

Виктор Топоров
О ЗАПАДНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ



ЛИМБУС ПРЕСС
Санкт-Петербург

ПРЕДИСЛОВИЕ СОСТАВИТЕЛЯ

Идея этой книги пришла мне в голову около года назад – Виктора Леонидовича уже не было в живых, так что ответственность за появление сборника, за его составление и за все сопутствующие творческие и технические решения целиком лежит на мне.

Поначалу мне казалось, что все будет очень просто, – надо всего лишь собрать все предисловия и послесловия, написанные Топоровым и разбросанные по разным изданиям, и сборник будет готов.

Но «чем дальше в лес, тем толще партизаны» – гласит школьная пословица, и любой исследователь вам это подтвердит: стоит заняться чем-то вплотную, и конца-краю работе будет не видно.

Оказалось, что, кроме предисловий и послесловий, есть еще большой корпус статей, публиковавшихся в советских «толстяках» с конца семидесятых годов, в московских и питерских газетах и журналах в девяностые и нулевые и в различных интернет-изданиях в нулевые и десятые.

Текстов оказалось много, и среди них пришлось выбирать – чтобы сборник не разросся до двухтомника.

Именно поэтому в этот сборник не вошли статьи об искусстве перевода, статьи о книгоиздании (в том числе об издании зарубежной литературы), некоторые обзорные статьи, а также многочисленные статьи о литературе, трактующие вопросы общетеоретического характера, – когда-нибудь из них, уверен, составит отдельный очень интересный сборник. В частности, я не стал включать в книгу статьи «В поисках утраченного смысла. Зарубежная литература в отечественной периодике» («Литературное обозрение». 1989. № 1) и «И времена, и нравы. Зарубежная проза – 90» («Литературное обозрение». 1991. № 2) – вопросы, рассматриваемые в этих статьях, имеют отношение к практике перевода и русского (позднесоветского) книгоиздания более, нежели к истории собственно зарубежной литературы.

Таким образом, в книгу попали только статьи, рассказывающие о конкретных западных писателях и поэтах и их творчестве. Я также включил вышедшую в 1990 году в «Литературном обозрении» статью «Набоков наоборот» – как потому, что в ней идет речь именно об американском периоде творчества писателя, так и потому, что Набоков встраивается в ней в широкий контекст истории западной литературы. Есть в сборнике и статья о Юкио Мисиме – как часть сквозного для многих других статей рассуждения о фашизме.

Я не стал включать в книгу большое число заметок и рецензий о сравнительно малозначительных писателях и книгах, которые Виктор Леонидович публиковал в различных интернет-изданиях с конца нулевых и до самой смерти. На то, кроме малозначительности книг и писателей и соображений объема сборника, есть еще одна причина: все они легко доступны в Интернете; в книгу же хотелось включить прежде

всего тексты, которых в Сети нет, – чтобы спасти их от забвения. Известно: сегодня, чего нет онлайн, того нет вообще, а пользоваться библиотечным каталогом умеет далеко не всякий даже студент-филолог.

После некоторых сомнений я все-таки оставил в книге две ранние статьи Виктора Леонидовича: «Спрашивают двадцатилетние. Заметки о молодой поэзии ГДР» («Литературное обозрение». 1979. № 9) и предисловие к сборнику «Из современной датской поэзии» 1983 года. (Первая из них, насколько я могу судить, вообще дебютная публицистическая публикация Топорова.) Обе статьи взрослый Виктор Леонидович и сам, вероятнее всего, назвал бы юношескими, наивными и беззубыми. Но мне показалось, что они важны в двух отношениях. Во-первых, в них высказано несколько принципиально важных для Топорова мыслей о поэзии; как видно, сложившись не позже конца семидесятых, его взгляды на сущность поэтического творчества и поэтического перевода в дальнейшем не столько менялись, сколько уточнялись. Во-вторых, в контексте этого конкретного сборника они дадут читателю более широкий спектр истории западного стихосложения в XX веке.

