

В.Д. СЕДЕЛЬНИК

ТРИ ВЕКТОРА ПОЭЗИИ ФРАНКА ВЕДЕКИНДА

Считается, что Франк Ведекинд (Frank Wedekind, 1864–1918) был прежде всего деятелем театра – драматургом, актером, постановщиком собственных произведений; все остальное, чем он занимался, может быть, менее интенсивно, прежде всего поэзия и проза, находится как бы на периферии его творческих усилий и не поднимается до уровня его драматургии. Если говорить о прозе, то, вероятно, с этим можно согласиться. И по объему, и по характеру стилизованных примет она и впрямь занимает в его творческом наследии весьма скромное место. Другое дело поэзия. Она сопровождала его с ученических лет до конца жизни, причем без перерывов, случившихся – после преследовавших его неудач с постановкой пьес – до конца жизни. Он был не Schriftsteller, не Dramatiker, а именно Dichter в том широком значении, которое немцы вкладывают в это слово, то есть был поэтом и в прозе, и в драматургии, тем более что некоторые его драмы («Камень мудрых» – «Der Stein der Weisen», 1909; «Геракл» – «Herakles», 1917 и др.) написаны в стихах. Много стихотворных вкраплений почти во всех его драмах, включая самые знаменитые (например, «Пробуждение весны» – «Frühlings Erwachen», 1891). Немало их и в прозаических произведениях («Княгиня Русалька» – «Die Fürstin Russalka», 1905). Причем в поэзии, как и в драматургии, он был фигурой крайне противоречивой, в чем-то загадочной, дерзкой и для своего времени новаторской. Как и все творчество, поэзия Ведекинда тоже несла в себе те новшества, которые стали осознаваться как необходимые и неизбежные только с утверждением в литературе и культуре открытий модернизма и авангардизма. Ведекинд генерировал энергию новизны, обновления – времени, морали, культуры, искусства, жизни. Он был виталистом в ницшевском, не лишенном тайного трагизма, смысле, живым воплощением «жизненной философии», впрочем, далеким от какого бы то ни было философствования, тем более абстрактного. От его личности, как и от его пьес и стихотворений, исходило не ожидание, как у натуралистов, а требование – громкое, во весь голос, с эмоциональным нажимом – требование нового подхода к меняющейся на глазах действительности. Об этом весьма экспрессивно написал в 1914 году Хуго Балль (в ту пору будущий дадаист еще был приверженцем экспрессионизма): «Стоило Франку Ведекинду выйти на сцену – и – черт возьми! – все другие рядом с ним смотрелись, как падающие кегли.

Их просто не существовало. Для нас это было потрясением: *Voilà! Вот он!* Его пьесы утвердились на сцене. В одночасье обрели жизнь. Разногласие между художником и его творением обернулось полным единством. Его дыхание обжигало. Его темп захватывал. От его фанатизма вибрировала сцена, что удавалось, пожалуй, только танцовщику Нижинскому. Три ипостаси объединились на сцене в одной личности: фанатик, поэт и трибун. То, что прежде было делом театральных канцелярий и издательских редакций, становилось делом – и уделом общественности. Написанное оживало, проклинали, кровоточило, неистовствовало, вопило – в лицо нам и заодно государственным, общественным, религиозным и моральным авторитетам» [1, S. 15 – 16. – Здесь и далее перевод мой. – В. С.].

Баллю вторил в некрологе на преждевременную смерть Ведекинда молодой Берт Брехт: «Входил ли он в зал, где шумели сотни студентов, или выходил на сцену в присущей ему позе, слегка наклонившись и выпятив четко очерченный твердый лоб, чуть неуклюже и угрожающе, сразу устанавливалась тишина. <...> Пару недель тому назад он хриловатым голосом пел в кафе «Бонбоньерка» свои песни под гитару, несколько монотонно и весьма неумело: никогда еще я не был так потрясен и восхищен. <...> Особое очарование придавали этому человеку его колоссальная жизненная сила, его энергия, позволявшая ему, осыпая бранью и насмешками, создавать нестигаемую песнь любви к человечеству. Казалось, он не подвержен смерти. <...> Вместе с Толстым и Стриндбергом он принадлежал к великим воспитателям новой Европы. Величайшим творением Ведекинда была его личность»¹ [2, S. 8 – 9].

