

**ДВА НЕГАСНУЩИХ МАЯКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА:
ГЕОРГ ТРАКЛЬ И ГОТФРИД БЕНН**

д-р филол. наук, проф. А.А. ГУГНИН
(Полоцкий государственный университет)
alexgug@tut.by

В статье определяются основополагающие мотивы творчества крупнейшего австрийского поэта-экспрессиониста Георга Тракля и крупнейшего немецкого поэта-экспрессиониста Готфрида Бенна. Подробно анализируются на уровне «текста как такового» стихотворение Тракля «Ненастный вечер» и стихотворения Бенна «Малютка астра» и «Милое детство». В качестве иллюстрации идейных установок экспрессионизма приводятся выдержки из эссе Бенна «Проблемы лирики». Двух немецкоязычных поэтов сближает трагическое мировосприятие, провокативная образность и суггестивность поэтической речи. Эти же идейно-художественные особенности делают поэзию Тракля и Бенна по-прежнему востребованной.

Ключевые слова: трагическое мировосприятие, нигилизм, смысл творчества, экспрессионизм, суггестивность.

1

Крупнейшей фигурой австрийского экспрессионизма является Георг Тракль (Georg Trakl, 1887–1914), один из выдающихся немецкоязычных поэтов XX в. Тракль родился в Зальцбурге и был четвертым ребенком в многодетной семье торговца скобяными изделиями Тобиаса Тракля и Марии Катарины Халик. В родословной отца преобладали венгры и немцы, у матери – чехи и немцы; отец – протестант, мать – чешская католичка, после неудачного первого брака перешла в протестантскую веру, страдала депрессиями и принимала опиум; няня Мария Беринг, родом из Эльзаса, воспитывала детей в традиции католической мистики. Одним из важнейших жизненных переживаний Тракля стала рано вспыхнувшая и неодолимая страсть к младшей сестре Маргарете (Гретль) (1892–1917, покончила жизнь самоубийством). Эту страсть, воспринимавшуюся им как нависшие над семьей и человеческим родом (*Geschlecht*) грех и проклятье, в своем творчестве он пытался трансформировать во всепроникающее сострадание, возвышенную духовность космического масштаба: образ сестры – один из основных символов его поэзии.

В 1897–1905 гг. Тракль учился в классической гимназии в Зальцбурге; из-за плохой успеваемости был оставлен на второй год в четвертом классе и вовсе бросил учебу после седьмого. Параллельно он берет уроки игры на фортепиано,

восторгается романтиками и Вагнером. С 1904 г. увлекается III. Бодлером, П. Верленом, С. Георге, Г. фон Гофмансталем, начинает писать стихи, вступает в литературный кружок «Аполлон» (затем кружок «Минерва»), где царил культ Ф. Ницше и Ф.М. Достоевского. Из «Преступления и наказания» в поэзию Тракль перешел образ Сони, проститутки и святой, обозначив один из важных контрастов его творчества. В 1905–1908 гг. Тракль был учеником аптекаря в зальцбургской аптеке «У белого ангела», затем четыре семестра обучался в Венском университете, сдав в 1910 г. магистерский экзамен. В 1905 г. Тракль впервые попробовал наркотики, с которыми впоследствии безуспешно боролся до конца жизни. К наркотикам рано приобщилась и его сестра Грета, что поэт воспринимал как личную вину.

В октябре 1910 г. Тракль записывается на одногодичную добровольную службу в армии, а в 1912 г. становится военным провизором. Но уже в конце года он решает перейти на гражданскую службу в министерстве труда в Вене. Получив искомую должность 31 декабря 1912 г., Тракль на следующий день увольняется из министерства. В июле – августе 1913 г. он на службе в военном министерстве в Вене, откуда уходит из-за болезни и уезжает в Венецию, где встречается с К. Краусом, А. Лоосом, П. Альтенбергом, Л. фон Фикером. До начала войны остается безработным, живет на литературные гонорары и денежную помощь друзей. По рекомендации Л. фон Фикера богатый меценат (и будущий философ) Людвиг Витгенштейн выделяет поэту в июле 1914 г. стипендию в 20000 крон (такую же сумму получает и Р.М. Рильке). Но воспользоваться этой стипендией Тракль не успел: в конце августа его как резервиста призывают в действующую армию и отправляют на восточный фронт в Галицию. 8–11 сентября Тракль был участником сражения под Гродеком, где почти без медикаментов должен был оказывать помощь тяжелораненым. Во время последовавшего отступления в состоянии психического стресса он предпринял попытку (уже не первую) самоубийства. 8 октября был отправлен в гарнизонный госпиталь в Краков для освидетельствования психического состояния. 3 ноября Тракль умирает от остановки сердца («суицид вследствие интоксикации кокаином», как записано в истории болезни).

За десять лет мучительных творческих поисков Тракль прошел через этап ученичества (1904–1909) у поздних немецких романтиков и французских «проклятых поэтов» – благо с детских лет он читал по-французски. Затем наступил период выработки собственной творческой манеры (1910 – сентябрь 1912), по сути своей экспрессионистской, во многом близкой Г. Гейму и Я. ван Годдису. Наконец, его творчество венчают поиски новаторской образности и новых мелодико-ритмических возможностей стиха, в том числе с опорой на поэзию Ф. Гёльдерлина (осень 1912–1913). Немногочисленные стихотворения декабря 1913 – сентября 1914 гг. («Жалоба II», *Klage II*; «Гродек», *Grodek*); лирическая проза («Сон и затмение», *Traum und Umnachtung*) свидетельствуют о том, что Тракль стоял на пути обретения новой манеры, выведившей его поэзию уже за рамки экспрессионизма.

Характерно, что первая поставленная на сцене зальцбургского городского театра одноактная пьеса Тракля называлась «День смерти» (*Totentag*, 1906). Выведенный в ней образ смерти (ср. с гофмансталевской драмой «Глупец и Смерть») станет лейтмотивом всего его творчества. Инсценировка имела успех, но после провала в том же театре следующей пьесы «Фата Моргана» Тракль уничтожил оба текста, а заодно и наброски трехактной трагедии «Смерть Дон Жуана». В 1908 г. стихотворение Тракля «Утренняя песня» (*Das Morgenlied*) было опубликовано в «Зальцбургер фольксцайтунг»; в 1909 г. с помощью Г. Бара в Вене были напечатаны еще три стихотворения, но подготовленный поэтом стихотворный «Сборник» (*Sammlung*) отклонен в мюнхенском издательстве (опубл. в 1939 г.). С 1912 г. стихотворения Тракля регулярно публикуются в популярном журнале «Бреннер», издатель которого Л. фон Фикер становится одним из самых близких друзей и покровителей поэта. Но и второй сборник стихов «Сумерки и распад» (*Dämmerung und Verfall*) не находит издателя. В апреле 1913 г. Тракль получает письмо от крупнейшего издателя экспрессионистов К. Вольфа с предложением издать сборник стихотворений, посылает ему большую рукопись, из которой Ф. Верфель отбирает цикл «Стихотворения» (*Gedichte*), опубликованный им в 1913 г. в серии под красноречивым названием «Судный день» (*Der jungste Tag*). В конце мая 1914 г. Тракль успевает вычитать корректуру своей следующей книги «Себастьян во сне» (*Sebastian im Traum*), которая увидела свет в 1915 г. В 1919 г. К. Вольф издал в Лейпциге первое посмертное собрание избранных траклевских сочинений. Академическое собрание сочинений Тракля в двух томах вышло в Зальцбурге в 1969 г.

