

ОСМЫСЛЕНИЕ ВОЙНЫ В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ БАРОККО И ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Пожалуй, впервые в истории человечества война как нравственная проблема была осмыслена в Библии, точнее – как абсолютно безнравственное и неугодное Богу состояние общества. Еще шумеры, перечисляя основополагающие *ме* («сути») – законы, положенные в основу бытия самими богами, называли среди них как нечто само собой разумеющееся и равнозначное войну и мир, ненависть и любовь. Понятно, что в реальной жизни и для шумерского сознания первое было со знаком «минус», а второе – со знаком «плюс». Однако в том и дело, что и то и другое следовало принять как данность, как божественное установление. Несомненно, это свидетельствует о еще слабой вычлененности этического начала в языческом сознании древних, как и в языческом сознании вообще. И только Единобожие, осмысливающее Бога как абсолютную Духовность и нравственный Абсолют, дает иной ракурс на решение проблемы: война, как и любое санкционирование насилия над человеком, убийства, – абсолютно неугодное Богу деяние, богопротивное состояние мира; человек, созданный по образу и подобию Божьему, не должен даже учиться убивать, а значит – учиться воевать. Только тогда мир будет соответствовать замыслу Божьему. Именно поэтому великий пророк Исаия, живший в Иерусалиме в VIII в. до н. э. и бывший более полувека воплощенной совестью великого города и своего народа, написал, мечтая о Мессианской эре – эре всеобщей гармонии, любви и милосердия: «...и перекуют мечи свои на орала, и копыя свои – на серпы: не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать» (*Ис 2:4; Синод. перевод*). Как известно, именно эти слова высечены на стеле напротив здания ООН в Нью-Йорке. Двадцать восемь столетий назад родилась, быть может, самая лучезарная мечта в истории человечества – о гармоничном и насквозь духовном мире, когда исчезнет всякая вражда, когда человек перестанет не только воевать, но и учиться науке войны.

Великая мечта пророка Исаии была продолжена Эразмом Роттердамским, «королем гуманистов», как его называли современники, противником войн и любого насилия, страстным защитником мира. Однако и мечта Эразма, с тревогой наблюдавшего за начавшимся религиозным противостоянием католиков и протестантов, была опрокинута новыми кровавыми войнами в Европе. Пожалуй, ни в одну из эпох так не жаждали мира, так не осуждали войну, как в трагическом XVII веке – веке первой если не мировой, то всеевропейской войны – Тридцатилетней (1618–1648). Тема войны, ее бесчеловечности и безнравственности стала одной из ключевых для писателей барокко, особенно для немецких, ибо Тридцатилетняя война именно для Германии обернулась одной из самых страшных трагедий. Даже в минуты радости

немецкие поэты помнили о войне, о ее бедствиях и еще более страстно мечтали о мире. Неслучайно афоризм пророка Исаии «перекуют мечи свои на орала», трансформированный в легком анакреонтическом ключе, звучит в шутливо-серьезной «Новогодней оде 1633 года» Пауля Флеминга, одного из талантливейших поэтов немецкого барокко:

...Так зачем и почему
Сеют войны и чуму?
Слушай, вражеская рать!
Может, хватит враждовать?

...Марс, опомнись! Не кичись!
Милосердью научись
И скажи: «На что мне меч?
Тьфу! Игра не стоит свеч!

Каску грозную свою
Певчим птахам отдаю,
Чтоб в канун весенних дней
Птицы гнезда вили в ней.

А кольчуги и клинки
Вам сгодятся, мужики!
Из клинков да из кольчуг
Будет лемех вам и плуг».

Не хотим военных свар!
Мир – вот неба высший дар!
Прочь войну, чуму, беду
В наступающем году!

(Здесь и далее перевод Л. Гинзбурга)[1, с. 224–225]

И та же страстная мечта Исаии оживает в гневном обращении Иоганна Риста к «Христианским князьям и властителям Германии, с призывом заключить честный мир и восстановить справедливость, любовь и единство», в мечте поэта Нового времени о том, чтобы блеск стальных мечей сменился блеском мирных кос:

Родимая земля, отечество отваги!
Когда ж заблещет сталь, но не мечей, а кос,
Когда ж над головой не будут виться флаги,
Когда исчезнет страх? Ответ на сей вопрос!
Чтоб не были нужны ни панцири, ни пики,
Ни каски, ни картечь, ни пули, ни клинки, –
Об этом я молюсь Всевышнему Владыке,
Лишь в это верую, всем бедам вопреки!... [1, с. 216]

Немецкая литература – одна из самых ярких и трагических страниц европейской литературы XVII в. и мировой литературы в целом. Ни одна из европейских литератур той эпохи не запечатлела с такой силой

бедствия народа, страдания человека, метания человеческого духа. Вершинные явления немецкой литературы XVII в. (прежде всего лирика А. Грифиуса, проза Г. Я. К. Гриммельсгаузена) перерастают рамки художественного творчества и становятся беспощадно-правдивыми документами страшного времени, которое немецкие историки назовут позднее эпохой безумия, ужаса и позора, сравнивая ее по степени безумия, ужаса и позора только с ночью нацизма, опустившейся над Германией в XX в.

«Ночь, полная ночи, полная вздохов и стенаний» («eine Nacht, voll Nacht, voll Ach und Jammerklagen» [2, с. 85]), – так определил свое время крупнейший поэт немецкого барокко Андреас Грифиус. Еще раньше великий поэт и теоретик немецкой поэзии Мартин Опиц, преобразивший лицо родной культуры, с горечью писал в стихотворении «Жалоба»:

Любимая страна, где мера нашим бедам?
Какой из ужасов тебе еще не ведом?
Ответствуй: почему за столь короткий срок
Твой благородный лик так измениться смог?

Ты издавна была достойнейшей ареной
Для подвигов ума, для мысли вдохновенной.
Ах, не тебе ль вчера народы всей земли
Признательности дань восторженно несли?

Теперь восторг утих... Земле и небу назло
Ты предпочла войну, ты в грабежах погрязла.
Где мужество мужей? Где добродетель жен?
Безумием каким твой разум поражен?

