И поэт задается вопросом, по чьей вине она погибла. Разве ее «грех» не был продиктован любовью (Wars Liebe nicht? – Wars – Liebe – nicht –)? Да, сочувствие поэта всегда на стороне жертв, но оно – лишь часть того «умиленного сочувствия» к страданиям людей, которое пронизывает все его творчество. Отвечая на упреки в неопределенности его позиции по отношению к борьбе рабочего класса, Демель писал автору исторических романов Георгу Эберсу – «Да, вы правы, в этих социальных стихах еще скрыто слишком много простого сочувствия, в них нет еще достаточной веры в способность обретения счастья у самой обремененной заботами души, у самого стесненного ума, у самого измученного тела. Тем не менее я хочу защититься от упреков. Прежде всего от того, будто я написал эти стихи только для «народа» в узком смысле этого слова, для четвертого сословия, для экономического пролетариата. Это совсем не так. К партийному пролетариату обращена только баллада «Мученик» («Ein Märtyrer»). Я вовсе не верю, что социалистическое государство само по себе принесет миру хоть чуть больше истинного счастья»<sup>19</sup>.

В «Мученике» говорится о смерти измученного работой шахтера, который шел по тонкому льду на встречу с товарищами, провалился в болото и погиб. И поэт в яростном возмущении несправедливостью пророчествует о скором возмездии, не уточняя, правда, кому:

O rauher, o rauher, mein rauhes Lied!  
Kein Witwengewimmer! Kein Waisengestöhn!  
Nach Opfer schreit der Wind im Ried.  
Doch bald: dann kommt der Frühlingsföhn,  
dann schießt in Halme die junge Saat,  
der Tag der Auferstehung naht!  
Dann schmilzt im Sturme das morsche Eis,  
dann wühlt er die Opfer empor vom Grund,  
die Helden alle, die niemand weiss;  
und jedes Toten vermordeter Mund  
wird klaffend nach Rache blickten  
und tausend Lebendige wecken!<sup>20</sup>

(О, резче, резче, моя суровая песнь! / Никаких вдовьих причитаний! Никаких сиротских стенаний!  
/ О жертвах плачет ветер в камышах. / Но скоро задует весенний фён, / стебли выкинут молодую поросль,  
/ близится день восстания из мертвых! / Тогда буря растопит рыхлый лед, / и поднимет со дна жертв,  
/ всех тех героев, которых никто не знает; / и истлевшие уста каждого мертвеца / будут громко звать к мщению и будить тысячи живых!)

Действительно, резкие, суровые ритмы его «песни» заставляют забыть о простом сочувствии, теперь ему мало «вдовьих причитаний» и «стенаний сирот», и он призывает к восстанию, к борьбе. Но это поражающее своим радикализмом и бесстрашием стихотворение единственное в творческом наследии поэта.

Из приведенных выше примеров видно, что важнейшим элементом поэтики Демеля является синкопа. Он избегает плавного течения стиха, то и дело прибегает к сокращению, обрубанию строфы, к перераспределению. В синкопах находит выражение его страстный, строптивый темперамент; он хочет, казалось бы, невозможного: прочувствовать мысль и одновременно осмыслить чувство. И каким-то чудодейственным образом ему это удается не только в любовной и социальной лирике, но и в стихотворениях о природе, таких, как «Иными ночами» («Manche Nacht»), «Одуревший от весны» («Der Frühlingskasper»), «Мой лес» («Mein Wald») и др. В стихотворении «Иными ночами» от строфы к строфе нарастает острое восприятие природы, образы и звуки становятся все более яркими и четкими – и вдруг размеренный ход стиха будто спотыкается, столкнувшись с неожиданным ощущением, и потрясенный лирический герой прозревает:

Wenn die Felder sich verdunkeln,  
fühl ich, wird mein Auge heller;  
schon versucht ein Stern zu funkeln,  
und die Grillen wispern schneller.

Jeder Laut wird bilderreicher,  
Das Gewohnte sonderbarer,



Hinterm Wald der Himmel bleicher,  
jeder Wipfel hebt sich klarer.

Und du merkst es nicht im Schreiten,  
wie das Licht ver Hundertfältigt  
sich entringt den Dunkelheiten.  
Plötzlich stehst du überwältigt. (S. 43)

Над нивой сумерки, стемнело,  
мой взгляд стал зорче и ясней.  
Звезда затеплилась несмело,  
цикады песенка слышней.

И каждый звук так дивно ярок,  
и мнится – всюду чудеса.  
Отчетлив в роще каждый явор,  
и на кустах блестит роса.

Бредешь себе, не замечая,  
как, посылая сотни стрел,  
свет все же тьму одолевает.  
И вдруг ты замер – ты прозрел.  
(Перевод Г. Снежинской)<sup>21</sup>

Поэт с удивительной точностью передает ощущение потрясенности от увиденного в необычном свете наступления ночи, когда «привычное становится все более странным» (sonderbarer), – и на чувственном уровне приближается к тому, что позже другим поэтом будет названо «эффектом остранения», правда, уже на уровне сугубо интеллектуальном. А Демель стремился к совмещению этих уровней, к равномерному распределению «наивности» и «рафинированности»<sup>22</sup>.