Особое положение Тракля в австрийской поэзии и поэзии экспрессионизма вообще отчасти объясняется уникальным совпадением коллизий его личной жизни и трагедий XX в., постигших не только Австрию и Европу, но и европейское гуманистическое сознание в целом. Его поэтический мир на ранних этапах близко соприкасается с поэзией берлинца Г. Гейма, который называл себя «немецким Рембо». Гейм утонул в 24 года, Тракль не дожил до 28 лет ровно три месяца, но именно за последние годы жизни создал лирические шедевры, о которых его современник А. Эренштайн сказал в 1919 г. что «никто в Австрии никогда не писал более прекрасных стихов, чем Георг Тракль» [1, S. 164].

Поэт многому учился у Рембо, вырабатывая свою «образную манеру: в четырех отдельных стихах объединять четыре отдельных фрагмента образа в единое цельное впечатление» (Тракль в письме Э. Бушбеку, 1910). Этот прием свойствен Г. Гейму, Я. ван Годдису и Траклю почти в равной степени, однако в траклевском случае служит в первую очередь для достижения еще большей, чем у его современников, суггестивности поэтической речи. Ощущение упадка, гниения, катастрофы разрастается до космических масштабов, достигает эмоциональной и образной убедительности. Тракль не только одушевляет стихийные силы природы, но и включает человеческое начало в общий природно-космический круговорот:

O die roten Abendstunden!
 Flimmernd schwankt am offenen Fenster
 Weinlaub wirr ins Blau gewunden,
 Drinnen nisten Angstgespenster.
 Staub tanzt im Gestank der Gossen.
 Klirrend stösst der Wind in Scheiben.
 Einen Zug von wilden Rossen
 Blitze grelle Wolken treiben.
 Laut zerspringt der Weiherspiegel.
 Möwen schrein am Fensterrahmen.
 Feuerreiter sprengt vom Hügel
 Und zerschellt im Tann zu Flammen.
 Kranke kreischen im Spitale.
 Bläulich schwirrt der Nacht Gefieder.
 Glitzernd braust mit einem Male
 Regen auf die Dächer nieder.
 (*Der Gewitterabend*, 1911)

Эти красные закаты!
 Виноградом перевиты,
 Голубою тьмой объята,
 Страхи в окна бьют сердито.
 Пыль клубится – сток вонючий,
 Звон стекла в дрожащей раме.
 Жеребцов горячих тучи
 Хлещет молния кнутами.
 Плачут чайки. С громким треском
 Зеркало прудов разбилось.
 Скачет пламя перелеском,
 В елях вспыхнуло, забилося.
 Крик истерики в больнице.
 Синий посвист в перьях ночи.
 И внезапно, как зарница,
 Дождь сверкнул ей прямо в очи.
 (*Ненастный вечер*,
 пер. А. Прокопьева) [2, с. 13–14].

В зрелом творчестве Тракль, испытав влияние Ф. Гёльдерлина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, уходит дальше Гейма и ван Годдиса в разработке диалектики добра и зла, показывая их не только по контрасту, но и во взаимосвязи. Особо убедительными его образы становятся потому, что творческие импульсы поэт получает не из внешнего мира, а из своей собственной души, измученной «жадной лихорадкой жизни», «полностью ощущая все те животные позывы, которые волокут жизнь сквозь череду времен», слушая «завывание демонов в крови, видя эту тысячеустую толпу дьяволов, вооруженных острыми плетками, прикосновение которых толкает плоть к безумию», стремясь «хоть в самой малой степени придать всему этому форму... что за адский хаос ритмов и образов во мне!» (письмо Тракля Э. Бушбеку в Зальцбург в июле 1910 г.) [3, с. 507]. Эти выдержки из писем 1908–1910 гг. хорошо иллюстрируют общее психическое состояние Тракля, которое он пытался приглушить то наркотиками и алкоголем, то творческим просветлением и экстазом: «O der Seele nächtlicher Flügel schlag...», «O, как бьет крылами душа по ночам...» («Песнь о стране Запада», *Abendländisches Lied*, 1914, пер. С.С. Аверинцева).

Тракль нередко создавал несколько вариантов одних и тех же стихотворений. Их анализ показывает, что, отталкиваясь от непосредственных впечатлений, поэт добивался все большей суггестивности и обобщенности образов, настойчиво разрабатывал свою собственную символику, «основанную на взаимодействии различных уровней языка и добиваясь не известного дотоле обогащения поэтической речи образом, звуком, запахом, молчанием. В поэзии XX в. есть «траклевский тон» (В. Метлагль) [4, S. 191].

Мучительно решая свою творческую задачу и чутко реагируя на ближайшее и дальше поэтическое окружение, Тракль обнаруживал все большее соответствие между злом внутри себя (напомним, что он воспринимал зло не «эстетически», а – вслед за Достоевским – испытал горечь мира, в самом себе ощущая первородный грех и солидарность со страждущим в ожидании искупления человечеством) и злом вовне. Это не только заставляло его восклицать в «Песне о стране Запада» «О, горькое время конца, / Когда мы в чернеющих водах прозрели каменный лик...» (пер. С.С. Аверинцева; «O, die bittere Stunde des Untergangs, / Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen /Wassern beschaun»), но и рождало глубинное предчувствие трагедии европейского гуманизма, растянувшейся на весь XX в.: «Слишком мало любви, слишком мало справедливости и милости, и снова слишком мало любви; слишком много жесткости, высокомерия и всевозможной преступности – это обо мне... Я тоскую о дне, в который душа моя не захочет и не сможет более жить в этом грешном теле, зачумленном меланхолией, о дне, в который она покинет эту нелепую оболочку из грязи и гнили, представляющую собой лишь слишком верное зеркальное отражение безбожного, проклятого столетия» (1913). Это ясновидение, исходившее из природы тонкой, хрупкой, крайне чувствительной, усугубляло личную трагедию Тракля, но в то же время придавало его поэзии исключительную цельность. С одной стороны, ее пронизывали напряженные контрасты (отражавшие реальные контрасты в мире, переставшем быть гуманным и христианским). С другой – она имела редкую внутреннюю завершенность. Сочетание этих двух начал дает простор для самых различных истолкований зрелых траклевских стихотворений. Это *ясно-видение* необычайно тонко чувствующей природы усугубляло личную трагедию Тракля, но оно же придавало его поэзии исключительную напряженность контрастов (отражающих реальную контрастность человеческого бытия *за пределами* не оправдавшего себя гуманизма) и редкую герметическую завершенность, оставляющую, однако, огромный простор для интерпретаций, что приводило в недоумение Р.М. Рильке в 1915 г. и в глубокий восторг Й. Ляйтгеба (*Die Trakl-Welt*, 1950), М. Хайдеггера (*Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes*, 1952) и Ф. Фюмана (*Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*, 1982). Воздействие Г. Тракля на немецкоязычную поэзию XX в. сравнимо разве что с влиянием Г. Бенна.