Подытоживая сказанное: я тешу себя надеждой, что мне удалось собрать в этой книге значительное большинство статей Топорова, посвященных крупным явлениям западной литературы, но не исключаю, что я мог что-то пропустить, не найти. И я, разумеется, буду благодарен читателям, которые укажут мне на пробелы в составе этого сборника.

Вторая проблема: расположение статей внутри сборника. Какой принцип соблюсти? Хронологический, по году выхода статьей? Алфавитный? Исторический, по дате

рождения героев? У каждого наверняка есть свои достоинства, но я остановил выбор на принципе тематическом, разделив книгу на три части.

Первый блок открывается статьями о немецких поэтах-экспрессионистах, Готфриде Бенне и Эльзе Ласкер-Шюлер, которые сами собой складываются в цикл, продолжается статьями о трех великих англоязычных поэтах XX века, чтобы затем вернуться в Европу – к датской поэзии и поэзии ГДР, – но на существенно новом историческом витке.

Во втором блоке логика рассуждения от европейской прозы первой половины века через опыт фашизма и Второй мировой войны обращается к проблемам, волновавшим писателей середины века, к авторам, осмысляющим судьбу человечества в XX веке в целом, потом ненадолго задерживается на вопросах, связанных с восприятием западной «литературы запретного плода» позднесоветским читателем, и наконец переходит к рассказу о жанрах шпионского романа и детектива, включающему три развернутые статьи о жизни и творчестве Грэма Грина.

В этом втором блоке объемные «толстожурнальные» статьи перестроечной эпохи перемешаны с поздними интернет-заметками. Я осознаю, что одни монтируются с другими не лучшим образом: отчасти претерпела некоторые изменения творческая манера Виктора Леонидовича, отчасти перемены манеры по очевидным причинам требовало как время, так и смена формата. Однако идеального решения тут нет, и после долгих размышлений я предпочел тематическую стройность стилистической, понимая все недостатки такой склейки.

Наконец, третий блок состоит исключительно из поздних интернет-заметок и разделяется на две примерно равные ча-

сти: в первой собраны комментарии к нобелевским вручениям – вместе они становятся как бы постскриптумом к истории литературы и литературного вкуса (потому что эта книга во многом и история вкуса), а во второй дана серия из четырех статей, опубликованных на сайте fontanka.ru в декабре 2011 – январе 2012 года и посвященных самым обсуждаемым переводным новинкам сезона; мне кажется, что эта серия как нельзя лучше подытоживает всю книгу, она представляет литературный вкус Топорова и его критический метод в миниатюре.

Многие статьи в этом сборнике изначально были опубликованы как предисловия или послесловия к конкретным изданиям, некоторые – как рецензии на конкретные книги. Ничего удивительного, что во многих статьях встречаются отсылки типа: «на страницах этой книги...», «в настоящем издании...», «на такой-то странице...». Там, где такие отсылки можно было безболезненно и незаметно убрать, я их убрал; во многих случаях такое вмешательство было бы слишком серьезным – пришлось бы переписывать Топорова, а этого я делать совсем не хочу. Поэтому я прошу прощения у читателя и предлагаю ему все же не выкидывать из головы повод и обстоятельства публикации той или иной статьи – чаще всего они очевидны, исходя из выходных данных первопубликации.

Также я не мог взять на себя смелость придумывать названия для тех статей, которые в оригинале названия не имели, а были просто предисловием или послесловием. В этих случаях вместо названия и перед статьей, и в содержании я позволил себе в квадратных скобках дать имя поэта или писателя, о котором в статье идет речь. В тех же случаях, когда название есть, но из него прямо не очевидно, о ком в статье пойдет

речь, я позволил себе добавить имя героя статьи в квадратных скобках – исключительно для удобства ориентирования в книге.