Франк Ведекинд родился 24 июля 1864 года в Ганновере, беззаботное детство провел в старинном замке Ленцбург, что в швейцарском кантоне Ааргау. Его отец, состоятельный врач либерально-демократической ориентации, окончательно покинул ненавистную ему бисмарковскую Германию в 1872 году. До этого он в молодости десять лет прослужил придворным врачом турецкого султана, по возвращении на родину занимался политической деятельностью и однажды уже эмигрировал из Германии, разочарованный поражением революции 1848 года, жил некоторое время в Америке, в Сан Франциско, где разбогател и женился на немецкой актрисе вдвое моложе себя. Юный Ведекинд (родители дали ему имя Бенджамин Франклин – в честь знаменитого американского ученого-просветителя) рос в открытой, либеральной атмосфере родительского дома, в стороне от центров немецкой политической и культурной жизни. Их влияние он ощутил позднее. Но с возрастом на его формировании сказался внутренний распад семьи стареющего отца, становившегося все более ворчливым, придирчивым и чудаковатым. Гимназист Ведекинд тяжело переживал семейные неурядицы, вызревавшие в старинном замке, на фоне прекрасной швейцарской природы. К тому же в первые годы учения он ощутил на себе контраст между вольной «естественной» жизнью своего детства и гнетом общественных предписаний. В нем рано проснулась тяга к творчеству, в основу которого с самого начала легло изображение и преодоление этого контраста. Он зачитывался поэзией Гейне, сам с тринадцатилетнего возраста сочинял стихи и драматические фрагменты, был душой сложившегося в гимназические годы «*Senatus poetikus*», «поэтического сената», в который входили его близкие друзья, среди них Оскар Шиблер и Адольф Фёгтлин, ставший впоследствии известным швейцарским писателем.

Некоторое время юный Франклин находился под влиянием пессимистической философии Эдуарда фон Гартмана, затем его увлекла «веселая наука» Фридриха Ницше. Уже в первых поэтических и драматических опытах Ведекинда намечаются его сквозные темы: столкновение естественной жизни с моральными нормами и общественными установлениями, эгоизм как главенствующий инстинкт и принцип человеческого поведения, распад отношений между людьми (с этим он столкнулся в собственной семье), тоска по дружбе. И, разумеется, любовь, раскрепощение плоти. Юный «эротоман» не просто противопоставлял плоть духу, он был убежден, что «у плоти собственный дух». Разрабатываемая им «теория эгоизма» подтолкнула его к выводу, что и почитание Бога есть не что иное, как любовь к собственной персоне. В 1881 году он писал Фёгтлину о своем превращении «из христианина в неверующего скептика» [3, S. 29]. Он яростно отстаивал свою теорию эгоизма, в том числе и дома, в кругу семьи, и полагал, что она способна «опрокинуть» любую мораль. Но в то же время утверждал, что такого рода «аморализм» должен подчиняться закону любви к истинной морали. Поскольку в реальной жизни такой морали не находилось места, то пессимистически настроенные участники «поэтического сената» в поисках избавления от «мировой скорби» приходили к мысли о самоубийстве как возможном выходе из неразрешимого противоречия. Но молодость брала свое, и кажущаяся безысходность чаще всего выливалась в протест против унылой повседневности, в желание жить и наслаждаться жизнью «вопреки всему» (позже этот опыт юного «фанатика истины» найдет воплощение в трагедии «Пробуждение весны»). Деля всех людей на «спиритуалистов» и «сенсуалистов», Ведекинд без колебаний встает на сторону последних.

В 1884 году, после короткого изучения языков и литературы в Лозанне, Ведекинд по настоянию отца записывается на юридический факультет в Мюнхене. Но его неудержимо тянут к себе литература, живопись, музыка, театр, и он втайне от отца целиком отдается этому влечению. Узнав о поведении сына,

¹ Некролог появился в газете «*Augsburger Zeitung*» 12 марта 1918 года.