2

Готфрид Бенн (Gottfried Benn, 1886–1956) – один из самых значительных немецких поэтов и мыслителей XX в., чье творчество, неразрывно связанное с истоками экспрессионизма, явилось воплощением его самых глубинных тенденций, которые многими представителями этого движения так и не были до конца осмыслены. Бенн был практиком и теоретиком, философом и историографом экспрессионизма. Такому положению Бенна в истории движения способствовали

определенные жизненные обстоятельства. Поэт начал сознавать это уже в 1920–1930-е гг., а затем возвел даже в своеобразный культ. Он неоднократно подчеркивал свою укорененность в национальной традиции: его дед и отец были глубоко верующими протестантскими пасторами из Восточной Пруссии; он рос в многодетной семье, все члены которой, даже дети, знали, что такое труд на земле. И сам Бенн должен был стать пастором, изучал в Марбурге теологию и филологию, но в 1905 г. перешел на медицинский факультет. Получив уже в Берлине диплом военного врача (хирург и венеролог), защитил в 1912 г. диссертацию об особенностях диабета у военнослужащих и до самого конца жизни с медициной не порывал – как практикующий врач-венеролог (в годы Первой мировой войны также и хирург) и как автор многочисленных научных статей по медицине. Дебютный поэтический сборник Бенна «Морг и другие стихотворения» (*Morgue und andere Gedichte*, 1912) шокировал буржуазную публику, но был восторженно принят экспрессионистами. Он стал своего рода боевым знаменем набравшего силу движения и был словно продолжением реальности (молодому хирургу пришлось сделать несколько сотен вскрытий, что наложило отпечаток на его мировосприятие). И все же вряд ли можно объяснить только чистой случайностью то, что протоально выверенные наблюдения в мертвецкой под пером поэта превратились в символ обезумевшего, разлагающегося общества. Опыт Первой мировой войны и послевоенной разрухи (весь этот ужас Бенн видел и пережил как военный хирург и венеролог – здесь уместно напомнить о самоубийстве Г. Тракля), если и не вызвал полного отчаяния, то заложил глубокие основания для философского скептицизма и пессимизма Бенна. Это резко и навсегда отделило его от прекраснодушных «активистов» и революционеров, каковых в экспрессионистском движении было не так уж мало.

1. Малютка астра

Он развозил пиво и, пьяный, утонул;
 Кто-то тёмно-светло-лиловую астру
 В зубы ему воткнул.
 Я начал вскрывать с груди,
 И под кожей издалека
 Добрался длинный мой нож
 До нёба и языка;
 Должно быть, я толкнул ее, и она соскользнула
 В мозг; он рядом лежал;
 Я погрузил её в грудь
 Среди ниток из шерсти древесной,
 Зашив её, как полагается.
 Есть что попить в твоей вазе,
 Ты можешь спокойно спать,
 Малютка астра!

2. Милое детство

Когда мёртвую девушку нашли
 в камышах,
 Рот её был весь в дырах,
 Как и пищевод, когда ей взрезали грудь;
 Наконец, в ложбинке под диафрагмой
 Обнаружили выводок маленьких
 крысят;
 Одна сестричка была мертва,
 Другие запивали печень и почку
 Холодной кровью, так наслаждаясь
 Милым детством.
 Пришла к ним хорошая, быстрая смерть,
 В воду их побросали,
 И как верещали малышки.
 (Перевод В.Б. Миклушевича)

Переходя от кратких (и в основном общеизвестных) суждений о жизни и творчестве Бенна к попытке более конкретного истолкования некоторых текстов, необходимо напомнить, что об этом писателе существует уже практически необозримая критическая литература, которую автор статьи уже более 40 лет собирает и изучает, но так и не может пока изучить полностью. И всё же, несмотря на эту оговорку, я должен, исходя из общего замысла данной статьи, не столько перечислять заслуги предшественников, сколько попытаться выявить то, что не смог у них найти. При этом я вынужден обратиться к первому уровню анализа и интерпретации текста, который в рамках разработанного мной историко-контекстуального метода назвал «текст как таковой» [5]. Понятие введено Ю.М. Лотманом в 1970 и 1972 гг. с целью хотя бы частичного отхода от господствовавших тогда вульгарно-социологических взглядов на литературу. Это вполне приемлемое понятие я несколько модифицировал. Модификация состояла прежде всего в том, что Ю.М. Лотман, будучи выдающимся культурологом, не выдерживал в своих анализах «чистоту жанра», то есть при разборе того или иного текста не удерживался и почти сразу же вовлекал в анализ многочисленные культурно-исторические контексты, я же предлагаю студентам вчитываться в текст с наивной непосредственностью ребенка, то есть беззаветно доверяя Истине текста – хотя бы так, как древние греки доверяли песнопениям Гомера, а древние кельты не сомневались, что только из уст друидов и филидов они узнают доподлинную правду о жизни и подвигах своих предков.

Итак, приступим. «Малютка астра» при первом прочтении шокирует и приводит в некоторое недоумение. Может возникнуть вопрос – зачем вообще нужно было писать подобное стихотворение? Можно ли от подобного стиха испытывать какое-либо художественное и эстетическое удовольствие или даже наслаждение? К чему столь анатомически подробное описание вскрытия трупа? И при чем здесь «малютка астра»? Какая связь между «малюткой астрой» и утонувшим пьяным возчиком пива?

Из текста очевидно, что симпатии повествователя явно на стороне «малютки астры», а утонувший возчик пива пригоден разве что для того, чтобы грудь его послужила вазой для «малютки астры» – коли уж ее сорвали. К «малютке астре» повествователь явно неравнодушен: «Есть что попить в твоей вазе, / Ты можешь спокойно спать, / Малютка астра!» Повествование ведется от лица хирурга, вскрывающего труп, и можно предположить, что вскрытие трупов – его постоянная (рутинная) работа, он к ней привык, и вряд ли эта его обыденная работа приносит ему удовлетворение – не говоря уже об удовольствии. «Малютка астра», произраставшая около водоема, из которого какие-то люди (о них можно только гадать) вытащили пьяного возчика и зачем-то сорвали астру и воткнули возчику в рот. Зачем они это сделали, можно только предполагать. Вряд ли это полицейские, скорее всего это какие-то специальные люди, которые прикреплены к полицейскому участку и в случае необходимости выполняют подобную работу.

Для них это тоже будни и рутина, но и в рутинную работу можно привносить некоторое разнообразие и даже фантазию, что вполне вероятно произошло и в данном случае. Если это так, то легко предположить, что и хирург, производивший вскрытие, понял эту шутку и включился в игру, привнес в нее собственную фантазию. Сколько вскрытий приходилось делать этому хирургу за рабочую смену? Можно без особых натяжек предположить, что он еще не раз вспомнит с нежностью «малютку астру» – вряд ли он будет при этом каждый раз столь же детально вспоминать весь процесс произведенной операции, описанный в самом стихотворении с профессиональной подробностью.

Но при дальнейших попытках еще глубже проникнуть в «текст как таковой» неизбежно возникает вопрос: а где же автор? Поведение хирурга-повествователя мы почти объяснили, но ведь текст создавал автор, и у автора был какой-то свой замысел (вполне рациональный или бессознательно-интуитивный – этого мы пока не знаем). Хирург-повествователь и рабочие, вытаскивавшие труп из воды и доставившие его в мертвецкую для вскрытия, никакого сверхзамысла или философского смысла в «малютку астру» не вкладывали и вкладывать не могли, – они просто (и естественно) внесли элемент разнообразия в свою нелегкую, рутинную и лишенную всякого эстетического начала ежедневную работу. Но автор – это все же нечто иное.