Два слова о названии сборника. Виктор Леонидович однажды написал, что любой сборник, им составленный, начинался для него с названия: «Каждое из них не просто осмысляется и обыгрывается в соответствующем сборнике, но становится каркасом или, если угодно, сюжетом книги». Отсюда понятно, что любое название, которое я мог бы дать настоящему сборнику, за автора выдумывало бы его каркас, или сюжет. Такой смелости я на себя взять не мог. Вот почему книга носит название техническое – столь же техническое, как и это необходимое, но ничего к книге не добавляющее предисловие.

Наконец, от всей души благодарю Аглаю Топорову, Анастасию Козакевич и Анастасию Сопикову, помогавших при работе над составлением этой книги.

Вадим Левенталь

О ПОЭЗИИ

ПОЭЗИЯ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН*

На поэтической карте мира есть еще множество белых пятен и для любителя стихов, и для переводчика, и даже для специалиста-филолога. Иные острова, и архипелаги, и целые материка очерчены условно или неверно; иные вершины и горные хребты только обозначены; до иных рек мы еще не добрались; иные леса представляются нам бесплодными пустынями, а иные пустыни привыкли мы воображать цветущими садами. Но есть и местности, во всех отношениях загадочные и неизведанные, подлинные белые пятна, которые еще только предстоит и отметить, и хотя бы с некоторыми неизбежными неточностями заштриховать. Такова и поэзия немецкого экспрессионизма.

Или, пожалуй, сравним ее с незнакомым городом, в котором нам предстоит блуждать и в котором так просто заблудиться. Город кажется вымершим, покинутым прежними обитателями или они всего-навсего крепко спят? Дорожные указатели, таблички с названиями улиц ничего не говорят нам: всё на чужом, неведомом, а возможно, и не

* В кн.: Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. М.: Московский рабочий, 1990. С. 5–16.

существующем уже языке. Этот язык – язык новой для нас поэтической системы – предстоит освоить тому, кто захочет ориентироваться в дебрях и закоулках воздвигнутого и воспетого поэтами-экспрессионистами ночного города.

Да, но что же такое поэзия экспрессионизма? Чем она хороша? Почему ее нужно знать? Читатель поэтурированной, наморщив лоб, вспомнит, что были какие-то экспрессионисты и в России, но их давным-давно и, кажется, заслуженно позабыли. Кому говорит что-нибудь имя, например, Ипполита Соколова? А он был их признанным лидером. Несерьезные они какие-то поэты, второ-, а то и третьестепенные. То ли дело символисты! Или акмеисты! Или, наконец, футуристы!

Поздний символизм и, казалось бы, давным-давно исчерпанный натурализм, акмеизм, эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм – все эти течения (а точнее, их немецкие аналоги) вобрал в себя экспрессионизм, став единым и единственно мощным литературно-художественным движением первой трети века и достигнув апогея своего влияния в так называемое «экспрессионистическое десятилетие» (1911–1921), завладев умами писателей и вкусами читателей, создав новый тип художественного мышления и мироощущения и найдя для него – особенно в поэзии, в драматургии и в живописи – адекватную форму. Экспрессионизм был по преимуществу выражением творческого сознания и воплощением творческих поисков молодежи, но влияния его не избежал, в той или иной степени, ни один крупный немецкий художник слова: в самом начале пути, как случилось с совсем еще юными И. Бехером и Б. Брехтом; в середине его, как маститые уже на рубеже веков братья Генрих и Томас Манны; или в конце,

как гениальный Р. М. Рильке, решительно отошедший начиная с 1914 года от прежних, «парнасских» (ориентированных на французскую школу чеканного письма) канонов творчества и сделавший широкий шаг по направлению к экспрессионизму. Теперь, в исторической перспективе, понятно, что даже такие, никогда не деклариовавшие своего тяготения к экспрессионизму писатели, как Франц Кафка или, скажем, Густав Мейринк, творили безоговорочно в его русле.