Еще одним жизненным принципом и мотивом творчества Демеля было требование не поддаваться внешним влияниям и оставаться самим собой. К этому он призывал своих многочисленных корреспондентов, и, видимо, поэтому вокруг него так и не сложился кружок единомышленников, как вокруг Стефана Георге. В «Песне сыну» (Lied an meinen Sohn), написанном во время бури в отцовском лесном доме и вызвавшем восхищение Эльзы Ласкер-Шюлер («Это упрямо вздыбившееся стихотворение! Благородный буйвол проревел его миру сквозь просветы стволов»<sup>23</sup>), он призывал сына при любых, даже самых опасных обстоятельствах, не зная страха, оставаться самим собой: sei Du! sei Du! – :

Und wenn dir einst von Sohnespflicht,  
mein Sohn, dein alter Vater spricht,  
gehorch ihm nicht, gehorch ihm nicht:  
horch, wie der Föhn im Forst den Frühling braut!  
Horch, er bestyrmt mein Vaterhaus,  
mein Herz tunkt in die Nacht hinaus,  
laut – (S. 260)

(И если тебе когда-нибудь о сыновнем долге, / мой сын, напомнит твой старый отец, / не слушайся его, не слушайся его: / послушай, как фён в лесу готовит приход весны! / Послушай, он штурмует мой отцовский дом, / мое сердце стучит в ночи / громко –)

И все же главной темой поэзии Демеля вплоть до конца 1900 годов остается любовь и женщина. Для десяти томного собрания сочинений он основательно переделывает свои ранние сборники. Так, сохранившиеся в «Но любовь» отдельные эротические стихотворения о Венере он расширяет до цикла в 30 названий и издает отдельный сборник «Превращения Венеры» («Die Verwandlungen der Venus», 1907), посвященный многочисленным метаморфозам богини любви – от самых примитивных и грубых до самых возвышенных и утонченных, от проститутки до святой: «Венера примитивная» (Venus Primitiva), «Венера Социальная» («Venus Socia»), «Венера творящая» («Venus Creatrix»), «Венера Оккультная» («Venus Occulta»), «Венера Фантазия» («Venus Fantasia»), «Венера Универсальная» («Venus Universa»), «Венера Утешительница») и т.д. Защищаясь от выдвинутых против него в судебном порядке обвинений в кощунстве и святотатстве, Демель говорил: «В этих стихах идет борьба за то высшее начало, которое

человечество отстаивало с незапамятных времен: за господство духа над инстинктами. И, смею думать, эта борьба здесь завершается победой. Правда, это не та победа, какую одерживал христианский дух Средневековья или языческий дух античности: это победа нового гуманизма<sup>24</sup>. Действительно, в «Превращениях», как и в следующем сборнике «Прекрасный дикий мир» (1913), своеобразие художественного мышления Демеля обозначилось еще отчетливее и резче, чем в его ранних сборниках. Эротические, чувственные, да и социальные проблемы он возгоняет до всеобщих метафизических законов жизни, пытаясь найти их разрешение в сверхчувственной духовности. В то же время горячность его натуры и искренность душевных порывов не дают его лирике превратиться в набор абстракций, к чему он, без сомнения, тяготел.

Эти же тенденции проявились немногим раньше и в его стихотворном «романе в романсах» «Двое», созданном на основе глубоких нравственных терзаний, когда из-за страстной любви к замужней женщине он был вынужден расстаться с женой. Долгие годы мучивший поэта вопрос о праве на личное счастье за счет несчастья другого человека и здесь находит разрешение в мистическом слиянии с гармонией мира. Эта мысль выражена уже в эпиграфе к роману:

Глянь в окно порой ночью,  
 Не видать полночной тьмы.  
 И долины и холмы  
 Озаряются луною.  
 Но любясь, как прекрасны  
 Реки, горы и холмы,  
 Посмотри, на небе ясном  
 Написал я: Мир есть мы!  
 (Перевод Р.И. Нудельмана)

Если Гёте в «Римских элегиях» возвестил, что «двое влюбленных всегда целый составят народ», то Демелю этого показалось мало: двое влюбленных для него – целый мир, вся Вселенная. Здесь налицо приметы пантеистического восприятия, хотя речь у Демеля не об идеях современного ему пантеизма, а о пантеистическом мироощущении человека, остро ощущающего свою слиянность с макромиром. Этот мир представлялся ему художественным произведением вселенского духа, причем произведением незаконченным, находящемся в процессе становления: «Возможно я или Земля или вся наша планетарная система всего лишь молекула в капле крови, которая течет в жилах превосходящего наши представления о мире существа»<sup>25</sup>. Более того, он даже допускал возможность того, что наш мир, к которому мы относимся с такой серьезностью, всего лишь шутка творческого духа, и выразил сходную мысль в фантастическом тексте «Божья ночь» (Gottesnacht): «Мир – сумасбродный фейерверк созвездий, над которым от души потешается творец»<sup>26</sup>. Тем большее значение для него имела та животворящая сила, которая связывает воедино мужчину и женщину. Герои романа – он и она – сознательно отдаются своим влечениям, пренебрегая условностями бюргерской морали, ради утверждения своей индивидуальности они готовы на все, даже на преступление (избавление от новорожденного слепого ребенка).