Совершенно очевидно, что рассматриваемый текст не укладывается ни в жанр чисто натуралистической зарисовки и не является циничной философской параболой, хотя попытки подобных истолкований в литературоведении встречались. То, что можно почти без натяжки отнести к авторскому замыслу, – это прочитываемое в тексте сопоставление жизни человеческой и жизни «малютки астры». И та и другая обрываются, на первый взгляд, бессмысленно. В этой бессмысленности, опять же на первый взгляд, исследователи предполагают (обнаруживают) не только элементы цинизма, но и безнадежно пессимистическую позицию автора. И надо признать, что для подобного истолкования текст дает все же некоторые основания. Но только лишь некоторые, потому что окончательному выводу противоречит явная симпатия автора к «малютке астре», – не просто симпатия, а точнее даже сентиментальная нежность, которая более внимательных исследователей рано или поздно начинает беспокоить и смущать. При перечитывании текста ясным становится определенное противоречие между нарочитой объективностью описания процесса вскрытия, по сути, исключаящего всякую эмоциональность и тем более сентиментальность, и явным наличием в тексте столь же нарочито выраженной сентиментальности, эмоциональности, и даже неприкрываемой нежности. Такое может случаться, если очень чувствительный (сверхчувствительный!) человек стыдится своей чувствительности и пытается вытеснить и подавить ее, а она (эта сентиментальная, и, видимо, именно потому очень ранимая чувствительность) помимо

собственной воли автора всё равно находит «лазейку» и выдает себя, – какую бы циничную маску автор на себя ни набрасывал...

На этом я вынужден прекратить демонстрацию анализа на уровне «текст как таковой», хотя этот анализ еще можно продолжать едва ли не бесконечно, и делать это естественно надо на основе оригинального, то есть немецкого, текста. Этот немецкий текст лежит передо мной, и рядом с ним помещен конгениальный перевод В.Б. Микушевича, – только поэтому я и рискнул им воспользоваться, чтобы максимально кратко обозначить, насколько важно непосредственное, никакими авторитетными мнениями не обремененное погружение в текст. Подобное погружение всегда субъективно, ибо всегда зависит от возраста, опыта, ума и знаний погружающегося, которые у всех людей различаются.

В моем понимании анализ на уровне «текст как таковой» является своего рода апробацией текста с позиций его жизненности, степени его проникновения в сокровенные (и неисчерпаемые) глубины человеческого духа и человеческого сердца. Но ко всему этому присоединяется еще и способность чувствовать, воспринимать, искать и находить соответствующую интуитивному духовному замыслу художественное слово, и эту способность я считаю прирожденной, для анализа текста столь же важной, как музыкальный слух для судящего о музыке. Все последующие уровни анализа связаны с вовлечением в рассмотрение текста различных контекстов, которые уточняют, расширяют и корректируют наблюдения и предположения, сделанные на первом (самом непосредственном и «наивном») уровне анализа.

Второй уровень предполагает рассмотрение анализируемого текста *в контексте жизни и творчества писателя*. Само понятие «контекст» я, конечно же, воспринял от М.М. Бахтина, который особенно усердно разрабатывал это понятие в 1970-е гг. Для того, чтобы обозначить, как разворачивается анализ на втором уровне, я привел выше и второе стихотворение из «Морга» – «Милое детство», которое фактически использует уже найденные в первом стихотворении приемы и сюжетные ходы и полностью подтверждает выдвинутые при эмпирическом анализе «Малютки астры» выводы, как подтверждает эти выводы и анализ всех немногочисленных текстов первого сборника. Любопытным представляется и то, что хирург-повествователь первого стихотворения заменятся безличной группой работников, производящих вскрытие трупа, – это профессионалы, которые при первой же возможности разнообразят свою рутинную работу и любят, как «верещат» в воде тонущие крысята. Но психологическая модель представленной ситуации подтверждает гипотезу, выдвинутую при анализе первого стихотворения. Даже само название «Милое детство», как и в первом случае, свидетельствует не о цинизме и пессимизме автора, но скорее выдает боль и отчаяние, подталкивает к какой-то скрытой мысли, которую автор с ужасом прозревает, и это прозрение безысходности, брэнности, бессмысленности человеческого

бытия не проговаривается как окончательный приговор, потому что автор никак не может с этой мыслью смириться, – он словно ищет какой-то выход.

При всей поверхностности предлагаемого здесь принципа анализа всё же необходимо указать, что последние строки приведенных выше стихотворений вовсе не случайно завершаются восклицательным знаком. Стихотворения «Морга» подтверждают это предположение. Но это предположение подтверждается всей биографией и всем творчеством Г. Бенна. По сути дела биография писателя и всё его творчество (во всех жанрах, которые он разрабатывал) представляют собой бесконечное и бескомпромиссное самопознание, направленное на поиски смысла жизни и смысла творчества. То, что смысл его жизни в творчестве, Бенн стал осознавать довольно рано, уже в отрочестве. Но его ранние произведения оказались утраченными, и скорее всего он сам способствовал этой «утрате». Самопознание и творчество происходили у него параллельно: серьезные исследователи проследили это достаточно подробно по его многочисленным письмам, в которых он бывал очень откровенен, и по автобиографической прозе (включая и обширную эссеистику) – он настойчиво, терпеливо и с необыкновенным упорством до конца жизни формулирует и постоянно уточняет одни и те же мысли и формулировки, словно пытается придать всему написанному окончательный художественный блеск.

Ни у одного писателя я не встречал такого обилия «самоплагиата», как у Г. Бенна, и, честно говоря, когда впервые с этим столкнулся, то не сразу понял, зачем он это делает. Я начал понимать это, когда в 1980 г. взялся за перевод его блестящего эссе «Проблемы лирики» (*Probleme der Lyrik*, 1951), первоначально прочитанного в виде доклада перед студентами Марбургского университета, где он сам учился в начале XX в. Он вставляет в свой доклад статью, написанную и опубликованную в 1923 г., и сообщает об этом студентам даже (как мне показалось) с нескрываемой гордостью: смотрите, как много я понимал и как хорошо сформулировал важнейшие проблемы художественного (поэтического) творчества уже 30 лет назад! Читая и перечитывая свой перевод, по мере возможностей приближая его стиль к стилю Бенна, я понял, что он всё сделал правильно: эссе «Проблемы лирики» является одним из самых ярких и содержательных во всей обширной эссеистике писателя, в том числе и благодаря этой вставной статье, которая, будучи помещена в иной, более масштабный, контекст, неожиданным образом, расширяет масштаб более позднего эссе.

В последующих сборниках стихотворений, прозы, эссе – вплоть до тома «Избранных сочинений» (*Gesammelte Schriften*, 1922), завершивших первый этап творчества Бенна, – вырабатывается его жизненная и творческая позиция. В основе этой позиции – противопоставление себя, своего творческого «я» агонизирующему обществу. Это противопоставление принимало в дальнейшем самые различные формы, но всегда оставалось одним из основополагающих мотивов

поэзии, прозы и драматургии Бенна. Творческий кризис начала 1920-х гг. захватил все экспрессионистское движение, началось брожение и размежевание – по политическим, идеологическим мотивам и по эстетическим пристрастиям. Разрыв со своей социальной средой, религией (родительский дом) Бенн переживал не только как личную трагедию (в 1922 г. он потерял жену), но и как характерную, знаковую черту исторической эпохи.