Немецкий экспрессионизм – в своей всеохватности – явление в истории мировой литературы XX века уникальное. Сопоставить его можно разве что с русским символизмом, но последний существовал и развивался в постоянной полемической соотнесенности с реализмом с одной стороны, с опошленной литературой декаданса – с другой и с новейшими авангардистскими течениями – с третьей. Экспрессионизм победил, едва возникнув, решительно и безусловно и не знал, пока не сошел на нет, достойных соперников. Каждый поэт, каждый писатель «экспрессионистического десятилетия» был, просто не мог не быть, если не в теории, то на практике, приверженцем этого направления. Даже полемически заостренные против экспрессионизма и экспрессионистов вещи, как, например, сатиры Карла Крауса, несли на себе отпечаток все той же творческой манеры!

Различия, противоречия, зачастую и антагонизм в политических и философских убеждениях между, например, леволиберальными, тяготевшими к идеям немецкой социал-демократии поэтами-«активистами» (по названию журнала «Акция» – «Действие», – вокруг которого они группировались) и анархически отрицавшими современное им общество вкуче с его культурой

и традициями поэтами-«визионерами» и иррационалистами лишь подчеркивали эстетическую, да и онтологическую общность их духовных поисков, равно высокую интенсивность переживания мига, вечности и «сумерек человечества», чреватых вселенской катастрофой. И если поэзия символизма (в немецкой традиции – неоромантизма) была выражением завершенности определенной эпохи – сравнительно благополучного XIX столетия, то поэзия экспрессионизма и его искусство в целом предугадывали, свидетельствовали и оплакивали время ломки, сдвига, взрыва, время роковых, кровавых и необратимых перемен.

Апокалипсис, Страшный суд и его неумолимое наступление – ключевой образ поэзии экспрессионизма. Человечество, сбившееся с дороги в ночных закоулках исполинского города, одичавшее и «всей оравой, гурьбой и гуртом» (О. Мандельштам) бредущее на убой. Город – как место действия, как место преступления и в то же самое время как исполнитель преступления и его жертва. Город, в котором правят демоны насилия и наживы. Город – и опустевшие небеса над ним: бог то ли умер, как изрек Ницше, то ли ослеп, оглох и утратил малейший интерес к происходящему на земле; то ли карает за грехи, то ли – еще ужасней – карает без вины, карает по изначальной злобности своей природы. Война – бойня – способ совершения преступления, бессмысленное и братоубийственное взаимоистребление миллионов. Так писали экспрессионисты до Первой мировой войны и тем более во время нее. Многие из них погибли на полях сражений, покончили с собой или сошли с ума, собственной жизнью обеспечив трагическое подтверждение своим беспощадным пророчествам.

XIX век сулил, казалось бы, скорое торжество разума, науки, цивилизации, культуры. Голоса одиночек (Ницше, Кьеркегора, Дарвина), предрекавших человечеству неслыханные потрясения – и не столько на социальной, классовой, сколько на иррациональной, а то и биологической основе, – расслышаны были весьма немногими. Стихийное, массовое, стадное – обесчелоченные – начала дремали в душах, лишь изредка оборачиваясь кровавыми, но локальными катаклизмами. Человек не был «по природе своей добр», как мечталось французскому Просветителю, но стремился стать добрее. XX век оставался непредсказуемым и невозможным. «Сумерки человечества» отошли, казалось бы, в безвозвратное прошлое.

Размеренности и устойчивости жизни человечества, не лишённого, впрочем, определенных изъянов, но явно вставшего на путь исправления, соответствовала гармоническая уравновешенность художественной формы, соответствовал метод реализма. (Критического реализма, как пишут обычно у нас, подчеркивая принцип целесообразности, заложенный в его основе.) Но совсем иные художественные средства потребовались, чтобы воплотить реальность кошмарных сновидений и кошмарные сновидения реальности. Изображение и отображение жизни в свойственных ей формах здесь не срабатывало, потому что сами формы были несвойственны, были противны той жизни, которая наступала – и наступила. Реальность деформировалась настолько, что понадобился деформирующий ее художественный метод. Понадобился экспрессионизм.