Демель в этом претендующем на монументальность сочинении часто прибегает к мифологическим и аллегорическим образам, к обобщениям, действуя по принципу бинарного противопоставления. В тексте мелькают такие образы-символы, как гений и демон, эрос и муза, такие понятия, как воля к власти и подчинение судьбе. Но, в отличие от современников-символистов, Демель не надстраивает ирреальный мир над реальным, он настороженно относился к попыткам истолкования своих представлений о любви в мистическом ключе: «Я говорю только о реальном положении вещей»<sup>27</sup>. В его романе преобладает оптимистическое настроение вопреки всем бедам и невзгодам, встречающимся на пути героев к счастью. Его жизнеутверждающее восприятие мира в принципе не признавало декадентских настроений.

Роман отличается строгим, тщательно продуманным и в то же время несколько искусственным симметричным построением. Он состоит из трех частей («Познание», «Блаженство», «Ясность»), каждая часть включает в себя 36 романсов, каждый романс также насчитывает 36 строк и отличается выверенностью композиции и отточенностью концовок, синтезирующих общий смысл заложенного в нем высказывания. Четкая архитектура произведения резко контрастирует с банальным сюжетом, в котором едва просматриваются перипетии личной жизни поэта: некая знатная дама любит секретаря своего мужа, секретарь похищает бумаги своего хозяина, которые собирается использовать в анархистских целях, и любовники пускаются в бег, отдельными деталями напоминая путешествие Демеля с фрау Изи еще до развода с Паулой и т.д. Роман интересен не как целостное произведение, интерес представляют только отдельные его фрагменты-романсы и страстные монологи, с которыми любовники обращаются друг к другу. Пожалуй, можно сказать, что в романе есть элементы диалогизма: ко времени написания этого стихотворного эпоса за плечами Демеля был уже и драматургический опыт.

С драматургией Демель связывал особые надежды, так как был уверен, что этот жанр ему полностью подвластен. Закончив трагедию «Сочеловек», он писал Лилиенкрону: «Я в упоении собой, настолько хороша моя драма. Воистину великолепна, по-мужски сильна (*herrenstark*). И такая же холодная и душная, такая же чистая и циничная, как сама жизнь. Я только что прочел ее всю целиком, и все более чувствую, что моя лирика была лишь прологом к ней»<sup>28</sup>. Но он ошибался, явно переоценивая свой драматургический талант (как, впрочем, и Детлеф фон Лилиенкрон – свой).

Среди действующих лиц пьесы – два брата, талантливый архитектор Петер и его ничем не примечательный брат Эрнст, банкир Натан и его дочь Тора, а также жених Торы, богатый англичанин Экрот. Пока жених путешествовал, Тора закрутила роман с Петером, забеременела от него и получила в подарок кольцо с острым бриллиантом (потом это «ружье» выстрелит в финале). Но вот Экрот возвращается. Натан полностью от него зависим, его банк на грани краха. Самоуверенный и грубый англичанин требует скорейшей свадьбы. Но тут вмешивается Эрнст и отговаривает Тору выходить за Петера, ибо он, художник, не может и не должен подчиняться женщине. «Таким человеком нельзя владеть. Такой человек идет дорогой, которую ему указывает его фантазия. И надо предоставить ему свободу идти туда, куда ему вздумается, – иначе он погибнет»<sup>29</sup>. В смятении Тора возвращает кольцо и кончает с собой (или ей кто-то помогает уйти из жизни – тут есть некая недоговоренность). Эта первая смерть происходит в третьем акте, но драматург умудряется растянуть напряжение еще на два действия. Узнав о беременности невесты, Ральф Экрот, отменный стрелок, вызывает никудашного дуэлянта Петера на поединок и хамски отзывается о Торе. В ответ Петер бьет его кулаком в лицо и острым бриллиантом выбивает ему глаз. Чтобы спасти художника от ответственности, брат-«сочеловек» посылает виновника за доктором, а сам, жертвуя собой, выстрелом в тот же глаз убивает Экрота. Как отмечалось в критике, вся пьеса с ее надуманной интригой – скорее мелодрама, чем трагедия, и написана она ради выстрела под занавес.