Он считал (и неоднократно подчеркивал это), что немецкий экспрессионизм непосредственно связан с духовным наследием Ницше, с его бескомпромиссной негативной оценкой современной европейской цивилизации, артистизмом и изобразительной суггестивностью языка. Бенн переплавил идею «сверхчеловека» в искусство. Постоянно говоря о конфликте «лирического я» со средой и о неизбежном одиночестве художника, он провозглашает Поэта хранителем высших ценностей человеческого духа, «последним остатком от человека, который еще верит в абсолютное, живет в нем» [6, с. 269]. Причем «абсолютное» для Бенна – не выдумка, не утопия, но стойкая нравственная позиция, стремление пронести человеческий идеал сквозь все «завалы действительности»: «Лирик не может позволить себе чего-то не знать, он должен работать до изнеможения, все перепробовать своими руками, он обязан ориентироваться в том, на какой точке сегодня остановился мир, какой час в этот полдень переживает Земля» [6, с. 270].

Постоянная и неослабевающая напряженность между сиюминутным (встающим во всей обнаженной конкретике) и вечным, просвечивающим сквозь всю неприглядную конкретику идеалом – в этом живой и трепещущий нерв творчества Бенна, в этом его возрастающая с годами притягательность.

3

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 сущностные вопросы – о мироздании, о цели или бесцельности 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 в стихотворении «Эпилог» (1949) мы читаем:

...Ливни, пламя, ночные бденья –
И над пеплом вдруг кто-то поймет:
«Жизнь – это мостов наведение
Над потоком, что всё унесет»
(Перевод О. Татариновой).

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 многогранность 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: неужели 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,
и все опять отступали
перед вечным вопросом: к чему?
Вопрос самой детской из логик.
Поймешь на склоне пути,
одно лишь ты должен: как стоик
– то цель, или страсть, или подвиг –
свое назначенье нести.
Снега, ледники – всё растает,
всё гинет во тьме бытия,
две сущности есть: пустота и
твое обреченное «я».

(1953)

Здесь тоже перевод, лишь в меру возможности приближенный к Поэту, – в оригинале стоит его излюбленное «das gezeichnete Ich», что означает «отмеченное

свыше я», или, растолковывая, «я, отмеченное свыше печатью своего предназначения», но такой «печатью» которая никак не дается в руки, которую даже труднее понять, чем «свое назначенье нести», ибо последнее означает лишь направление движения, которое сначала ощущается на уровне интуиции и проявляется лишь по мере того, как мы его «несем». Поэтому в переводе здесь использовано сочетание «обреченное я», что означает и высший нравственный долг (человек должен сам обречь себя до конца нести свое назначенье), и обреченность, но в другом, еще более метафизическом смысле. Ведь «я» должно нести свое «назначенье» в «пустоте», поскольку свет высшей Истины для него все равно останется закрытым, а подменять и разбавлять высшую Истину обычными человеческими утопиями и заблуждениями это «я» не хочет, а потому оно заранее обречено на страдания, и оно сознательно избирает себе эту «обреченность» на каждодневные страдания, ибо не знает другого способа приблизиться к высшей Истине, а ни на что меньшее это «я» не согласно. Попутно замечу, что этот перевод несколько раз публиковался, и в «Вопросах литературы», не согласовывая с переводчиком последнюю строку поправили на «тобой обретенное я», но это всё же не Бенн, строка звучит пафосно, почти романтически, а пафосности Бенн всеми силами избегал, и в последующих публикациях пришлось вернуть исходный вариант.

Таким образом, постепенно углубляясь в творчество Г. Бенна, мы попадаем в область не совсем обычную и не совсем привычную, ибо все свои незаурядные способности он направил на познание того, от чего мы, как правило, инстинктивно бежим. Его всю жизнь волновало не более и не менее, как соотношение отдельного человеческого Я (позднее – творческого Я) со всей Вселенной, многие годы он посвятил попыткам проникнуть в суть и смысл человеческой эволюции вообще, определить ее характер и направление и в этих рамках – суть человеческой цивилизации, культуры и, наконец, искусства слова. «Слово» (das Wort) играло в его поэтике центральную, поистине магическую роль. Не случайно он претендовал занять в немецкой литературе место создателя «абсолютной прозы» и «абсолютной поэзии». Эти жанры Бенн сам выдумал, сам теоретически обосновал и воплотил – насколько это вообще возможно – в своих произведениях.

Слово как материальная субстанция и как субстанция всей человеческой истории и культуры само по себе несет гораздо больше смысла, чем тот, который стремится придать ему писатель, скованный рамками определенных «содержаний» в пределах своей исторической эпохи и своего культурного ареала. Задача настоящего творца, считал Бенн, состоит в высвобождении слова от этой ситуативной и сиюминутной скованности, в предоставлении ему возможности самому подыскивать себе пары и необходимые сцепления для выражения гораздо более глубоких содержаний, чем те, которые может почерпнуть сам автор из своего непосредственного окружения и жизненного опыта. Ведь любое слово – Вселенная,

Земля, весна, рука – произносящий или пишущий его воспринимает лишь в том объеме, который ему известен (или представляется известным), само же слово заключает в себе и неизвестные еще автору (или вообще человеку) содержания – еще не открытые, уже забытые или вообще непостижимые. Поэтому писатель столько же дирижирует своими словами («он знает свои слова», – говорил Бенн), сколько и сами слова ведут его за собой, заставляя вглядываться в их непривычные содержания и в их непривычную сочетаемость и обнаруживать в них новые, скрытые дотоле смыслы. Такова, по мнению Бенна, ситуация автора, стремящегося быть творцом, таковы его активность и пассивность, ибо он не творит ничего своевольно и произвольно, он лишь улавливает глубинные шумы Вселенной и с помощью своей особой, изначально настоящему творцу данной чувствительности к слову отбирает «свои слова».

Слух Бенна порой улавливал и слова, отсутствующие в немецких словарях, – он всегда доверял этому внутреннему слуху и вводил подобные слова без всяких пояснений (например, в эссе «Проблемы лирики» встречается слово «гайя», восходящее к итальянскому «веселый» (gaio), «быстрый», «живой» (о музыке), – «гайя» Бенна, вбирая эти значения, означает все же нечто иное, а именно: свет и радость, разлитые в природе, и соответствующие им состояния человеческой души). И в качестве заключения к этой теме – еще одно небольшое стихотворение 1941 г.:

СЛОВО

Вот слово, фраза – и открылись
вдруг сразу жизнь, и смысл, и связь,
и сфер движенья изменились,
беззвучно к слову устремась.

Вот слово – блеск, полет безбрежный,
сиянье звездного огня, –
и вновь ничто, и мрак кромешный
в мирах пустых вокруг меня.

И к этому переводу приходится сделать маленькую поправку. Строго говоря, у Бенна сказано «в пустом пространстве вокруг мира и Я» («im leeren Raum um Welt und Ich»). То есть Бенн все же ограничивал магическую роль слова как средства глубинного познания рамками человеческой цивилизации, создавшей слово как инструмент обозначения, познания и сообщения. Но он никогда не забывал о том, что существует еще многое и за этими рамками, и допускал возможность мышления иными – вне привычных человеческих шаблонов – категориями. Более того, он считал (и это видно по «Проблемам лирики»), что человеческое сознание (интеллект), находящееся, по его мнению, еще на самой начальной стадии развития, в конечном итоге сумеет вырваться за пределы того предначертанного, унаследованного и по существу рокового круга, в котором тысячелетиями

протекала его обозримая история, и создаст действительно достойную человека цивилизацию. Правда, эти мысли он высказывал не категорично, но не исключал и такой ход развития из числа проигрываемых им вариантов.