Называя экспрессионизм методом, я, разумеется, несколько упрощаю картину. Методом, призванным

выразить и воссоздать кризис всемирной цивилизации в XX веке, стал модернизм, а экспрессионизм был его немецкой версией.

Здесь необходимо подчеркнуть, что получивший широкое распространение в немецкой литературе уже после Второй мировой войны «магический реализм» не только связан с экспрессионизмом генетически, но и представляет собой во многом его возвращение и возрождение. Таков, например, «Город за рекой» – ключевое произведение «магического реализма», принадлежащее перу Германа Казака, начинавшего когда-то как поэт-экспрессионист.

Существует множество определений экспрессионизма – как художественного направления, как творческого метода, как глобального мировидения. Правда, почти каждое из них сопровождается оговоркой о том, что на самом деле дать единое определение экспрессионизма невозможно.

Определения предельно противоречивы, что и понятно, особенно если учесть, что часть из них принадлежит восторженным сторонникам течения, а другая часть – его яростным хулителям, вплоть до нацистских идеологов, объявивших экспрессионизм мерзостью и свидетельством духовного вырождения. Почти такого же мнения об экспрессионизме придерживались, кстати говоря, и марксисты тридцатых годов, причем далеко не всегда «вульгарные». Особенно веско звучал в хоре упреков «слева» голос Георга (Дьёрдя) Лукача, да и Брехт – в теоретическом и политическом плане – отрекся от экспрессионистских идеалов своей юности.

Следует также учесть, что суждения и оценки современников во многом не совпадают с той картиной,

которая складывается в исторической перспективе. Последнее соображение относится как к абсолютной – аксиологической – ценности того или иного произведения, так и к вытекающей (или не вытекающей) из того или иного сочинения плодотворной литературной традиции. В разговоре об экспрессионизме, как мы увидим ниже, об этом полезно помнить.

На мой взгляд, наиболее удачны те определения, в которых содержание термина «экспрессионизм» раскрывается через сопоставление и (чаще) противопоставление его реализму (что отражено выше), импрессионизму (импрессионист стремится передать *впечатление*, а экспрессионист – *выразить* внутреннюю суть предмета, послужившего ему темой), символизму (искавшему *идеальную* сущность вещей, тогда как экспрессионизм ищет *истинную*), школе психологического письма. Только сумма негативных признаков, сумма несходств позволяет вычленить экспрессионизм из мирового литературного и художественного процесса как нечто цельное и единое. При этом надо не упускать из виду, что многие писатели и поэты не были экспрессионистами на протяжении всего творческого пути: они *входили* в экспрессионистический период и *выходили* из него навстречу новым исканиям. Так, Т. Дойблер начинал как символист, что не могло не отразиться и в его стихах позднейшей поры. А Б. Брехт, став реалистом и осудив, как уже сказано, экспрессионизм, сохранил в своем творческом арсенале многое из того, чему научился в бурные молодые годы.

И еще одно. Как почти во всех художественных течениях, направлениях, школах и т. п., имевших концептуальный характер, так и здесь с декларациями, программами и обоснованиями творческого метода выступали

главным образом второстепенные представители экспрессионизма. То есть тогда, современникам, они, разумеется, не казались второстепенными: имена, допустим, Курта Пинтуса, Курта Хиллера, Роберта Мюллера широко гремели. Но время расставило все по своим местам, и оказалось, что художественно наиболее значимое и актуальное творческое наследие оставили в первую очередь «молчуны» – те, кто не мог, или не хотел, или же просто не успел высказаться по основным теоретическим вопросам, – Г. Гейм, Г. Тракль, Э. Ласкер-Шюлер. Единственное исключение здесь – Г. Бенн, но и он начал высказываться о сущности экспрессионизма, лишь когда пик успеха этого направления остался далеко позади.