...Злодейская война растлила мысль и чувство.
Так вера выдохлась, в грязи гниет искусство,
Законы попораны, оплеваны права,
Честь обесчещена, и совесть в нас мертва.

Мы словно отреклись от добрых нравов немцев,
Постыдно переняв повадки чужеземцев.
С нашествием врага из всех разверстых врат
К нам хлынули разбой, распутство и разврат.

Кто в силах вытерпеть падение такое
И угождать войне, себя не беспокоя,
Тот носит лед в груди, тот дьяволом влеком,
Тот вскормлен тиграми звериным молоком. [1, с. 192–193]

Показательно, что М. Опиц, как и многие другие немецкие поэты, его последователи, обостренно воспринимает и переживает не столько физические бедствия Германии, сколько бедствия моральные, нравственное падение, духовную опустошенность, равнодушие к родине, родной культуре и языку. Показательно также, что он говорит «мы», не

отделяя себя от других немцев, говорит об общей вине, предъявляя упрек всей Германии, заявляя о ее собственной вине в том, что с ней происходит. С ним перекликается Исаия Ромплер фон Левенгальт в поэме «Взбесившаяся Германия»:

...Германия лежит в смертельной лихорадке,
В горячечном бреду!.. Костлявою рукой
Ей горло сжала смерть. Надежды – никакой!

Лицо искажено. От ран гноится тело...
Германия! Сама ты этого хотела!
Клятвопреступница, ты Бога своего
Постыдно предала, разгневала Его,
Распяла Господа!.. Чего ж ты плачешь ныне,
Когда, подобная разнузданной скотине,
Ты в грязной похоти бессмысленно жила,
В ничтожной роскоши, в разврате жизнь проггла?
Не ты ль сама себе средь подлого разгула
Пеньковую петлю на горле затянула?..

...За то тебя Господь карает без пощады...
Твой черно-желтый мозг уже разъели яды.
Твой вялый рот истек кровавою слюной.
То жар тебя томит, то холод ледяной:
Отчаянье тебя бросает в жар и в холод!
Все яростней война, все ненасытней голод.
И, разум потеряв, ты в мерзостной божбе
Рычишь, стенаешь, рвешь одежды на себе,
Лицо распухшее царапаешь ногтями.
Твой каждый шаг ведет тебя к могильной яме.
Уже недолго ждать: ты свалишься туда
И в собственной крови утонешь навсегда!

Немецкая страна, ты не немецкой стала!
Как потускнело все, чем прежде ты блистала!..
Конец! Всему конец! Тебя поглотит мрак!
Но не чума, не мор, не озверевший враг,
Не дьявольских судеб безжалостная сила, –
Германию – увь! – Германия убила!.. [1, с. 228]

В силу раздробленности и опасных военных союзов мелких князьков, заигрывавших с крупными державами, в силу религиозного раскола, в силу того, что Германия явилась главным театром военных действий, Тридцатилетняя война стала для нее истинной трагедией. Германия оказалась разорванной на две враждующие части: немцы воевали не только с иностранными воинами-наемниками, но и с немцами. Три периода войны (после «чешского», обернувшегося трагедией чешских протестантов во владениях Габсбургов) – «датский», «шведский», «французский», когда последовательно Дания, Швеция, Франция ввели свои войска на театр военных действий, – оказались самыми страшными

для Германии. В третий, «шведский», период взаимное ожесточение и религиозный фанатизм воюющих сторон, как и масштабы грабежа, становятся чудовищными. В 1631 г. католический полководец граф фон Тилли, захватив Магдебург, сжег старинный город дотла и уничтожил всех протестантов. Сто пятьдесят лет спустя Ф. Шиллер в «Истории Тридцатилетней войны» напишет о гибели Магдебурга: «Чудовищно, ужасно, возмутительно было зрелище, представшее здесь перед человечеством. Оставшиеся в живых выползали из-под груд трупов, дети, истошно вопя, искали родителей, младенцы сосали грудь мертвых матерей. Чтобы очистить улицы, пришлось выбросить в Эльбу более шести тысяч трупов; неизмеримо большее число живых и мертвых сгорело в огне; общее число убитых простиралось до тридцати тысяч...» Зная об этих событиях, читатель уже не воспринимает как метафору или даже как гиперболу знаменитые строки Грифиуса из его сонета «Слезы Отечества. Anno 1636» – строки о том, что немецкие реки текут замедленно, ибо завалены трупами. Никогда еще во время войны не погибало такое количество мирного населения.

После смерти на поле боя шведского короля Густава Адольфа Франция усиливает боевые действия, и начинается самый страшный, «французский», период войны. Шведы разорили Баварию, а французы систематически превращают в пустыню западногерманские земли. Религия давно стала лишь пустым предлогом для обеих воюющих сторон. Война привела к страшной деградации, моральному одичанию людей, к абсолютному обесцениванию человеческой жизни.

В 1648 г. был заключен Вестфальский мир, но, кажется, и после этого немецкий народ не мог вздохнуть с облегчением. Для Германии последствия войны были воистину катастрофичны: погибли три четверти ее населения, в некоторых княжествах, как, например, в Вюртемберге и Баварии, – девять десятых. Страна действительно обезлюдела – не в метафорическом, а в самом страшном, прямом, смысле слова. Все годы военного лихолетья в стране свирепствовала, соревнуясь с войной в количестве унесенных жизней, черная чума – спутница разрухи, антисанитарии, когда источники и реки были действительно отравлены постоянно выбрасывавшимися в них трупами. Тридцать лет – по библейским меркам, время, за которое сменяется поколение. Выросло целое поколение, которое совершенно не знало мира, а видело только ужас и смерть, наблюдало абсолютную обесцененность человеческой жизни. Страна растеряла накопленные веками культурные навыки. Во время войны не работали немецкие университеты, были разрушены, сожжены или разграблены библиотеки. Профессора и студенты скитались по дорогам страны в поисках мирных мест. Трудно было получить элементарное, а не только высшее образование. Нужны были невероятные силы, чтобы сохранить в себе душу, духовность, нравственное сознание. Тем не менее большую роль в сохранении духовных ценностей немецкого народа сыграла поэзия.