отец лишает его финансовой поддержки. Более полугода привыкший к беззаботной жизни Ведекинд вынужден сам зарабатывать себе на хлеб, занимается журналистикой, рекламирует изделия одной цюрихской фирмы. Но все попытки утвердить себя на поприще литературы заканчиваются крахом, и осенью 1887 года отчаявшийся Ведекинд униженно просит отца о прощении и получает возможность закончить юридическое образование. Однако через год отец неожиданно умирает, Ведекинд, оказавшись наследником довольно значительного состояния, круто меняет свою жизнь: прерывает учебу и целиком отдается литературе и наслаждениям.

Как писатель Ведекинд складывается, тесно общаясь во время пребывания в Цюрихе с натуралистами – драматургом Герхардом Гауптманом, его братом, физиологом и прозаиком Карлом и поэтом Карлом Генкелем. Но именно в этом кругу он становится анти-натуралистом. Когда вышла в свет вторая, написанная в натуралистическом ключе драма молодого Гауптмана «Праздник мира. Семейная катастрофа» («Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe», 1890), Ведекинд был потрясен предательством приятеля, использовавшего его «душевные излияния» о конфликтах в родительском доме, и ответил комедией «Дети и глупцы» («Kinder und Narren», 1891), в которой вывел Гауптмана в образе литератора-педаанта, заносащего в записную книжку все увиденное и услышанное, чтобы потом препарировать в духе своих представлений о наследственности и среде. «Ум человека – вот мои подмостки, фантазия – мой лучший режиссер», – таким был ответ Ведекинда. Он хотел создавать не «примитивное филистерское искусство», описывающее – с той или иной мерой критики и протеста – разные формы общественного принуждения, он – и в поэзии, и в драме – требовал активного сопротивления обстоятельствам и анализа, идущего рука об руку с «реально-психологическими наблюдениями» над зовом природы и плоти, требовал, заметим, еще до того, как появился и получил распространение психоанализ. Эпиграфом к своей пьесе, написанной в пору расцвета натурализма, он поставил слова: «Реализм заставил тебя забыть о человеке. Возвращайся к природе!». Под «реализмом» Ведекинд, само собой, имел в виду натурализм. Идея над страстью натуралистов наблюдать, подсматривать за своим объектом – человеком, Ведекинд писал: «Когда реализм изживет себя, его представители станут зарабатывать себе на хлеб службой в тайной полиции». Его идеал – не подсматривать за жизнью, а быть в ее гуще, жить. «Реалист живет, чтобы сочинять... Истинный поэт творит, потому что живет, любит, радуется жизни... истинный поэт – это и есть совершенный человек под солнцем» [3, S. 39].

Натуралистическое искусство неприемлемо для поэта и драматурга Ведекинда еще и потому, что оно лишено чувства юмора, сторонится веселой, а нередко и злой шутки. Именно шутка, по словам Пауля Корнфельда, известного критика и одного из теоретиков экспрессионизма, была «центральным моментом творчества Ведекинда. Он любил шутку, почти по-мальчишески любил парадокс и гротеск... В Ведекинде было нечто такое, что любые образы, любые мнения, все, что ищет выражения, перемешивалось, перемальвывалось, видоизменялось до тех пор, пока не представало в костюме клоуна. Но это был клоун, который одним глазом смеялся, а другим плакал. Это была шутка кровоточащего, это был парадокс обозленного человека» [2, S. 54].