Да еще в этом контексте можно упомянуть Ф. Верфеля, разнородное в жанровом отношении творческое наследие которого (стихи, проза, драматургия) представляет собой бесспорную ценность. Верфель высказывался много, хотя и весьма непоследовательно.

Был ли экспрессионизм попыткой революции социальной или всего лишь революции эстетической? Таким нарочито снижающим высоту проблемы вопросом задаются критики и противники экспрессионизма уже в наши дни. Как будто самой по себе эстетической революции не достаточно, для того чтобы воздать должное литературно-художественному направлению хотя бы в чисто историческом плане.

Но вопрос этот возник не на пустом месте. Совершая эстетическую революцию, экспрессионисты претендовали на нечто большее и более универсальное: как, возможно, никто другой до них, они заговорили об ангажированности литературы (не пользуясь, правда, этим вошедшим в употребление много позже термином),

о Поэте и Революции. Едины они были, однако, лишь в интересе к данной проблеме, а отнюдь не в ее трактовке. Способна ли поэзия изменить мир? Или же ей достаточно выражать нерушимую и постоянно крепнущую «волю к переменам»? И, разумеется, к действию. Хватит теоретизировать – действуйте! Этот призыв красной нитью проходит сквозь журнальную полемику «экспрессионистического десятилетия», и адресован он в первую очередь самим ее участникам. Задачу стать черноработчим «в сооружении всечеловеческого монумента объединенных народов Европы» так или иначе формулируют для себя И. Бехер, В. Газенклевер и многие другие. Но наряду с этим – и зачастую из тех же самых уст – звучат слова о священной миссии поэта, Пророка, посредника между людьми и Богом, и о том, что святость этой миссии не оставляет места для интереса к практической общественной деятельности. «Не следует ли списать со счета как пустую риторику политически окрашенные утопические видения, равно как и страстные жалобы на ужасы мировой войны», – иронически (и, если вспомнить его собственное творчество, саморазоблачительно) вопрошал Ф. Верфель. «Быть человеком из стада – это свинство», – провозглашал Л. Рубинер.

Религия экспрессионистов (если отвлечься от идеи «злого и мстительного бога», частью из них отождествляемого с сатаной) носит по преимуществу пантеистический характер. Во многом – и руссоистский. Здесь ключевыми становятся понятия «общность» и «общество». Общество, и вовсе не только буржуазное, капиталистическое, империалистическое, построенное на эксплуатации человека человеком, но любое, тем или иным способом организованное общество разрушает

изначальную общность людей, и в восстановлении или в возникновении последней экспрессионисты видят путь к реализации своей социальной утопии. Путь довольно туманный. Ведь, с одной стороны, надо изжить «эгоизм индивидуума» и подавить в себе индивидуальность, а с другой – возвыситься над толпой и противопоставить себя ей в ницшеанском духе. Этого противоречия не снимали и уроки марксизма, полученные прежде всего «активистами», – шел неустанный и, скорей, безуспешный поиск онтологических и религиозных дефиниций.

Так экспрессионисты пришли к пониманию творчества как своего рода эрзац-религии: творец стал Творцом. Творцом и, как сказано выше, отчасти и сатаной: князь тьмы и его царство олицетворяли для экспрессионистов не столько устрашение и наказание, сколько бессмысленное и бесконечное земное страдание. Страдание, являющееся неотъемлемой частью и основным источником всякого творчества.

Сравнительно широкое распространение получила в экспрессионистских кругах идея «логократии» – мироустройства, в котором знание стало бы властью, искусство – религией, а союз просвещенных индивидуумов – искомой и желанной общностью. Нужно ли уточнять, что такие мечты были способны лишь увести в сторону от реальности?