Парадокс немецкой культуры заключается в том, что именно полное бедствий и страданий время Тридцатилетней войны стало временем подлинного становления и удивительного расцвета немецкой поэзии. Причина этого, вероятно, заключалась в том, что культура отчаянно сопротивлялась варварству и энтропии, человеческий дух противостоял одичанию, отчаянию и смерти. Поэзия Тридцатилетней войны заложила фундамент немецкой национальной, более того – классической, поэзии, без нее невозможны были бы ни Гёте, ни Шиллер, ни великие романтики.

Немецкая поэзия XVII в. является преимущественно поэзией барокко, хотя тенденции классицизма в ней также представлены, но в минимальной степени. Практически все вершинные достижения немецкой литературы этой эпохи связаны с барокко. Этому способствовала сама зыбкая, тревожная, хаотичная действительность, те бесконечные опасности, которым подвергалась человеческая жизнь в горниле войны. Именно эстетика и поэтика барокко давали возможность осмыслить абсурдную, противоестественную, не поддающуюся логическому осмыслению реальность. Через растерзанную, кровавую почву немецкой действительности могли произрасти только те причудливые, порой чудовищно-прекрасные цветы, которые взращивает барокко.

Отличительной особенностью немецкого барокко, особенно в первой половине века, является то, что это искусство подлинно трагическое, суровое, монументальное, исполненное высокого гражданского и нравственного пафоса. Лев Гинзбург, лучший переводчик поэзии немецкого барокко на русский язык, писал: «“Среди множества скорбей” поэты немецкого барокко безудержно, расточительно использовали все выразительные средства для постижения и преодоления неумолимой действительности. В годы, когда в пожаре войны и на кострах инквизиции горели люди и книги, немецкая поэзия напоминала о бессмертии человеческого духа и человеческого гения и во весь голос, с присущим ей эмоциональным напором и неистовством, смогла по-своему заклеить все то, что грозит человеку, унижает его достоинство и принижает его дух. С полным сознанием своей миссии она внедряла гражданское чувство ответственности за судьбы родины» [3, с. 9]. Более того: немецкая поэзия внедряла чувство ответственности за судьбы всего человечества, за судьбы человеческого в человеке. В ней ярко проявился духовный стоицизм, свойственный XVII в. и особенно барокко, в ней отразились и трагедия народа, и его неуклонное стремление к миру, стремление сохранить «душу живу», лучшие этические ценности, его порыв к счастью и красоте.

Первым летописцем Тридцатилетней войны, объатым горестью очевидцем бедствий родной страны, стал создатель Первой Силезской школы поэтов М. Опиц. Именно он первым заговорил об абсолютном безумии войны, о ее абсолютной безнравственности:

Прошелся по стране – от края и до края –

Безумный меч войны. Позорно умирая,
Хрипит Германия. Огонь ее заглох.
На рейнских берегах растет чертополох. [1, с. 193]

Так описывает Опиц положение родины в дидактической поэме «Везувий» (1633), уподобляя войну извержению вулкана, а ситуацию Германии – ситуации Помпеи, погибающей под вулканической лавой и пеплом:

Смерть перекрыла путь к дунайскому верховью.
И Эльба, черною окрашенная кровью,
Остановила бег своих угрюмых вод.
Свобода в кандалах. Над ней тюремный свод.
О помощи она, страдальца, взывает.
А между тем война все глубже меч вонзает
В грудь бедной родины. На запад, на восток
Вновь хлынул с трех сторон нашествия поток.
Мир, словно беженец, оставшийся без крова,
Приюта не найдет... А зарево – багрово,
И пепел над землей кружит, как серый снег. [1, с. 193]

Опиц первым делает замедлившие свой бег или остановившиеся реки (оттого что завалены трупами) символом остановившегося безумного времени. Пепел сожженных селений и человеческих тел ассоциируется не только с вулканическим пеплом, но и с тем прахом, которому уподобляется бранный человек в Библии. Война воспринимается поэтом как высшее проявление безумия человека и человеческого сообщества (и это безумие не сравнится ни с каким вулканом!), и протест против этого безумия выражается в необычайно четких, ясных, афористичных строках, исполненных горечи и сарказма:

Мы – смерти мастера. Нам славу принесло
Умение убивать. Смерть – наше ремесло.
Мы разумом бедны и чувством оскудели,
Зато мечом, копьем и пикой овладели. [1, с. 193]

Важно, что поэт предъявляет счет всем немцам, в том числе и самому себе, говорит о вине самого народа в своих бедствиях, как учили и учат библейские пророки:

Огня любви в сердцах разжечь мы не смогли,
Зато в огне войны Германию сожгли,
Заткнули правде рот и в исступление диком
Мы огласили мир звероподобным рыком,
Сквозь горы мертвых тел прокладывая путь,
С преступного пути мы не хотим свернуть! [1, с. 194]

Однако поэт возвышает свой гневный, протестующий голос именно для того, чтобы родная Германия, да и вся Европа, свернула с преступного

пути, чтобы восторжествовал разум, иначе его поколению не будет прощения ни у потомков, ни у Бога:

Мы в слепоте под стать циклопам одноглазым...
Когда же наконец восторжествует разум?
Когда вернется к нам любовь и честный труд?
О, наши имена потомки проклянут,
Поглотит нас вовек унылое забвенье!
В небесных знамениях пылает откровенье:
Предвестник гибели – ночных комет полет!
...Ужель спасенья нет? И что нам предпринять?
На то один ответ: вулкан войны унять!
А иначе на жизнь мы не имеем права!
Одумайтесь! Хоть раз все рассудите здраво!
Ужель вас не страшит вид этих пепелищ,
Сознание того, что край наш гол и нищ,
Что храмы взорваны, что вечных книг страницы
Должны (о варварство!) в прах, в пепел превратиться?.. [1, с.