Надо сказать, Ведекинд не просто любил шутку и постоянно использовал ее в своих стихах – причем не только сатирических, но и любовных, а также в комедиях и фарсах; он пытался осмыслить ее роль и место в искусстве вообще. У него есть даже своего рода теоретический труд на эту тему – «Шутка и ее родня» («Der Witz und seine Sippe», 1887), в котором он полушутя-полусерьезно рассуждает о шутках удачных и дурных, невинных и фривольных, об отличии шутки от юмора и сарказма, о национальных особенностях шутчества, парадокса, гротеска у немцев и французов, о шутке в быту и в искусстве. Это была попытка обосновать ситуации, когда «рту хочется смеяться, а глазам плакать, но так как они мешают друг другу исполнить свое намерение, то в результате губы растягиваются в легкую ухмылку, а внутренние концы бровей чуть заметно поднимаются вверх» [4, S. 149]. То есть ведекиндовский «смех сквозь слезы» – это не просто столкновение и борьба противоположных чувств, а еще и обдуманый художественный прием, которым он часто пользовался в своей поэзии и драматургии.

Собственно, вся поэзия Ведекинда – поскольку речь сейчас именно о ней – насквозь иронична, саркастична, гротескна, пронизана шуткой, за которой скрывается (а иногда и прорывается наружу) трагическое ощущение, что такова жизнь, таковы люди, так устроено человеческое сообщество, и никакие кардинальные изменения тут невозможны. Важнейший принцип творчества Ведекинда – дезиллюзионизм, сомнение в пользе прекраснотушных мечтаний и начинаний.

О своей поэзии, как лирической, так и сатирической, Ведекинд отзывался неодобрительно (отрывала от театра) и объяснял необходимостью выступлениями в кабаре зарабатывать на хлеб насущный, а также принуждением со стороны Альберта Лангена, любителя всякого рода сенсаций, поднимавших тираж его изданий, прежде всего журнала «Симплициссимус»². Надо, однако, признать, что в куда большей

² Свои отношения с А. Лангеном Ведекинд в сатирическом свете изобразил в комедии «Оаха» («Oaha», 1908), новый вариант – «Гиль Ойленшпигель» (1916).

степени, чем «принуждения» издателя, в яркой и острой поэзии Ведекинда находила не менее адекватный, чем в драмах, выход его собственная натура художника и человека.

Стихотворное наследие Ведекинда принято делить на три группы: стихотворения и баллады в духе уличных и балаганных певцов, любовную (в ведекиндовском понимании) лирику и злободневные сатирические стихотворения, написанные для вышеназванного журнала. Соответственно и питательной почвой для нее были три источника: балаганная поэзия (Bänkellied, Moritat), лирика кабаре и поэзия Генриха Гейне, а также сама жизнь, из которой поэт черпал сюжеты и мотивы своих стихотворений и песен.

Как известно, уличная, балаганная поэзия в Германии берет свое начало в XVI веке и продолжает жить вплоть до конца XIX века, Бродячие певцы, выступая на рынках, городских площадях и улицах, во время религиозных праздников, рассказывали в своих неприязательных песенках о политических событиях, разного рода происшествиях, преступлениях, катастрофах и т.д., сопровождая свои речитативы игрой на шарманке, а также (не всегда) демонстрацией лубочных картинок и завершая представление обязательным нравоучением. В этом широко распространенном жанре Ведекинд пробовал свои силы еще в гимназические годы. Но у него, в отличие от песенок уличных исполнителей, на первом месте чаще всего было не нравоучение, а обличение. Или просто констатация порочной человеческой природы. Таково стихотворение «Ильза» («Ilse»), как бы подготавливающее жизненную философию героини его трагедий Лулу:

Ich war ein Kind von fünfzehn Jahren,
Ein reines unschuldvolles Kind,
Als ich zum erstenmal erfahren,
Wie süß der Liebe Freuden sind.

Er nahm mich um den Leib und lachte
Und flüsterte: O welch ein Glück!
Und dabei bog er sachte, sachte
Den Kopf mir auf den Pfühl zurück.

Seit jenem Tag lieb ich sie alle,
Des Lebens schönster Lenz ist mein.
Und wenn ich keinem mehr gefalle,
Dann will ich gern begraben sein.

(Я была пятнадцатилетним ребенком, чистым, невинным ребенком, когда впервые узнала о сладких радостях любви. Он обнял меня за талию, засмеялся и прошептал: «Какое счастье!» и медленно, нежно уложил мою голову на подушку. С тех пор я люблю их всех, прекраснейшая весна жизни – моя, и когда я перестану им нравиться, пусть меня лучше зароят в землю.)