Демель сопроводил пьесу трактатом «Трагизм и драма», в котором поставил под сомнение трагедийность собственного сочинения: «Но всякий свободный ум уже и теперь чувствует и будет все более ясно сознавать, что где-то, над нами, есть нечто до того Возвышенное, что одинаково радостно играет и счастьем и несчастьем земной жизни; и выражается это Возвышенное в мирозерцании, в котором смерть – божественный кошмар человечества – является лишь в высшей степени назидательным пугалом, внушающим «страх и страдание» одним глупцам»<sup>30</sup>. И переделал свою трагедию в трагикомедию, тем самым близко подойдя к мысли, что трагедия как литературный жанр на пороге XX столетия была уже вряд ли возможна<sup>31</sup>.

Несмотря на неудачу первого опыта, Демель продолжал верить в свое призвание драматурга. В 1899 году вышла отдельной книгой его аллегорическая пьеса с элементами пантомимы «Люцифер» (*Lucifer. Ein Tanz- und Glanzspiel*), в этом же году он завершил комедию в стихах «Михель Михаэль», довольно расплывчатое по содержанию аллегорическое сочинение, тоже тяготеющее больше к пантомиме, чем к пьесе или балладе и не удержавшееся на театральных подмостках. И только в 1917 году Демелю улыбнулась удача: психологическая драма «Человеколюбцы» (*Menschenfreunde*, рус. пер. под назв. «Друзья человечества», 1926) имела хотя и кратковременную (еще шла мировая война), но весьма благоприятную сценическую судьбу. В центре ее – борьба двоюродных братьев мультимиллионера Кристиана Ваха и комиссара полиции Юстуса Ваха. Действие отнесено к 1913 году и в каждом из трех актов происходит одним днем летом, осенью и зимой. Суть интриги в том, что их умершая тетя, владелица многомиллионного состояния, завещала его ухаживавшему за ней, парализованной и склонной к истерическим припадкам, Кристиану, Юстус же остался ни с чем, вынужден был уволиться из армии и перейти на работу в полицию. Он упрекает брата в коварстве, подозревает его в преднамеренном убийстве тети и жаждет отомстить ему за свою, как он считает, изломанную судьбу. Ему удается раздобыть документы, свидетельствующие о том, что Кристиан заказывал и получал в аптеке яд, и он в первом акте арестовывает его, чтобы предать суду за преступление, совершенное девять лет назад. Уже в первом акте драматург так распределяет акценты, что симпатии читателя (зрителя) оказываются на стороне миллионера, а не полицейского. Кристиан все эти годы терзается угрызениями совести, занимается благотворительностью (за что получает от властей высокую награду) и почти ничего не тратит на себя. Он отказывается стать почетным членом только что организованного (как явствует из намеков – в ожидании его смерти) «Общества человеколюбцев», считая его сборищем фарисеев, которых интересуют только его деньги.

Во втором акте Юстус поначалу заискивает перед братом, полностью оправданным за недоказанностью вины и даже возведенным в чин тайного советника, но потом в ярости обещает следить за ним и дальше, стать его двойником, его тенью, тем самым вызывая у Кристиана сердечный приступ. В третьем акте Кристиан по завещанию все же выделяет Юстусу три миллиона, но все остальное отписывает старой домохозяйке Анне с условием, что она ни копейки не даст «Обществу человеколюбцев». Его принцип: доброта к отдельным людям лучше, чем любовь к человечеству. Он по-прежнему терзается угрызениями совести, его мучает вопрос: «Где граница между поступком и проступком, между героизмом и преступлением? Что дает нам право жертвовать другими людьми?»<sup>32</sup>. И даже выражает сомнение в праве руко-

водителей страны приносить массовые жертвы на алтарь отечества и трона. В финале он умирает от сердечной недостаточности, так и не убедив своего брата-полицейского, что даже убийца может быть честным человеком.

Премьера состоялась в ноябре 1917 года, еще шла война, Россия уже пережила февральскую революцию и октябрьский переворот, назревали революционные события и в самой Германии. В этих условиях публику интересовал не только остро поставленный в пьесе вопрос о праве жертвовать другими людьми и обязанности приносить в жертву самих себя, но и те изменения, которые произошли в мировоззрении вчерашнего певца «очистительной» военной бури. К тому же Демель проявил в этой пьесе как изрядное мастерство психологического анализа, «копая» в душе терзаемого угрызениями совести человека, так и умение до конца держать в напряжении читателя/зрителя благодаря удачно выстроенной композиции. Есть в пьесе и находки формально-содержательного характера. Используя прием заикания главного героя, драматург решается на смелые для того времени сатирические выпады против официальной идеологии: *Naaha-Heiland* (Ха-ха-ха-Спаситель), *Naaha-himmlisch* (Ха-ха-ха-небесный), *Nihihi-Hinterlist* (Хи-хи-хи-коварство) и т.п. В дальнейшем, продолжая сочинять пьесы, Демель так больше и не поднялся до уровня этого своего произведения.