Чрезвычайно интересна трактовка экспрессионистами главного в европоцентрической мифологии образа – Распятого Бога. Божественность Христа не отрицалась ими, но воспринималась как второстепенный признак. Сын Божий выступал в их сочинениях или как идеал человека, или как идеал страстотерпца. Не причаститься Христу, но стать Христом на крестном пути

страданий стремились они, игнорируя кощунственность подобных устремлений. Отсюда, например, «толпа христов» у Г. Гейма. «Живое христианство» (перевожу по аналогии с «живой церковью») включало в себя и мысль о том, что Христос – творение человеческое, и только человеческое. «Темный бог» (по определению Г. Бенна) пребывал как бы в ином измерении.

Десакрализация бога влекла за собой обостренный интерес к проблематике вождя и толпы. Вождь превращает толпу в народ, изгоняя из нее бесов «муравьиности» и «насекомости», и ведет к указанной им самим цели. Подобные настроения причудливо переплетались с социал-демократическими и марксистскими идеями; так, например, К. Хиллер противопоставлял пролетария плебею, утверждая, что из пролетариев, как из глины, можно слепить народ, а из плебеев нельзя. Народ, «слеplенный из плебеев», удалось создать и повести за собой Адольфу Гитлеру.

Экспрессионисты встретили Первую мировую войну со смешанными чувствами. Пацифистские настроения, преобладавшие в их среде, стремление к всечеловеческому братству, ощущение себя жителями «земшара» – все это заставляло их резко протестовать против всемирной бойни. И уж подавно не найдешь у них шовинистических и милитаристских стихотворений, какие писал у англичан Киплинг, у нас, увы, – молодой Маяковский (и многие другие), а у немцев – далекий от каких бы то ни было литературных группировок Бёррис фон Мюнхаузен. Но не могли они и не увидеть в ужасах войны исполнения самых страшных своих пророчеств – самых страшных и в то же время самых главных, – потому что тяга к разрушению мира явлений, ставшего, на взгляд

экспрессионистов, всего лишь собственной маской, была органически присуща их философии и творчеству.

Показательна в этом смысле гибель Георга Тракля – одного из наиболее блестящих представителей раннего экспрессионизма. Поэт распада и разрушения, поэт, вослед за Бодлером и Рембо и наравне с Георгом Геймом и Готфридом Бенном открывший для себя и для читателя эстетику безобразного, Тракль был на войне санитаром и в таком качестве сопровождал обоз раненных, став свидетелем мучительной смерти всех, кого вез. Это было сродни кошмарам, пронизывающим его творчество, – и это было сильнее их. Потрясенный поэт то ли нечаянно, то ли сознательно принял смертельную дозу наркотика.

Но не менее показательна и нелепая смерть Г. Гейма, утонувшего во время катания на коньках в озере, что, кстати, было предсказано им в одном из стихотворений. Как показательно и случившееся много лет спустя, в 1945 году, самоубийство жены Г. Бенна, ставшее в самые последние годы чуть ли не решающим доводом в пользу модной ныне теории «Орфея и Эвридики»: поэт приносит в жертву свою возлюбленную и она становится медиумом в общении с иными мирами... Здесь важно подчеркнуть единство предчувствия трагедии и ее наступления. И мировая война отразилась в творчестве экспрессионистов в первую очередь именно так.

Антибуржуазный же пафос, изначально присущий творчеству экспрессионистов, получил в годы войны новый могучий импульс. Империалистическая война за передел мира, принеся страдания и гибель миллионам, обогащала финансовых и промышленных воротил. «Убийцы в опере» В. Газенклевера, «Варьете» Я. ван Годдиса,

многие стихи Берта Брехта (в экспрессионистический период творчества он называл себя так), И. Голя, Л. Рубинера, П. Цеха проникнуты ненавистью к сильным мира сего. И здесь вновь – и уже с другим знаком – напрашивается параллель с ранним Маяковским. Сатирически обличительную окраску имеют и антивоенные, пацифистские стихи И. Бехера, несколько абстрактные в силу своей формальной усложненности «депеш» поэта-телеграфиста А. Штрамма и т. д.

КОНЕЦ ОЗНАКОМИТЕЛЬНОГО ФРАГМЕНТА