194]

Воистину, прах и пепел как метафоры тщеты всего человеческого, бренности всего сущего, почерпнутые прежде всего из Книги Экклесиаста, получили в немецкой поэзии XVII в. страшную «подпитку» в самой ужасающей реальности. Но на прахе и пепле жила надежда, которую и выражает Опиц, уповая на совесть человека и помощь Господа:

О Небо! Дай узреть нам сладостную явь!
От пагубы войны немецкий край избавь!
Во славу родины и Господу в угоду
Дозволь нам утвердить на сей земле свободу,
Дабы, Господнею спасенные рукой,
Внесли мы в каждый дом жизнь, счастье и покой! [1, с. 194]

Одно из самых значительных произведений Опица и одно из первых произведений о Тридцатилетней войне – монументальная поэма «Слово утешения средь бедствий войны» («*Trost-Gedicht in der Widerwertigkeit des Krieges*», 1620–1621; опубл. в 1633 г.), написанная «александрийским» стихом (шестистопным ямбом), организованным в катрены. В самом названии поэмы заключена целая духовная и поэтическая программа. Понятие *Trost-Gedicht*, вынесенное в заглавие как жанровое обозначение, буквально означает «поэма-утешение». Это означает, что, по мысли Опица, поэзия должна прежде всего нести людям утешение в годину бедствий, быть духовной и нравственной опорой.

Показательно, что поэма содержит в себе много размышлений о непостоянстве мира и постоянстве бед, которые подстерегают человека, о бренности жизни, о призрачности счастья, о том, что все в конечном итоге превратится в пыль, но одновременно и о том, что человеку страстно

хочется хоть в чем-нибудь обрести опору, отыскать в этой брэнной жизни что-нибудь нетленное:

Все это – сон пустой!.. И до чего ж охота
Средь брэнности найти незыблемое что-то,
Что не могло б уйти, рассыпаться, утечь,
Чего вовек нельзя ни утопить, ни сжечь. [1, с. 195]

Это незыблемое, что можно найти «среди брэнности», – человеческая душа, в которой живет образ Божий. Описывая в катренах «Поэмы-утешения» бедствия войны, которые воспринимаются им как выражение трагизма бытия вообще, Опиц с позиций стоицизма призывает возвыситься духом над хаосом и мерзостями жизни, обрести опору в собственной душе и в вере:

Разрушит враг твой дом, твой замок уничтожит,
Но мужество твое он обстрелять не может.
Он храм опустошит, разрушит. Что с того?
Твоя душа – приют для Бога твоего. [1, с. 195]

Выдающийся германист Б. И. Пуришев писал о самом крупном произведении Опица и позиции поэта: «...он низводит муз с облаков на истерзанную немецкую землю. Обещая говорить суровую правду о жестокой войне, он не скрывает того, что сердце его переполнено великой скорбью. ...Изо дня в день растет горе отчизны. При этом тяжеловесная элоквенция, к которой питает пристрастие Опиц, не лишает поэму внутренней силы и живости. Ведь поэт говорит не о Троянской войне, окутанной мглой веков, а о том, что непосредственно касалось всех. Он не только летописец, но и трибун, и проповедник, взывающий к уму и сердцу читателей. Он вовсе не хочет своим рассказом довести людей до отчаяния. Поэзия не должна быть источником человеческой слабости. Ей надлежит укрепить твердость духа. Быть стойким в несчастьях и испытаниях, не отрекаться от добродетели, всегда сохранять нерушимую верность Богу и отчизне – вот что достойно настоящего человека» [4, с. 238].

Тема осуждения войны и призыв к спасению нравственности, добродетели звучат в поэмах Опица «Златна» («Zlatna», 1623) и «Похвала бога войны» («LobdesKriegsgottes», 1628). В первой из них поэт, находившийся в то время в Трансильвании (нынешней Румынии; Златна – один из городков Трансильвании), рисует прекрасные и мирные ландшафты, противопоставляя их тому ужасу, который творится в Германии. Горячий патриот родной страны, Опиц не может быть вдали от нее, когда она переживает такие бедствия, не может упиваться радостями мирной жизни, предаваться излюбленным занятиям археологией и наслаждаться поэзией. Сердце поэта там, где влачится по растерзанной земле Германии колесница Марса, в которую запряжены Ужас и Страх. Рядом с Марсом восседает богиня войны Беллона с волосами цвета крови,

с пламенем в руке. За колесницей следуют полчища служителей Марса: разбой, ненависть, пожар, мор, чума... Так возникает в «Похвале бога войны» грандиозная аллегория войны. Горькая ирония заключена в названии поэмы: его нужно понимать от противного, как «Похвалу Глупости» Эразма Роттердамского, где Глупость сама себя хвалит. Во второй поэме Опиц достигает большой философской глубины и политической силы, обобщая свои наблюдения над бурной и противоречивой эпохой и отчасти предвывая мысли Т. Гоббса о роли насилия в развитии цивилизации.

Горьким опытом Тридцатилетней войны, стремлением осмыслить его в религиозно-философском и этическом ключе, спасти нетленные «сокровища души» вызвано к жизни творчество величайшего поэта немецкого барокко – Андреаса Грифиуса. Став еще в раннем детстве свидетелем ужасов войны, без конца теряя близких и родных, поэт выковывал в себе стоическую позицию – позицию духовного сопротивления злу. Неслучайно современники прозвали Грифиуса «немецким Сенекой». Однако с неменьшим основанием его можно назвать «немецким Экклесиастом», настолько текст библейской книги важен для немецкого поэта, настолько является для него метатекстом, смыслопорождающим текстом его поэзии. С помощью Экклесиаста и – шире – с помощью Библии в целом, основываясь на ее ценностях, Грифиус не только размышляет о бренности бытия, о горестях человеческого существования, об абсурдности мира, но и ищет опору в этом бренном мире в Боге и человеческой душе, несущей в себе образ Божий. Именно поэзия Грифиуса наиболее концентрированно выразила мироощущение человека эпохи Тридцатилетней войны с его катастрофическим ощущением смертной бездны, конца истории – и отчаянной верой в силу и стойкость человеческого духа, в неистребимость духовности.