Существенны заслуги Демеля и в области детской литературы. В 1907 году он издал популярную в немецкоязычных странах «пьесу-сон» «Фитцебутце» («*Fitzebutze. Traumspiel in fünf Aufzügen*»), музыку к которой написал композитор Герман Цильхер. Два года спустя вышла в свет его книга «Детский сад. Стихотворения, игры и истории для детей и родителей всех возрастов» («*Der Kindergarten. Gedichte, Spiele und Geschichten für Kinder und Eltern jeder Art*»). В 1924 году, уже после смерти писателя была издана еще одна детская книга – «Маленький герой. Поэма для примерных мальчишек и людей из народа» («*Der kleine Held. Eine Dichtung für wohlgeratene Bengels und für Jedermann aus dem Volk*»).

Особый интерес представляет обширная переписка Демеля. Он считал, что «письма значительных личностей – не частная собственность их получателей. В своих письмах я изложил многое из того, что не нашло места в моих книгах; они, подобно моему дому, формы выражения моей сущности, часть моего творчества»<sup>33</sup>. Он переписывал свои письма для архива и даже потом перерабатывал их, придавая большое значение содержащимся в них высказываниям. Среди тех, с кем он переписывался, – Отто Юлиус Бирбаум, Якоб Вассерман, Максимилиан Даутендай, Арно Хольц, Детлеф фон Лилиенкрон, Томас Манн, Йоганнес Р. Бехер, Макс Брод, Ганс Каросса, Бруно Кассирер, Оскар Лёрке, Альфред Момберт, Эльза Ласкер-Шюлер, Райнер Мария Рильке, Гуго фон Гофмансталь, Стефан Цвейг, Пауль Шеербарт, Йоганнес Шлаф, Август Стриндберг, Герварт Вальден, Пауль Цех, Фриц фон Унру, композитор Арнольд Шёнберг и другие известные его современники, видевшие в нем своего рода ментора и третейского судью. Молодой Гессе писал о том, что поэзия Демеля помогла ему, «поэту менее значительному», «расправить робкие крылья». Ганс Каросса писал, что хотел бы быть учеником Демеля. «Нет другого поэта, который бы в немногих словах умел сказать так много, как вы; но вы не только в совершенстве владеющий формой поэт, но и самый человечный человек нашего времени...»<sup>34</sup>. А А. Шёнберг в декабре 1912 года писал Демелю: «Ваши стихотворения оказали решающее влияние на мое музыкальное развитие»<sup>35</sup>. Такого рода высказывания в адрес Демеля можно множить и множить. Но его переписка примечательна еще и тем, что в своих ответах он постоянно уточнял свои мировоззренческие взгляды и свое понимание художественного творчества. Это позволяет точнее проследить его творческую эволюцию.

Так, в начале творческого пути он подчеркивал, что в его жилах течет не только германская, но и кельтская, и славянская кровь (предки были родом из Силезии) и называл себя «человеком мира» (*Weltmensch*), т.е. космополитом<sup>36</sup>. Когда в журнале «Антропологическое ревю» было высказано язвительное замечание, что Демель, сам того не сознавая, приходит к заключению, будто не расовая чистота, а расовое смешение приводит к появлению человеческих ценностей, писатель ответил решительно и недвусмысленно: «расовая теория покоится на вере в силу расы, я же верю в более дисциплинированные, т.е. исполненные большей любви силы»<sup>37</sup>. Таким образом, на исходе XIX века он не ощущал себя ни расистом, ни националистом. Но со временем германский элемент становился в нем все сильнее. А с началом первой мировой войны, на первом ее этапе воспринимавшейся им как «прекрасное приключение» (*ein herrliches Erlebnis*), за которое не жалко и жизнь отдать, его охватила «тевтонская ярость» (*Furore teutonicus*), потеснившая и вытеснившая присущий ему ранее гуманизм<sup>38</sup>. Постоянно заявлявший ранее о своей любви к человечеству «человек мира» теперь объявил немецкий народ единственно достойным представителем этого человечества. Французская нация якобы уже прошла пик своего развития, ей больше нечего дать миру; это же относится и к Италии. «Россию в высших вопросах культуры пока еще можно не принимать во внимание, хотя в ней кроется много богатых будущих ростков естественного душевного благородства; это не имеющее себе равных варварское государство, монстр из примитивных инстинктов и заемной утонченности, которые не могут достичь равновесия и деформируют друг друга; ситуацию не в состоянии исправить даже несколько христианских апостолов спасения, таких, как Достоевский и Толстой»<sup>39</sup>. Но с особой язвительностью Демель отзывался об англичанах – народе, который, по

его мнению, не дал ничего выдающегося ни в музыке, ни в живописи, ни в архитектуре, ни в философии, а своих великих поэтов затерзал до смерти<sup>40</sup>. Все лавры, разумеется, достаются народу германскому, который якобы заслуживает победы благодаря своей «более благородной человечности»<sup>41</sup>.