Автор рассказывает о «грехопадении» девочки отстраненно, ничем не проявляя своего отношения к случившему и не давая ему оценки, а лишь констатируя нечто вполне естественное и обыденное. В жанр уличной песенки у него вплетаются элементы иронической и сатирической поэзии Гейне. Одновременно в его стихах стирается грань между балаганной поэзией и куплетами для кабаре и варьете. После нескольких неудачных попыток в самом начале XX века практика кабаре, ночных увеселительных заведений, утверждается и в Германии. В 1901 году в Мюнхене открылось кабаре «Одиннадцать палачей» («Elf Scharfrichter») по образцу парижских «Chat noir» и «Mirliton», завсегдаем которых, живя в Париже, был Ведекинд. Вслед за ним кабаре появились и в других городах Германии. И непременным участником в них был бард Ведекинд. Опираясь на богатейший опыт парижских кабаре, он становится «первым выдающимся немецким кабареистом» и, благодаря высокому качеству стихов, – «первым классическим немецким шансоном» [5, S. 19 – 21]. В его песнях и шансонах за внешне деловитым изложением события или наигранным сочувствием к преступникам и их жертвам кроются ироническая провокативность и резкое обличение моральной неустойчивости бюргера, втайне примеряющего на себя личину злодея. Он пишет стихи с «двойным дном»: холодная отстраненность – лишь первый слой, второй, глубинный – гротеск, иногда, как в стихотворении «Убийца тети» («Tantenmörder»), внушающий ужас. Юный душегуб, зарезавший в надежде разжиться деньгами и драгоценностями собственную тетю, пытается разжалобить судей: мол, в дряхлой, больной тете и без того не было жизни, он же – воплощение требующей своего молодости, что подчеркивается двукратным повторением слова «юность»:

Всего лишь я старую, хилую тетю
Зарезал, как свинью.
Вы же, о судьи, вы предаете
Смерти цветущую юность, юность мою.
(Перевод мой. – В. С.)

Или вот не менее знаменитая песня «Бригитта Б.», почти баллада, рассказывающая о юной продавщице, которая, как и «Ильза», была «невинна, нежна, застенчива, мила», но «из сострадания» к прижавшемуся ей в любви прохиндею отдалась ему и, следуя зову плоти, позволила обчистить дом богатой хозяйки. И здесь в финале нет ни поучения, ни прямого осуждения:

Что это?! Связь с преступной шайкой?
А, может, поворот в судьбе?
Но, чтоб не встретиться с хозяйкой,
Сбежала прочь Бригитта Б.

Позавчера ее поймали.
Дурная кончилась игра,
Почти забавная вначале...
Любовник схвачен был вчера.
(Перевод Л. Гинзбурга)

В оригинале нет оценки содеянного («дурная игра»), но она, как почти всегда у Ведекинда, напрашивается сама собой.

Учившийся в юности игре на скрипке, флейте и гитаре, Ведекинд с годами стал страстным гитаристом и сам сочинял музыку к своим стихам, используя уже известные мотивы и ритмы. Эффект от исполнения им таких своих песен (кроме названных выше, «Вендла», «Бедная девушка», «Целомудрие», «Лулу» и др.) достигался во многом благодаря личности певца. Он исполнял свои сочинения ярко и ярко, хотя и не прямо, но недвусмысленно обличая ханжество записных моралистов и проповедников. Генрих Манн писал, что выступления Ведекинда-кабаретиста в 1901–1905 годах «были чем-то невиданным, почти пугающим... Перед изысканной публикой той эстетизированной эпохи выходил с перевязанной ленточкой гитарой в неуклюжих руках прошедший огни, воды и медные трубы человек... Мелкие шажки: «я иду, никуда вам от меня не деться», приземистая фигура, резко очерченная голова с профилем Цезаря, низко опущенный лоб, обрамленный щеточкой коротко подстриженных волос и предвещающий беду. Но глаза, непонятно почему, заговорщицки вспыхивают, потом вдруг, полные тоски, гаснут. Раздражающее брэнчанье гитары, затем песня. Резкий, пронзительный, носовой голос – но в многозначительных паузах певец изгибается и корчится под грузом своих тайных мыслей» [6].