Из сказанного уже отчасти должно быть понятно, почему Бенн так высоко ставил Фридриха Ницше, почему он не отказался от его наследия даже после второй мировой войны, когда от Ницше (но и от Достоевского) фактически отрекся, например, Т. Манн. «Ницше – вершина, возвышающаяся над нашей современностью, он и Гёте, все еще до сих пор», – вспоминал слова Бенна его послевоенный издатель [7, S. 128], да если бы он и не записал их, то все равно осталось достаточно свидетельств о Ницше от самого писателя, и прежде всего – блестящий доклад «Ницше через 50 лет» (1950), в котором Бенн, отдавая отчет в исторической обусловленности и ограниченности целого ряда постулатов Ницше, трезво и высоко оценивает вклад последнего в историю развития человеческого духа и немецкого слова. Для Бенна Ницше важен прежде всего как бескомпромиссный разрушитель всех старых догм, всего старого наукообразного мышления, оправдывавшего историческую закономерность и целесообразность всей кровавой человеческой истории. Ницше раньше многих других (но не раньше Достоевского) увидел и предсказал грядущую «белокурую бестию», которая воплотилась затем наяву в «человека толпы» и в соответствующие ему кровавые полицейские режимы. Ницше спроецировал на будущее логику распознанного им исторического развития человечества – но не он же ее выдумал! И он ли виноват в том, что его *предупреждение* было скудными умами воспринято как призыв и выплеснуто затем в толпу как лозунг и знамя? Ведь позднее, хотя и по-своему, но о том же говорили и Н. Бердяев, и З. Фрейд в «Психологии масс», и Ортега-и-Гассет в «Восстании масс». Все они по-своему предупреждали, били в набат, исходя из наблюдаемой ими действительности, – но кто хотел их слушать, кто из политических деятелей даже сегодня хочет к ним серьезно прислушиваться?

Г. Бенн по-своему подхватил эстафету Ницше, творчески переработав те грозные и бескомпромиссные обвинения, которые Ницше выдвинул едва ли не против всех областей и сторон современной ему европейской цивилизации. Особенно внимательно Бенн приглядывался к «артистизму» Ницше, к его способности «самовыражаться, формулировать, сиять и ослеплять» [7, S. 50], «рвать и терзать» все застывшее и унаследованное, чтобы «невзирая на опасности и последствия заглянуть в зияющие разломы» [8, S. 27], из которых на него вытаращила, должна была вытаращить свои бельма «белокурая бестия». Исходя из такого понимания Ницше, считает Бенн, человечество в конечном итоге должно будет воздвигнуть ему памятник.

Теперь уже совсем нетрудно определить политическую позицию Бенна, вокруг которой целые десятилетия продолжались споры, фактически и затруднившие знакомство с ним отечественного читателя. В силу своей рано определившейся

тотально *нигилистической* позиции по отношению к современному обществу и продуктам его культуры Бенн сразу попытался поставить себя вне общества и даже вне литературных группировок, хотя и не отрицал своей связи с экспрессионизмом – в ниспровержении предшествовавших литературных течений. Вспоминая свою бытность в Брюсселе в 1916 г., Бенн писал, что «жил на грани, где кончается бытие и начинается Я» [9, S. 500], обозначая этими словами свою способность сосредоточиться на вечных проблемах даже в самый разгар войны, участником которой он был в качестве военного врача. Именно в силу своего тотального нигилизма и сосредоточенности на самых вечных вопросах Бенн не смог стать на крайние позиции – правые или левые, ибо не доверял ни массам, ни их вождям, ни идеологии, ни науке, а еще точнее – скептически вглядывался «в четыре тысячелетия человечества» и его истории, обнаруживая везде примитивный и безутешный самообман: «Мы изобрели пространство, чтобы убить время, а время – чтобы мотивировать продолжительность нашей жизни; из этого ничего не выйдет и ничего не разовьется, категория, в которой раскрывается Космос, есть категория галлюцинации» [7, S. 43].

Другое дело, что, оставаясь по сути своей центристом, Бенн – вслед за Ницше – на некоторое время сосредоточился на критике современной цивилизации, стараясь разбередить и обнажить ее раны, чтобы высвободить некие стихийные силы, которые должны были дать новый поворот в ее дальнейшем развитии. Социализм в его большевистском варианте, по существу *уничтожавший национальность*, не говоря уже о ряде других его проявившихся черт, никак не привлекал Бенна, но на какой-то миг, в 1933 г., ему показалось, что *национальный* вариант высвобождения стихийных массовых сил как раз и способен дать тупиковой цивилизации новый и перспективный толчок. Отрезвление наступило очень быстро, но уже была произнесена по радио речь и опубликовано письмо-ответ К. Манну, где Бенн объяснял, почему он хочет остаться на родине и разделить со своим народом его судьбу. В романе «Двойная жизнь» Бенн сам приводит все эти документы и открыто признает, что К. Манн, «двадцатисемилетний, правильнее увидел ситуацию, точно оценил дальнейший ход событий, мыслил яснее, чем я» [7, S. 53]. Но из дальнейших рассуждений Бенна видно, что проблема только этим не исчерпывается, что она связана с проблемой власти и ее роли во всей человеческой истории, и в таком виде эта проблема остается не разрешенной и по сегодняшний день. То есть Бенн, порой ошибаясь в частности из-за слишком объемного масштаба волновавшей его общей идеи, не ошибся все-таки в целом – в оценке общей непродуктивности и антигуманности современного состояния человеческой цивилизации.

Но нацистское государство и его идеологи очень скоро и сами сообразили, что Бенн все же – чужеродный для них элемент. Уже в 1933 г. ему было запрещено выступить с надгробной речью в честь Стефана Георге, которого Бенн очень высоко

ценил. Затем начались нападки в прессе, сначала прощупывающие, а потом все более угрожающие. Бенн перестал посещать заседания Прусской Академии, членом которой он был избран в 1932 г., а затем, чувствуя все ближе надвигающуюся опасность, попытался уйти от нее в «аристократическую форму эмиграции», снова записавшись на службу по своей основной профессии – военного врача, где его сначала спасали от прямых карательных санкций остававшиеся еще в армии образованные генералы, а затем друзья студенческих лет – врачи. В 1937 г. в написанной одним из эсэсовцев книге «Очищение храма искусства» Бенна заклеямили «культур-большевиком», а на следующий год исключили из Имперской палаты письменности, запретив не только публиковаться, но даже и писать. Бенн по-своему сумел перехитрить Третий рейх и описать затем с потрясающей силой наглядности, что же в этом государстве на самом деле происходило. Писать он, конечно, продолжал, и даже опускался с космических высот на вполне земную твердь, о чем свидетельствует хотя бы это четверостишие, написанное в 1938 г., в разгар гонений не только на него лично, но и на все искусство экспрессионизма в целом:

ЭКСПРЕССИОНИСТ!

Здесь в честь твою никто не станет верить,
И на Парнас тебя никто не вознесет,
А если кто тебе проломит череп,
Тот только «честь» Германии спасет.