Правда, в 1920 году, пытаясь оправдаться, он писал в одном из своих «открытых писем»: «...я никогда не был «восторженным приверженцем войны», я рассматривал войну как бесчеловечное безумие, как неразумное бремя звериного или божественного озлобления, от которого, человечество, надеюсь, когда-нибудь избавится, и всегда об этом говорил»<sup>42</sup>. Но ему уже мало кто верил.

Возвращаясь к то и дело всплывавшим в его письмах проблемам эстетики, нужно заметить, что и там он позиционировал себя как сторонника традиционной манеры письма, подчеркивая «психосимволический импрессионизм» своей внешней техники и классическую простоту внутренней композиции и пытаясь создавать новую гармонию «из нашей классической и романтической традиции»<sup>43</sup>. Демель протестовал против того, чтобы его причисляли к неоромантикам или последователям Ницше. Он признавался, что в юности недолго увлекался цветистым стилем Ницше, но потом наступило отрезвление. Этические максимы философа (мораль господ и воспитание сверхчеловека) не соответствовали эстетическому постулату «утверждения жизни» (Lebensbejahung) и уже поэтому были непригодны для него как художника. «Воспитание сверхчеловека с метафизической точки зрения безрассудство»<sup>44</sup>. Он сомневался в том, что Ницше «упразднил» Бога и «преодоле» христианство. В стихотворении «Святая ночь» («Heilige Nacht») Демель писал:

Ich ging auf Erden hin und her;  
Es hiess, dass Gott gestorben wdг.  
Doch siehe da, von jeder Magd  
Wird er aufs neu zur Welt gebracht<sup>45</sup>.

(Я много бродил по свету / и слышал, что Бог умер. / Но смотри-ка, каждая служанка / заново производит его на свет.)

Еще более решительно Демель отвергал декаданс, не понимал и не принимал творчество Бодлера. В его глазах французский поэт был всего лишь «дерзким парнасцем», его форме свойствен «такт вышколенного понимания», а не «ритм художественной взволнованности» (Ergriffenheit). Такие натуры, считал он, следовало бы называть не художниками, а «манерничавшими искусниками» (Kynsteler)<sup>46</sup>. Вообще, все, что тяготело к авангарду, вызывало в нем отторжение, со временем все более решительное. Он отмежевывался даже от восторженно принимавших его творчество экспрессионистов, особенно во время войны, когда большинство из них заняло антивоенную позицию. Молодые поэты, называющие себя экспрессионистами, говорил он в беседах с Б. Штерном, стремятся выработать как можно более оригинальный, многозначительный или кажущийся таковым интенсивный способ выражения, даже при описании самых повседневных и незначительных предметов. Он же, напротив, стремится только к тому, чтобы о значительном сказать как можно более просто<sup>47</sup>. С подозрением относился Демель к психоанализу, призывал не переоценивать бессознательное, а в своей шутливой, выдержанной в пародийном ключе автобиографии откровенно потешался над «адептами бессознательного»<sup>48</sup>. Судя по этим примерам, можно предположить, в каком лагере оказался бы Демель, проживи он еще лет двадцать (в 1940 году ему исполнилось бы 77 лет). Когда в декабре 1918 году он сочинил «Предостережение. Заявление немецких писателей» («Warnruf. Kundgebung deutscher Dichter»), в котором призывал не дать охмелевшим от успехов победителям разграбить несчастную Германию, среди подписавших его воинственный призыв было большинство будущих бардов нацистского режима или сочувствующих ему; очень многие уважающие себя известные писатели (за исключением Т. Манна и Я. Вассермана) отказались участвовать в этой демонстрации<sup>49</sup>.