Изначально поэзия Грифиуса исполнена антивоенного пафоса, обличительной силы, направленной на выявление безумия войны, причина и следствие которой – человеческое безумие, падение нравственности, утрата человеческого в человеке. Как известно, в 1636 г. Грифиус создает одно из самых известных своих стихотворений – сонет «Траурный плач опустошенной Германии» («TraurklagederverwüstetenDeutschlandes»), названный во второй редакции «Слезы Отечества. Anno 1636» («TränendesVaterlandes. Anno 1636»):

Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret!
Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun,
Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Kartaun
Hat aller Schweiss und Fleiss und Vorrat aufgezehret.

Die Türme stehn in Glut, dieKirch ist umgekehret,
Das Rathaus liegt im Graus, die Starken sind zerhaun,
Die Jungfrau sind geschänd't, und wo wir hin nur schau'n

Ist Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfähret.

Hier durch die Schanz und Stadt rinnt allzeit frisches Blut.
Dreimal sind schon sechs Jahr, als unser Ströme Flut
Von soviel Leichen schwer, sich langsam fotrgedrungen.

Doch schweig ich doch von dem, was ärger als der Tod,
Was grimmer denn die Pest und Glut und Hungersnot,
Dass auch der Seelenschatz so vielen abgezwungen.[2, с. 3–4]

Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе.
Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,
Ревущая труба, от крови жирный меч
Похитили наш труд, вконец нас одолели.

В руинах города, соборы опустели.
В горящих деревнях звучит чужая речь.
Как пересилить зло? Как женщин оберечь?
Огонь, чума и смерть... И сердце стынет в теле.

О, скорбный край, где кровь потоками течет!
Мы восемнадцать лет ведем сей страшный счет.
Забиты трупами отравленные реки.

Но что позор и смерть, что голод и беда,
Пожары, грабежи и недород, когда
Сокровища души разграблены навеки?! [1, с. 233–234]

Поразительно, как глубоко двадцатилетний поэт постиг всю горечь, всю абсурдность эпохи, с какой невероятной силой выразил это в своем шедевре из четырнадцати строк. Сонет стал своеобразной формулой трагического времени. Современникам врезались в память и впечатляют до сих пор эффектные зрительные и одновременно звуковые образы-эмблемы. И хотя сами по себе труба и пушка (картауна) как обобщенные эмблемы войны были совершенно не новы и до Грифиуса многократно использовались немецкими поэтами, он нашел уникальные звуковые образы-эмблемы, мастерски используя оноματοпоею: резкий, пронзительный звук «безумной трубы», призывающей бесконечно к бою («dierasendePosaun»), грохот пушечной канонады, подобный грому («diedonnerndeKartaun»). Заметим, что переводчик, сознавая всю важность этих звуковых эмблем, попытался их сохранить («ревущая труба», «взъяренная картечь»), однако акустика получилась несколько иная, гораздо менее эффектная, чем в оригинале.

Показательно, что метафора Грифиуса всегда тяготеет к зрительности, к эмблематичности, и это особенно очевидно в необычной метафоре в третьей строке первого катрена: «от крови жирный меч» (абсолютно точный по смыслу перевод Л. В. Гинзбурга, с утраченной, однако, «звуковой партитурой» свистящего и разящего меча). Это один из самых необычных – при всей одновременной банальности его для той

эпохи – образов сонета. Банальность в том, что меч стал общим местом в качестве визуальной эмблемы войны; однако никому в голову до Грифиуса не пришло сделать его не просто красным от крови, как диктует тривиальное сознание, но «жирным», «сытым» и тем самым превратить в отъевшееся на человеческой плоти и крови чудовище, выпущенное на волю человеком. Этот «от крови жирный меч» также навсегда запечатлевается в читательском сознании и становится одной из наиболее выразительных эмблем чудовищного, противоестественного времени.

В первом терцете возникает символический и одновременно предельно натуралистический образ кровавого, абсурдного, вышедшего из пазов и идущего не поступательно, но вращающегося по кругу, словно бы остановившегося безумного времени, символом которого становятся заваленные трупами и почти остановившиеся реки. Монотонность течения времени, его практическая остановленность подчеркнуты его раздроблением на три шестилетия: уже три раза по шесть лет, как течение наших рек, заваленных трупами, замедлено... Это прекрасный пример того, что в поэзии не действуют законы элементарной логики, что она не может быть «поверена алгеброй», что она неподвластна простым законам арифметики: у Грифиуса трижды шесть явно не равняется восемнадцати, поэтому строка в переводе – «Мы восемнадцать лет ведем сей страшный счет...» – имеет иную смысловую и эмоциональную нагрузку, нежели в оригинале (заметим, что Л. В. Гинзбург, конечно же, прекрасно понимал это и также создал вторую редакцию своего перевода, где три шестилетия были сохранены, но в целом перевод потерял в афористичности звучания). В оригинале же крайне важна мысль о времени, вращающемся по кругу, а значит, не имеющем перспективы, направленного движения. Это выразительная антитеза дурной языческой замкнутой бесконечности (циклическое восприятие времени свойственно именно языческим культурам) и времени библейского, направленного, имеющего смысл и цель, восходящего, исторического по определению. Поэт хочет сказать, что смысл и цель исчезли или практически не видны. Время остановилось, но внешне кажется, что оно движется, ибо безумие не останавливается. Весь терцет и построен гениально (как и сонет в целом) на парадоксальной антитезе остановившегося времени и не останавливающегося безумия. К тому же, вероятно, для поэта важно, что три раза повторенное число «шесть» в совокупности дает 666 – согласно Откровению Иоанна Богослова, апокалиптическое «число зверя» (*Откр 13:18*). Грифиус говорит о предельном разрушении истории, о разгуле звериных инстинктов, о беспросветной ночи, опустившейся над родной Германией, над Европой (апокалиптический образ «ночи, полной ночи», представление о том, что мир, как писал Якоб Бёме в «Авроре», «уже стоит посреди ада», весьма свойственны Грифиусу).