В 1943 г. Бенн на свой риск и страх и за свой счет издал нелегально антифашистский по духу сборник «22 стихотворения», который распространял среди своих друзей и о котором впоследствии в шутку говорил, что мог бы после войны предъявить его как документ антифашистского сопротивления, в шутку потому, что сам он с того времени снова бился над центральными проблемами человека, человечества и космоса и текущая политическая борьба его уже опять мало интересовала. И уж совсем поразительно, что в числе многочисленных откликов на смерть Готфрида Бенна 7 июля 1956 г. было и прекрасное стихотворение министра культуры ГДР Иоганнеса Р. Бехера, может быть, самое лучшее и самое честное во всем его творчестве. Этот факт всерьез так и не попытались еще объяснить литературоведы – ни применительно к Бенну, ни применительно к Бехеру. А дело все в том, что и Бехер, пускай и непоследовательно, до конца жизни пытался перешагнуть узкую, однозначную догму, которой он присягнул и в непреложности которой он сам себя так до конца и не смог убедить. А Бенн все же далеко не так однозначен, как это могло казаться всем тем, кто многие годы пытался судить о нем с догматических позиций [см.: 10].

В 1937–1948 гг. произведения Бенна в Германии не издавались. Однако в 1949 г. вышло сразу несколько книг: роман «Птолемеец» (*Der Ptolemäer*),

«Статические стихи» (*Statische Gedichte*), сборник стихотворений «Упоенный поток» (*Trunkene Flut*), драму «Три старика» (*Drei alte Männer*), сборник эссе «Мир выражения» (*Ausdruckswelt*) и исследование «Гёте и естественные науки» (*Goethe und Naturwissenschaften*, написано в 1932). И сразу же началась громкая послевоенная слава поэта, провозглашенного главой «второй фазы экспрессионизма», под знаком которой в литературе ФРГ во многом прошли 1950-е гг.

И еще об одном хочется здесь напомнить. Бенн получил прекрасное образование и, презирая дилетантизм и любых его форм, считал своим долгом глубоко вникать во все направления своей профессиональной деятельности: патологию, дерматологию и венерологию и, наконец, медицинское обслуживание, публикуя как специальные статистические исследования, так и базирующиеся на огромном эмпирическом материале статьи общефилософского характера. И это тоже надо иметь в виду, когда Бенн, всю жизнь подчеркивая свое неприятие конкретной действительности, в то же время утверждает, что «великий поэт – это великий реалист, очень близкий ко всякой действительности, – он просто завален действительностью, он очень земной...» [6, с. 264].

К сожалению, рассуждения о Бенне получились несколько растянутыми, хотя в рамках всей статьи предполагалось, что сравнение творчества Г. Тракля, крупнейшего австрийского поэта-экспрессиониста, и Г. Бенна, крупнейшего немецкого поэта, прозаика и эссеиста, может внести дополнительные штрихи для уяснения сходства и различия австрийского и немецкого экспрессионизма. Но на практике всё оказалось не так просто. Тракль и Бенн – почти ровесники по рождению, но Тракль прожил 27 лет, рано пристрастился к наркотикам и закончил жизнь самоубийством, Бенн прожил 70 лет, и об этом приходится напоминать, – хотя развитие и раскрытие гениальных способностей поэта нельзя измерять обычными человеческими мерками – слишком много в истории литературы исключений.

Учитывая то, что было сказано о Тракле в соответствующем разделе статьи, читая его произведения и литературу о нем, я с прискорбием пришел к выводу, что его самоубийство было неизбежным и неотвратимым. Природа наделила его роковым даром неутолимой чувственности, которую не имеет права осуждать тот, кого этот дар (или проклятье) миновал, но природа же наделила его огромным поэтическим талантом, который он употребил на то, чтобы искупить поэтическим словом свои неискупимые грехи. И чем больше он вырослел, тем больше страдал, – и тем лучше становились стихи.

Но эта тема – слишком огромна и почти не поддается разрешению. Чтобы гениальную и сверхчувствительную личность не раздавили грехи необходима: 1) короткая память, равносильная постулату З. Фрейда о характерном для людей «вытеснении» всего неприятного и нежелательного в подсознание, и это, действительно, характерно для многих, но отнюдь не для всех, – Фрейд явно работал на массовое сознание; 2) отсутствие совести, которое встречалось у отдельных людей

всегда, но в новейшее время распространяется еще больше, находя свое оправдание в трудах отдельных философов: «что мне выгодно, то и правильно»); 3) как предохранительный щит может служить цинизм, ирония, самоирония, сарказм, гротеск и т.д. – все формы обличения несовершенного общества, помогающие забыть о собственном несовершенстве (и собственных грехах). Но у Тракля спасительный цинизм совершенно отсутствовал, а с памятью и совестью у него все было в порядке. Он проклинал свои страсти, пытался заглушить их наркотиками, но наркотики успокаивают только на время, а их передозировка приводит к смерти.

Трагическая, безысходная судьба и прекрасные, гениальные стихотворения, в которых есть все: и память, и совесть, и нежность, и благородство – все то, что заставляло его шлифовать свои стихи до неповторимого совершенства, о чем австрийский исследователь его творчества написал: «Его альтернативный путь пролегает в области синтезирования языковых процессов, в сфере непостижимо прежде обогащения языка образами, звучанием, запахом, молчанием. В поэзии нашего столетия, вне всякого сомнения, продолжает существовать "траклевский тон"... Он воспринимал свою поэзию как "неполное раскаяние", "незавершенное наказание", следуя тем самым не за Ницше, а за Достоевским» [3, с. 11]. Но трагический и пока неразрешимый для меня парадокс заключается в мысли о том, что, может быть, только такие грехи и такие непомерные страдания могут породить такую уникальную, неповторимую поэзию, какую завещал в назидание человечеству Г. Тракль.

Г. Бенн был не менее подвержен страстям и не менее чувствителен, чем Г. Тракль (насколько подобные вещи вообще поддаются сравнению). Но даже перечисление трагедий и превратностей его жизни займет немало страниц, и я попробую ограничиться лишь несколькими его высказываниями, взятыми из эссе «Проблемы лирики»: «В стихотворении недопустимы элементы случайности... он (поэт – А.Г.) должен герметизировать свой стих против вторжений, возможных помех, и он должен следить за чистотой своих фронтов... Отовсюду приходят краски, не поддающиеся учету нюансы, светотени – из всего этого возникает стихотворение..., которое, возможно, складывается в один из этих разорванных часов, – абсолютное стихотворение, стихотворение без веры, стихотворение без надежды, стихотворение ни к кому не обращенное, стихотворение из слов, которые вы монтируете чарующим образом. И, чтобы еще раз сказать это: тот, кто за моей формулировкой видит лишь нигилизм и непристойность, тот не замечает, что за ослепительностью и за словом находится еще достаточно темнот и отбросов бытия, чтобы удовлетворить даже самого глубокомысленного, что в каждой форме, которая привлекает и очаровывает, заключено достаточно страсти, природы и трагического опыта. Но, конечно же, для этого нужна решимость, вы покидаете религию, вы покидаете коллектив и переходите в необозримые поля...

Наш строй – это дух, его закон диктуется выражением, формой, стилем... И это стихотворение без веры, это стихотворение без надежды, и это ни к кому не обращенное стихотворение тоже трансцендентно, оно является, говоря словами французского мыслителя, «осуществлением выявляющегося в человеке, но его превосходящего становления» [6, с. 270–271].