Творчество Рихарда Демеля было хорошо известно в России. Об этом свидетельствует выход в Москве в 1912 году двухтомного собрания его сочинений на русском языке. Зовущий отдельную личность к слиянию с человечеством «прометеевский» дух Демеля увлек в свое время М. Горького. На Демеля писатель ссылается в статье «Разрушение личности» (1908), видя в нем пример созидательной деятельности на фоне характерного для рубежа веков духовного обеднения; его имя он приводит в ряду таких писателей, как Уолт Уитмен, Эмиль Верхарн, Герберт Уэллс, Анатолий Франс, Морис Метерлинк<sup>50</sup>. Стихи Демеля в свое время переводили В. Брюсов и Саша Черный. Его имя значится также среди авторов символистского издательства «Мусагет». Стихотворения Демеля можно встретить практически во всех выходивших тогда журналах и антологиях, посвященных современной зарубежной поэзии<sup>51</sup>. Но все кончилось после рокового для Европы 1914 года. Да и сам Демель, застрявший в непрекращающейся борьбе между чувственным и духовным началом и так и не решивший задачу обновления формы, кончился как большой художник.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Schindler, P.J. Nachwort / P.J. Schindler // Dehmel Richard. Dichtungen. Briefe. Dokumente / P.J. Schindler. – Hamburg, 1963. – S. 283.
- <sup>2</sup> Stern, B. Stunden mit Richard Dehmel / B. Stern. – Wiesbaden, 1926. – S. 17.
- <sup>3</sup> Dehmel, R. Ausgewählte Briefe 1883–1920 / R. Dehmel. – B., 1923. – Bd. 1. – S. 207.
- <sup>4</sup> Кръгер, Т. Richard Dehmel als religiös-sittlicher Charakter. Eine Studie zur Neu-Mystik / Т. Кръгер. – Тьбинген, 1921. – S. 4.
- <sup>5</sup> Ibid. – S. 5.
- <sup>6</sup> Ich habe mit Inbrünsten Jeder Art mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen // Dehmel R. Gesammelte Werke // In 10 Bdn. – Bd. III. – B., 1906. – S. 75.
- <sup>7</sup> Ibid. – Bd. IV. – S. 110.
- <sup>8</sup> «Поляк говорит, что я «рогоносец своего сознания», это превосходно сказано, попал не в бровь, а в глаз» – Dehmel, R. Ausgewählte Briefe 1883–1920. / R. Dehmel // In 2 Bdn. – Bd. 1. – B., 1923. – S. 101.
- <sup>9</sup> Айхенвальд, Ю. Заметка о Демеле / Ю. Айхенвальд // Демель Р. Собр. соч.: Т. 1–2. – М., 1912. – С. II.
- <sup>10</sup> Цит. по: Stern, B. – Op. cit. – S. 86.
- <sup>11</sup> Ibidem.
- <sup>12</sup> Dehmel, R. Bekenntnisse / R. Dehmel. – B., 1926. – S. 170.
- <sup>13</sup> Подробнее об этом см.: Ludwig, E. Richard Dehmel / E. Ludwig. – B., 1913. – S. 17.
- <sup>14</sup> Цит. по: Dehmel R. Dichtungen. Briefe. Dokumente. – Op. cit. – страницы указаны в скобках в конце стихотворных цитат.
- <sup>15</sup> Вероятно, имеется в виду 1-е послание к коринфянам, 13, 13: «А теперь пребывает три: вера, надежда, любовь. Но любовь из них больше».
- <sup>16</sup> Schindler, P.J. Nachwort. – Op. cit. – S. 292.
- <sup>17</sup> При характеристике т.н. «рабочих» стихотворений Демеля использованы наблюдения А. Плахиной.
- <sup>18</sup> Адмони, В. Демель / В. Адмони // История немецкой литературы. – Том четвертый. – М., 1968. – С. 304.
- <sup>19</sup> Dehmel, R. Ausgewählte Briefe 1883–1920. – Bd. 1. – S. 59.
- <sup>20</sup> Dehmel, R. Alle Ufer fliehn. Gedichte / R. Dehmel. – B., 1987. – S. 67.
- <sup>21</sup> Поэты немецкого литературного кабаре. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 98.
- <sup>22</sup> Отвечая на упрек Франца Сервеса в том, что мистика его искусства раньше была «наивной», а теперь стала «рафинированной», Демель писал весной 1894 года: «Существует только одно искусство, у которого есть будущее, и оно всегда было наивным и рафинированным в одно и то же время» // Demel, R. Ausgewählte Briefe 1883–1920. – Bd. 1. – S. 154.
- <sup>23</sup> Lasker-Schüler, E. «Dieses sich losbdumende Gedicht! Ein Edelbiffel er, de res herausgebrüllt durch die Spalten der Stdmme in die Welt» / E. Lasker-Schüler // Dehmel R. Dichtungen. Briefe. Dokumente. – S. 259.
- <sup>24</sup> Dehmel, R. Пldoyer für «Die Verwandlungen der Venus» (Schlusswort) / R. Dehmel // Dehmel R. Dichtungen. Briefe. Dokumente. – S. 278.
- <sup>25</sup> Цит. по: Stern, B. Stunden mit Richard Dehmel. – S. 21.
- <sup>26</sup> Ibid. – S. 22.
- <sup>27</sup> В письме к Густаву Фальке от 19.04.1894 г. – Dehmel, R. Ausgewählte Briefe. – Bd. 1. – S. 158.
- <sup>28</sup> Ibid. – S. 192–193.
- <sup>29</sup> Демель, Р. Собр. соч. – Т. 1. – С. 50.
- <sup>30</sup> Там же. – С. 195–196.
- <sup>31</sup> Окончательно сформулировал мысль о невозможности в новейшее время трагедии как жанра швейцарец Фридрих Дюрренматт; для этого понадобился опыт двух мировых войн.
- <sup>32</sup> Dehmel, R. Dichtungen. Briefe. Dokumente. – S. 104.
- <sup>33</sup> Dehmel, R. Ausgewählte Briefe 1883–1920. – Bd. 1. – S. X.
- <sup>34</sup> Dehmel, R. Dichtungen. Briefe. Dokumente. – S. 213.
- <sup>35</sup> Ibid. – S. 234.
- <sup>36</sup> См.: Dehmel, R. Ausgewählte Briefe. – Bd. 1. – S. 422.
- <sup>37</sup> Ibid. – Bd. 2. – S. 160.
- <sup>38</sup> Dehmel, R. Zwischen Volk und Menschheit. Kriegstagebuch / R. Dehmel. – S. Fischer Verlag, Berlin, 1919. – S. 9, 13.
- <sup>39</sup> Ibid. – S. 10.
- <sup>40</sup> См.: Ibid. – S. 10–11.
- <sup>41</sup> Ibid. – S. 12.