После долгой ритмической и смысловой паузы, разделяющей терцеты, поэт во впечатляющем *conclusio* (и этот прием использован только во второй редакции), собрав воедино, вновь повторив бедствия

физические (смерть, чума, пожар, голод), противопоставляет им самое страшное, что, в сущности, он даже не смеет назвать, что остается словно бы «за кадром», но тем самым приобретает еще большую выразительность, – моральное оскудение человека, утрату им духовности, человечности, того, что Грифиус обозначает как *Seelenschatz* – «сокровище души». Несмотря на, казалось бы, горчайший итог, само упоминание о «сокровище души» и его потенциальном противостоянии безумному времени – в духе стоической позиции «немецкого Сенеки» – несет в себе надежду, пусть и неявно выраженную, на возрождение духовности.

Пройдет триста лет, и немецкий поэт-изгнанник И. Р. Бехер, покинувший Германию после прихода к власти нацистов, напишет двойной сонет под названием «Слезы Отечества. Anno 1937», в котором подхватит мысль Грифиуса и начнет с того, о чем его великий предшественник даже не в силах сказать, – с оскверненных, обесчещенных сокровищ немецкого духа и искусства, самой души Германии.

Итак, очевидно, что сила художественного воздействия сонета Грифиуса «Слезы Отечества» кроется в соединении высокого гражданского пафоса с искренней и щемящей интонацией, аналитичности – с чрезвычайной эмоциональностью и экспрессивностью, в теснейшем переплетении конкретно-исторического и обобщенно-символического, в виртуознейшем владении огромным арсеналом средств художественной выразительности, в умении «заковать» сложную и прихотливую мысль, почти по-экспрессионистически воссозданные картины «больших и малых бедствий войны» в отточенную кристаллическую форму, ставшую исчерпывающе-выразительной формулой катастрофического времени, а потому и вышедшую на уровень вечности. И в этом, и в других своих сонетах Грифиус безудержно, расточительно использовал все известные ему художественные средства для постижения и выражения абсурдной, противоестественной реальности и противостоящей ей силы человеческого духа. При этом и первая, и вторая редакции сонета являются самостоятельными законченными художественными творениями – при всей общности их задач и смыслов. Сравнение двух редакций¹ свидетельствует: поэт эволюционировал от конкретности образов и большей субъективности стиля в сторону общеобязательности и «правильности», в нюансах смягчая экспрессивность своего текста, но оставаясь в главном верным себе и добиваясь максимальной концентрации мыслей и чувств.

В том же 1637 г., после чудовищной трагедии города Фрейштадта, сожженного в январе этого года, Грифиус еще раз подтвердил силу своего слова – и поэтического, и публицистического – в сочинении «Объятый огнем Фрейштадт» («Feurige Freystadt»). В огне погибло огромное

¹Подробный сравнительный анализ двух редакций сонета А. Грифиуса см.: [5].

количество невинных людей, в том числе детей. Грифиус не мог молчать и выступил с гневным обличением виновников трагедии. Сочинение было опубликовано при поддержке брата поэта, лютеранского пастора Пауля Грифиуса, а также Георга фон Шёнборнера, в поместье которого жил Грифиус, приглашенный в качестве учителя к детям пфальцграфа. Предельная документальная точность описания трагедии, строго рационалистический анализ ее причин сочетались в публицистическом сочинении с экспрессией слова, натуралистическими красками и гражданским гневом поэта. Неслучайно оно вызвало резкие нападки на Грифиуса со стороны католических властей, равно как и на Шёнборнера, чье имение часто становилось убежищем для гонимых протестантов.

Вместе с сочинением «Объятый огнем Фрейштадт» было напечатано также большое стихотворение Грифиуса «О гибели города Фрейштадта» («ÜberdenUntergangderStadtFreystadt»; в переводе Л. В. Гинзбурга, к сожалению, сокращенном, – «Гибель города Фрейштадта»). Поэт начинает его с впечатляющей обобщенно-символической картины своего трагического времени, выраженной с помощью устойчивой топики барокко, в то же время пропущенной через авторскую индивидуальность:

Was sollich mehr noch sehn? Nun grimme Pestilenzen,
Nun bleicher Hunger, Angst verwüstet deine Grenzen,
Nun der Kartaunen Blitz, nun Hauptmann und Soldat
AnunsermGutundBlutsichsattgefressenhat,
Zeucht eine Nacht noch auf voll tausendfacher Plagen,
Recht eine Nacht voll Nacht, voll Ach und Jammerklagen... [2, с. 85]

Что мне узреть дано среди руин и праха?
Глазницы голода, седые космы страха
И мертвый лик чумы... Грохочет пушек гром.
Вот солдатня прошла с награбленным добром,
Затем крошечный мрак заполнил всю сцену:
То ночь ночей явилась дню на смену... [1, с. 238]

Каждый образ, перечисляемый здесь поэтом, является не просто образом, но метафорой трагического времени вообще и одновременно конкретного времени Тридцатилетней войны, притом метафорой, тяготеющей к эмблематичности. Одно из самых знаковых слов для Грифиуса – «ночь» (*Nacht*), которым он определяет свое время, точнее – «ночь, полная ночи» (*eineNachtvollNacht*). Переводчик использовал библейскую конструкцию «ночь ночей», имеющую значение превосходной степени, чтобы выразить мысль Грифиуса о беспросветности той ночи, с которой связывалась в его сознании его эпоха, – «ночи, полной ночи, полной вздохов и стенаний», ночи апокалиптической.