Даже из этой цитаты можно увидеть, на какой высокий пьедестал ставил Бенн поэта-лирика. Рано осознав свое призвание поэта – быть хранителем высших духовных ценностей человеческого в человеке – Г. Бенн всю жизнь упорно стремился соответствовать своему призванию. При этом ему удалось – вовсе не идеализируя ни человеческую историю, ни самого человека (отсюда – ошибочное впечатление, которое может внушить поверхностное прочтение некоторых его стихов как циничных и исполненных пессимизма) – он всё-таки сумел не утратить веру в человека: «Но, по-видимому, конец человека не будет таким, каким он видится меланхоликам от культуры; если человек будет вести себя в соответствии с этим своим видом, он будет вести себя по творческим законам, которые возвышаются над атомной бомбой и над грудями урановой руды. Согласно этому ходу мысли, европейский человек не погибнет, он много страдал, он стабилен и мог бы развить из своего частичного разрушения непредвидимые формообразующие силы» [6, с. 271]. Эта – порой едва теплившаяся – вера в человека помогла ему пережить две мировые войны, годы Третьего рейха, голод и разруху, непредвиденные смерти самых близких людей и оставить потомкам непревзойденные образцы того, как человек может в любых обстоятельствах «вести себя по творческим законам». Трагль же, полностью погруженный в свои безмерные страдания и переживания, которые он художественно сумел поднять до уровня страданий и переживаний всемирного масштаба, этой тяжести не вынес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ehrenstein, A. Den ermordeten Brüdern / A. Ehrenstein // Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / dargestellt von O. Basil. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. – 178 S.
2. Трагль, Г. Избранные стихотворения / Г. Трагль; пер. с нем., предисл. и коммент. А. Прокопьева. – М.: Carte Blanche, 1994. – 82 с.
3. Трагль, Г. Стихотворения. Проза. Письма / Г. Трагль; составление, ред. пер. и коммент. А. Белобратова; вступ. ст. В. Метлагла. – СПб.: Симпозиум, 1996. – 639 с.
4. Methlagl, W. Georg Trakl / W. Methlagl // Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart: in 5 Bänden; hrsg. von W. Killy. – Gütersloh; München: Bertelsmann-Lexikon-Verlag, 1994. – Band 5: Schil-Z. – S. 190–192.
5. Гугнин, А.А. Введение в анализ художественного текста / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы: сб. ст. Вып. 17 / Ин-т славяноведения РАН, МГОПУ им. М.А. Шолохова, Полоцкий гос. ун-т; отв. ред. А.А. Гугнин. – М.; Новополец, 2003. – С. 200–227.
6. Бенн, Г. Проблемы лирики / Г. Бенн; пер. с нем. А.А. Гугнина // Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи: междунар. сб. науч. ст. / Полоц. гос. ун-т; редкол.: А.А. Гугнин (отв. ред.) [и др.]. – Новополец, 2017. – С. 260–275.

7. Benn, G. Doppelleben / G. Benn. – Wiesbaden: Limes, 1967. – 213 S.
8. Benn, G. Über mich selbst. 1886–1956 / G. Benn. – München: Langen-Müller, 1956. – 67 S.
9. Benn, G. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrücke. B. 3: Essays und Reden / G. Benn. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989. – 800 S.
10. Бенн, Г. Радио-беседа / Г. Бенн, И.П. Бехер // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / составл., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С.323–325.

TWO UNEXTINCT FLAMES OF EXPRESSIONISM: GEORG TRAKL AND GOTTFRIED BENN

A. GUGNIN

The article explores fundamental motifs of the poetry of two major figures of the expressionistic literature, Georg Trakl and Gottfried Benn. Trakl's poem Der Gewitterabend, Benn's poems Kleine Aster and Schöne Jugend are thoroughly analyzed as 'plain texts'. Some excerpts from Benn's essay Probleme der Lyrik are taken to illustrate the aesthetics of expressionism. The tragical worldview, provocative imagery and suggestive power of poetical word bring two authors together and keep their writings still up to date.

Keywords: *tragical worldview, nihilism, meaning of the art, expressionism, suggestiveness.*

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ:
ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ**

Электронный сборник материалов
международной научной конференции

(Полоцк, 15–16 октября 2020 г.)

Текстовое электронное издание

Новополоцк
Полоцкий государственный университет
2021

1 – дополнительный экран – сведения об издании
УДК 82.0(100)(063)
ББК 83.0(0)я431

Рекомендован к изданию методической комиссией гуманитарного факультета
Полоцкого государственного университета (протокол № 5 от 24.05.2021 г.)

РЕЦЕНЗЕНТ:

д-р філал. навук, праф., праф. кафедры гісторыі беларускай літаратуры філалагічнага
факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта Л. Д. СІНЬКОВА

Ответственный за выпуск:

Е. В. Лушневская

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ: ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ

[Электронный ресурс] : электрон. сб. материалов Междунар. науч. конф., Полоцк,
15–16 октября 2020 г. / Полоц. гос. ун-т ; отв. за вып.: Е. В. Лушневская. – Новополоцк :
Полоц. гос. ун-т, 2021. – 1 электрон. опт. диск (CD-R).

ISBN 978-985-531-774-7.

В сборник вошли научные статьи, позволяющие представить проблематику изучения истории литературы на более широком контекстуальном уровне. Актуальность тематики международной научной конференции «Мировая литература в становлении: перекрестки – контакты – посредники» подчеркивается необходимостью осмысления стремительной интеграции гуманитарных наук за последние десятилетия, приводящей зачастую не столько к положительным результатам, сколько к произвольному и неоправданному заимствованию терминологического аппарата из самых разных наук.

Предназначена исследователям, преподавателям, аспирантам филологического профиля.

Сборник включен в Государственный регистр информационного ресурса.

Регистрационное свидетельство № 3172126562 от 09.09.2021.

Сборник входит в Российский индекс научного цитирования.

211400, ул. Стрелецкая, 4, г. Полоцк, Витебская обл., Республика Беларусь

тел. 8 (0214) 42-87-03

e-mail: k.lushneuskaya@psu.by

№ госрегистрации 3172126562

ISBN 978-985-531-774-7

©Полоцкий государственный университет, 2021

2 – дополнительный титульный экран – производственно-технические сведения

Для создания текстового электронного издания «Мировая литература в становлении: перекрестки – контакты – посредники» использованы текстовый процессор Microsoft Word и программа Adobe Acrobat XI Pro для создания и просмотра электронных публикаций в формате PDF.

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТАНОВЛЕНИИ:
ПЕРЕКРЕСТКИ – КОНТАКТЫ – ПОСРЕДНИКИ**

Электронный сборник материалов
международной научной конференции
(Полоцк, 15–16 октября 2020 г.)

Техническое редактирование и верстка *С. Е. Рясовой*.
Компьютерный дизайн *М. С. Мухоморовой*.

Подписано к использованию 27.10.2021.
Объем издания: 2 Мб. Тираж 3 диска. Заказ 715.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования «Полоцкий государственный университет».

Свидетельство о государственной регистрации
издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/305 от 22.04.2014.

ЛП № 02330/278 от 08.05.2014.

211440, ул. Блохина, 29,
г. Новополоцк,
Тел. 8 (0214) 59-95-41, 59-95-44
<http://www.psu.by>