<sup>42</sup> Dehmel, R. Bekenntnisse / R. Dehmel. – S. Fischer Verlag, Berlin, 1926. – S. 151.

<sup>43</sup> Dehmel, R. Ausgewählte Briefe. – Bd. 2. – S. 149.

<sup>44</sup> Dehmel, R. Bekenntnisse. – S. 130.

<sup>45</sup> Dehmel, R. Gesammelte Werke / R. Dehmel. – Bd. III. – S. 143.

<sup>46</sup> Dehmel, R. Bekenntnisse. – S. 137.

<sup>47</sup> См.: Stern, B. Stunden mit Richard Dehmel. – S. 28–29.

<sup>48</sup> См.: Демель, Р. Автобиография (вещий сон) / Р. Демель // Демель Р. Собр. соч. – Т. 1. – С. 4.

<sup>49</sup> Демель разослал свое «предостережение» примерно 60 писателям, подписались только половина.

<sup>50</sup> Горький, М. // Собр. соч. в 30 тт. – М., 1949–1956. – Т. 24. – С. 48–49.

<sup>51</sup> «Из западных лириков» (Спб., 1901), «Новые немецкие поэты» (Белая Церковь, 1910), «Вестник иностранной литературы», «Новый мир», «Петербургская жизнь» и т.д.

## «НЕОБОЗРИМЫЕ ПОЛЯ» ГОТФРИДА БЕННА

А.А. Гугнин

*Полоцкий государственный университет, Беларусь*

...По своему мышлению он – самый прогрессивный  
и самый бесстрашный немецкий поэт нашего времени.

Герман Гессе, 1950

Наше секуляризованное сознание, прикованное бесчисленными цепями и соблазнами технической цивилизации к текущему и сиюминутному, с трудом вырывается из плена будничной жизни. От вечных вопросов мы отмахиваемся, как от назойливых мух, или решаем их походя, наспех, не всерьез, ибо решение всерьез требует изменения всего поведения, внешней и внутренней жизни, которая превращена уже в круговорот, всех поглощающий и никого не отпускающий. И все же существенные вопросы – о мироздании, о цели или бессмысленности жизни и смерти, о смысле отдельно взятой человеческой, **нашей**, жизни – так или иначе волнуют всех, встают ли они в часы серьезных потрясений или утрат или присутствуют в нашем сознании как фон, как любимая или назойливая мелодия. Бывают особые минуты, когда душа, устав сопровождать нас по суетным тропам жизни, заставляет хоть ненадолго уединиться, сосредоточиться и открыть книгу Поэта. И мы читаем:

...Ливни, пламя, ночные бденья –  
И над пеплом вдруг кто-то поймет:  
«Жизнь – это мостов наведение  
Над потоком, что всё унесет»<sup>1</sup>  
(«Эпилог», 1949)

Переводить лирику трудно, без утраты оттенков смысла, ритма, звуковой аранжировки и мелодии почти невозможно, и все же приличный перевод всегда лучше, чем подстрочник, ибо позволяет сохранить творческую целостность восприятия, которую подстрочник разрушает. Дословно эти строки выглядели бы так: «Ливни, всполохи огней, вопросы – И затем на пепле узреть: “Жизнь – это наведение мостов Над потоками, которые иссякают”». Несмотря на некоторые смещения, переводчик сохранил смысловую многоярусность оригинального текста. Человек всю жизнь «наводит мосты», чтобы соединить то, что прежде не было соединено, хотя и сознает, что «поток» (читай: поток времени) «всё унесет» – и самого человека, и те «мосты», которые он наводит.

Зачем же тогда человеку вообще «наводить мосты», если он уже точно знает, что все будет «унесено потоком» времени? Или, если учесть, что в оригинале картина все-таки сложнее: потоки иссякнут, а мосты останутся, – зачем же тогда мосты над умершими потоками: неужто человек вообще не способен ни на что большее, более претендующее на целесообразность в Вечности?..

Ответов у Поэта много, но все они привязаны к двум полюсам: вечное и конечное, бесконечность Вселенной и конечность человеческой жизни, может быть, даже и человеческой истории. Вот один из ответов:

ДВЕ СУЩНОСТИ ЕСТЬ  
Сквозь тысячи форм шагали,  
сквозь Я, Ты, Мы, как сквозь тьму,