Однако поэт, перенося мысль в следующую строку и не ставя точку, говорит о том, что последним, что убедило его во всевластии

беспросветной ночи, была страшная гибель Фрейштадта. Грифиус рисует потрясающе пластическую картину падения города, рушащегося, словно исполинский кедр, гибнущего, словно живое существо:

...Und reisst, o Freystadt, was bisher noch von dir stund
Gleich einem Zederbaum mit Ast und Stumpf zugrund,
Eh'r jemand dies vermeint. Die Sonne war gewichen,
Der Himmel stund besternt, und Morpheus kam geschlichen
Mit seiner Träume Schar, der Sorgen Feind, die Ruh,
Schloss der nun müden Schar die trägen Augen zu,
Als das Geschrei anging. O was für Donnerschläge
Empfind ich noch in mir, wenn ich den Blick erwäge,
Den ersten Jammerblick! Die schnelle Luft ersaust,
Der Monden fleucht bestürzt, der Winde Wüten braust,
Und Freystadt kracht im Brand. Es steigen Dampf und Flammen
Und Funken himmelan, dort fällt ein Haus zusammen
Und schlägt das ander ein. Was nicht von diesem schmaucht,
Ist schon Staub, Asch und Graus. [2, с. 85]

...И Фрейштадт рухнул ниц. Так, вырванный из недр,
На землю валится, сраженный бурей, кедр,
И не поднять его... За лесом солнце скрылось,
Зажглись лампы звезд, и небо осветилось;
Морфей вступил в дома; тревоги враг – покой
Смежал глаза людей заботливой рукой,
Как вдруг раздался вопль!.. О, громовым раскатом
Звучал тот смертный крик в безумием объят
Горящем городе!.. Огнем опалена,
Казалось, лопнула над Фрейштадтом луна.
И в посвисте ветров, казнен рукой железной,
Был город поглощен бушующею бездной,
Пожар не утихал... Пронзая ночи тьму,
Метались стаи искр в пороховом дыму,
Колонны и столбы лежали буреломом.
Вот обвалился дом, подмят соседним домом,
Все – пепел, прах и пыль. [1, с. 238–239]

Следует заметить, что в оригинале текст гораздо экспрессивнее, особенно в тех строках, где Грифиус в энергичных полустилизациях рисует бедствия, обрушившиеся на город, и сопровождает зрительную картину впечатляющей звуковой партитурой, нагнетая свистящие, рокочущие звуки и заставляя стих ассонировать на низких гласных: «...Dies schnelle Luftersaust, / Der Monden fleucht bestürzt, der Winde Wüten braust, / Und Freystadt kracht im Brand». Важно также, что эта конкретная картина под пером поэта обретает статус обобщающей парадигмы бедствий, разрушений, всеобщей гибели, и достигается это во многом благодаря введению в конце процитированного фрагмента аллюзий на текст Экклесиаста: «Все – пепел, пыль и прах».

Степень обобщенности нарисованной картины еще более усиливается прямым введением размышлений о приближении последних

времен, о Страшном Суде: «Sowird die grosse Weltaufangesetzte Zeit, / Durchschwefellichte Glut des Donners abgemait, / Verlodern und vergehn» [2, с. 85] («Так большой мир в предустановленное время, / Серным огнем и громом пораженный [скошенный], / Сгорит и исчезнет»; ср. перевод Л. В. Гинзбурга: «Иль приближаемся мы к тем печальным срокам, / Когда сметет весь мир пылающим потоком?!» [1, с. 239]).

Эта обобщенность вновь сменяется конкретными горькими наблюдениями поэта, его размышлениями над судьбами людей оставшихся без приюта, бредущих в никуда, особенно над судьбами детей:

«Wassehich dort für Haufen / Bestürzt und tränenvoll mit ihren Kindern laufen? / O Kinder, die ihr kaum das Vaterland erkannt, / Schaut, wie, waseuchgebaut, noch eihirrhin, verbrannt!» [2, с. 85] («Вот толпы горожан сквозь ядовитый дым / С дрожащими детьми бредут по мостовым. / Вам, детям родины, вам, не выдавшим детства, / Развалины и смерть достанутся в наследство!» [1, с. 239]).

Символом варварства, гибели самой культуры, напрасности усилий высокого искусства для поэта становится гибель книг, пепел сожженных страниц. Человек создавал их для вечности, они же превратились в прах, попираемый ногами, стали наглядным воплощением бренности жизни, тщетности всех усилий:

...Ihr Musen, ach umsonst.
Auch euer Schatz vergeht, es hat die tolle Brunst
In dies, was heilig heisst, sich grimmig eingedrungen
Und mit der Blätter Rest weit über Feld geschwungen,
Und was ein weiser Sinn erforschet und erdacht?
Wodurch ein sterblich Mensch sich ewig hat gemacht,
Nimmt eine Stunde weg. Wir treten itzt mit Füßen
Dies, was wir gestern Kunst und grosse Weisheit hiessen. [2, с. 86]

Ах, музы! Все, что вы послали людям в дар,
Безжалостно унес разнузданный пожар.
Над мраком пустырей, как огненные птицы,
Кружатся в воздухе горящие страницы.
Все то, чем человек бессмертия достиг,
Плод мудрости земной здесь погибает вмиг,
Сокровища искусств, хранимые веками,
Как уличную грязь, мы топчем каблуками! [1, с. 239]

При всей верности общего смысла и духа этого фрагмента в переводе, в нем утратилась важная оппозиция: смертный человек – вечность. То, что человек делал для вечности, поправно, обречено на смерть. В подтексте звучит горький вопрос: есть ли тогда вообще что-нибудь в этом мире, что не обречено на смерть? Именно поэтому в оригинале закономерно всплывают не просто аллюзии, но прямые цитаты из Экклесиаста, выпущенные по тем или иным причинам русским

переводчиком: «O Eitelkeit der Welt! Wie sollt ein Mensch bestehn, / Wenn, was die Zeit abteilt, muss vor der Zeit vergehn? / Und mag ein zartes Fleisch ihm lange Raitung machen, / Wenn Felsen und Metall so unversehns zukrachen?» [2, с. 86] («О бренность [суетность] мира! / Как должен человек устоять, / Когда то, что время отделило, должно от времени исчезнуть? / И может ли спастись нежная плоть, / Когда скалы и металл так внезапно рушатся?»).