Лирика Ведекинда, собранная им самим в сборник «Четыре времени года» («Die vier Jahreszeiten», 1905), разумеется, не исчерпывается подражаниями песенкам уличных певцов или куплетам, исполняемым в кабаре, хотя именно эта линия нашла своих продолжателей (через «зонги» Брехта) в XX веке. Многообразие выразительных средств и приемов, заимствованных из разных источников, а также почти постмодернистская вариативность и интертекстуальность песенной лирики Ведекинда не позволяют свести ее к какой-либо одной стилиевой «парадигме». Преобладающая ее тема – извечное «серьезное» искусство и наука любви, этого «небесного дара», обладающего огромной «земной силой». Это признание он делает не сам, а вкладывает его в уста своей трагической героини Лулу:

Ich liebe die Liebe, die ernste Kunst,
Urewige Wissenschaft ist,
Die Liebe, die heilige Himmelsgunst,
Die irdische Himmelskraft ist.

Некоторые толкователи лирики Ведекинда сводили «жизненную философию» художника исключительно к проповеди свободной любви и половой распущенности, забывая, во-первых, о других сторонах его творчества, в том числе и поэтического, о чем пойдет речь ниже, и, во-вторых, о том, что его принципом было балансирование между плотью и духом. Он понимал, что абсолютизация одного из компонентов противоречивого диалектического единства неизбежно оборачивается крахом. И роковая власть любви, и ее высокомерное отрицание заводят протагонистов многих его пьес в жизненный тупик, из которого находит выход только тот, кто обладает достаточной гибкостью, чтобы приспособиться и жить «вопреки всему». Всякий раз герои с разнонаправленными устремлениями в конечном счете вынуждены признать, что они находились во власти иллюзии. Так, владелец публичного дома из одноактной пьесы «Пляска смерти» («Totentanz», 1905) вначале объявляет себя страстным апологетом чувственных наслаждений. «Чувственное наслаждение – это луч света, небесный цветок, оно единственное ничем не омраченное счастье, единственная чистая, истинная радость, которую дарит нам земная жизнь». А в финале он же приходит к выводу, что воспевавшееся им чувственное наслаждение – «всего лишь дьявольская живодерня, сатанинская скотобойня, как и все остальное земное бытие». Да и свою главную героиню – соблазнительницу Лулу Ведекинд делает символом несущей в себе смертельную угрозу власти эроса, хотя поначалу откровенно ею любовался.

Ее призванье – горе причинять,
 Ловушки ставить, мучить, совращать
 И убивать, следов не оставляя.
 (Перевод М. Ваксмахера)

Эту особенность позиции поэта подметил в своей статье о нем (1908) Л. Троцкий, выступавший в начале прошлого века как революционный писатель и публицист, и заклеил ее как трусость и поразительность: «Ведекинд проделал внутреннюю эволюцию... замечательную по своей определенности и социально-психологической типичности. Плотский эстетизм и социальный цинизм, как предпосылка и результат всех его душевных опытов, исчерпал до дна свое содержание и перешел в свою противоположность. Трусливым мистиком стал дерзкий отрицатель!» [7].

Это была месть за то, что Ведекинд, вопреки ожиданиям некоторых нетерпеливых натур у себя на родине и за рубежом, не стал революционером, ниспровергателем столь нелюбимого им общественного устройства. Проницательный художник счел такую перспективу еще одной иллюзией и предпочел оставаться «в маске», за что, видимо, и был назван мистиком. Он временами и сам называл себя «человеком в маске» (*der vermummte Herr*), он был загадкой не только для современников, но и для близких ему людей. Неудивительно, что разгадать его не удалось и Троцкому... Любовную лирику Ведекинда нельзя рассматривать только с точки зрения личных пристрастий «эротомана»: его понимание любви, по признанию многих исследователей (М. Хан и др.), включает в себя, помимо действительно яркой эротики, также этические, нравственные и общественно-политические аспекты (демократия, свобода). Проповедуемая им раскованность чувств дала мощный импульс литературе XX века. Но, как и все творчество Ведекинда, его любовная лирика, бесконечно далекая от немецкой «задушевности» (*Innerlichkeit*), тоже не лишена иронических и сатирических, а то и просто шуточных черт, как, например, в песне «Ах, что за ножки, черт возьми» из короткой группы стихотворений, включенных в раздел «Зима»:

Вот юность, свежесть, красота
 Шагает мимо, черт возьми,
 Но как внутри она пуста
 И как бездушна, черт возьми!
 (Перевод мой. – В. С.)

Недаром это стихотворение охотно включали в свой репертуар дадаисты в цюрихском «Кабаре Вольтер».

Особую, третью, группу в поэтическом наследии Ведекинда составляют стихотворения, которые он под разными псевдонимами печатал в журнале «Симплициссимус». Чаще всего это были злободневные сатирико-иронические отклики на те или иные общественно-политические события. Ведекинд не включал эти стихи в собрания своих сочинений, считая их «художественно незначительными». Действительно, в «эстетизированную» эпоху *fin de siècle* они «серьезной» критикой именно так и воспринимались. Пронизанные духом антимилитаризма, антимонархизма и антinationализма, они вызывали откровенную ярость властей (как, например, стихотворение «На святой земле» («*Im Heiligen Land*»), в котором поэт в язвительно-издевательском ключе «освещал» поездку молодого императора Вильгельма II в Палестину, за что и поплатился заключением на полгода в крепость Кёнигштайн). В балладе «О германском флоте» («*Von der deutschen Flotte*») Ведекинд ставит под сомнение стремление к величию государства за счет непомерных расходов на строительство военных кораблей, когда большинство народа вынуждено продавать каждый пфенниг. Стихотворение «Реакция» («*Reaktion*») – язвительный выпад против запрета продавать журнал «Симплициссимус» на железнодорожных вокзалах. В балладе «Нисхождение Бисмарка в ад» («*Bismarcks Höllenfahrt*») объединение Германии представлено как освобождение немецкого обывателя от последних остатков свободы, за что «железный канцлер» удостоился похвалы самого Люцифера.

Ведекинд внимательно следил за настроениями в обществе, за экспансионистскими замыслами властей, чреватых трагическими последствиями для народа, с либерально-демократических позиций разоблачал манипуляции общественным мнением, слияние интересов цензуры, полиции и судебного аппарата. Его написанные «на случай» сатирические стихи не теряют своей актуальности и по сей день, причем не только (и, может быть, не столько) для современной Германии.

Таким образом, три ипостаси поэтического облика Ведекинда – кабаретиста, лирика и сатирика, три вектора его стихотворного наследия, дополняя друг друга, создают образ поэта, отнюдь не заикленного на «эросе», как долгое время считалось как в самой Германии, так и в России, а открытого широкому кругу проблем, волновавших и продолжающих волновать человечество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ball, H. Wedekind als Schauspieler / H. Ball // Der Künstler und die Zeitkrankheit. – Frankfurt am Main, 1988.
2. Seehaus, G. Frank Wedekind in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / G. Seehaus. – Reinbek bei Hamburg, 1974.
3. Hahn, M. Frank Wedekind. Leben und Werk / M. Hahn // F. Wedekind. Werke in drei Bänden. – Bd. 1. Dramen. – Berlin, 1969.
4. Wedekind, F. Der Witz und seine Sippe / F. Wedekind // Prosa. Erzählungen, Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe. – Berlin und Weimar, 1969.
5. Hahn, M. Einleitung / M. Hahn // F. Wedekind. Ich hab meine Tante geschlachtet. Lautenlieder und Simplicissimus-Gedichte; Hrsg. und eingeleitet von M. Hahn. – Berlin, 1966.
6. Mann, H. Gesammelte Werke / H. Mann.
7. Троцкий, Л. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/trot1499.htm>.