Далее поэт рисует картину возрождения Фрейштадта, который, как хочется ему верить, воскреснет из огня и пепла. При этом важнее всего, подчеркивает Грифиус, чтобы не просто отстроены были дома и восстановлены башни, но чтобы вернулись вера и добродетель, которые ныне утрачены: «Auch wir ddi ewerte Treu, die Treu, die wir verloren, / Von aller Redlichkeit stehn bei uns neugeboren» [2, с. 87] («Также подлинная вера, вера, которую мы потеряли, / Благодаря добродетели у нас заново родится [возродится]»). Таким образом, поэт акцентирует мысль о том, что главная причина бедствий Тридцатилетней войны, в том числе и гибели Фрейштадта, – упадок нравственности и веры. Все это заставляет его вновь вернуться к горьким урокам современности и обратиться к топику Экклесиаста, чтобы выразить трагедию погибшего любимого города: «Wir sind recht lebend tot...» [2, с. 87] («Мы, еще живущие, мертвы...»); «...Was lässt der Flammen Raub / Von Freystadt? Was du siehst, die Hand voll Asch und Staub» [2, с. 87] («...Что оставил пожараразбой / От Фрейштадта? Все, что ты видишь, – горсть пепла и праха»). И все же на руинах и пепле продолжала жить надежда, вновь преломленная через призму мессианских видений пророка Исаии:

Где в муках и в крови сегодня люди стонут,
Ликующую песнь зачнет веселый хор.
Меч переплавят в плуг, перекуют в топор.
И, заново родясь, вернутся в нашу местность
Утраченный покой, согласие, честь и честность!.. [1, с. 240]

Все немецкие поэты XVII в. были единодушны в своем осуждении войны, которую, по их мнению, нельзя оправдать ничем: это предельное варварство, предельная бесчеловечность. Безудержное ликование по поводу мира и страстное проклятье войне прекрасно выразил талантливый поэт Пегницкого пастушеского ордена Иоганн Клай в красочном, изобилующем колористическими эмблемами и ономотопеями стихотворении «Праздничный фейерверк по случаю рождения мира», где читатель не только видит, но и слышит расцветающие в небе букеты фейерверка, звуки которого наконец-то сменили страшный грохот войны. Как приговор войне звучат финальные строки, экспрессивность которых усиливается введением просторечия: «Война, чья вина не имеет предела, / Чадя и смердя, наконец околела!» (перевод Л. Гинзбурга) [1, с. 233].

ВXVIII в. великий обновитель немецкой поэзии Ф. Г. Клопшток в оде «Пророчество» («Weissagung», 1773) высказал надежду на то, что в его родной Германии «право разума» одержит победу над «правом меча»:

Nichtaufimmerlastetes! Frei, oDeutschland,
Wirstdudereinst! EinJahrhundert nur noch,
So ist es geschehen, so herrscht
Der Vernunft Recht vor dem Schwertrecht! [6, с. 75]

Вечнолибремя? Оковы твои, Германия,
Падут в грядущем! Еще лишь столетие, –
Все сбудется, восторжествует
Право разума над правом меча.

(Перевод А. Гугнина; цит. по: [7, с. 266])

Однако в реальности как в Германии, так и во всей Европе, во всем мире все больше торжествовало «право меча». Особенно остро это ощутили на себе люди эпохи Первой мировой войны, и с особенной силой свое проклятье войне и убийцам, ее развязавшим, выразили немецкие и австрийские экспрессионисты. При этом они во многом обратились к урокам забытых поэтов барокко, к их особой экспрессии, к свойственному им соединению обобщенности, символики, метафоричности и чрезвычайной конкретности, вещности, натуралистичности. Как и поэтов барокко, и даже в большей степени, экспрессионистов поражало и ужасало то, что страшное кровопролитие, самое жестокое варварство допущено людьми, воспитанными утонченной цивилизацией. Как возможно совместить глубочайшую философскую мысль, прекрасную поэзию и музыку – и насилие, кровь, смерть? Это горькое недоумение, это гневное негодование воплощаются, например, под пером Вальтера Газенклевера в страшные и саркастические видения, соединяющие натурализм и обобщенную символику, в стихотворении «Убийцы сидят в опере»:

Кровавые кишки в руках у них дымятся.
У кого они вырваны – праздный вопрос.
Этой ночью тысячи легли, чтоб не подняться.
Убийцы слушают «Кавалера роз».

(Перевод В. Нейштадта) [8, с. 23]

Экспрессионизм родился как результат глубокого кризиса европейского сознания. Предощущение грядущих катастроф, которые не замедлили разразиться, вызвало к жизни трагические, полные апокалиптических видений строки Г. Тракля, Г. Гейма, Э. Ласкер-Шюлер, Ф. Верфеля, Я. ван Годдиса, Э. Штадлера, А. Эренштейна, И. Р. Бехера, Г. Бенна и других. Их время воспринималось ими как время «заката Европы», а всего мира, на который уже опустилась ночь Апокалипсиса. Наступит ли за ней то преображение, о котором говорили

пророки и апокалиптики? Чрезвычайно тонко ощущение «конца времен» выразил Герман Брох:

...вдали
уже мчались кони Апокалипсиса
и мы знали, что их копыта
крошат черепа, как орехи.

(Здесь и далее перевод Г. Ратгауза) [9, с. 603]

И он же высказал упрек самим себе – за то, что слишком замкнулись в себе, вовремя не увидели опасность, не смогли предотвратить катастрофу:

Когда мы обнимались,
уже мчались кони Апокалипсиса.
Или мы не слышали их? Слышали,
Но их топот звучал вдалеке,
И нас тревожил не больше,
Чем заголовок в газете, голос по радио... [9, с. 602]

Мировидение экспрессионистов и особенности их манеры – катастрофичность их мышления, предельная обобщенность образов и одновременно их наглядность, насыщенность библейскими аллюзиями, симультанность изображения (каждая строка – законченный срез реальности и одновременно самостоятельная символическая картина) – прекрасно выражены в знаменитом стихотворении Георга Тракля «Человечество» («Die Menschheit»):

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirn,
Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.
Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen
Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;
Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal. [9, с. 310]

Человечество перед огненной бездной выстроено,
Дробь барабанов, темных воинов лбы,
Шаги сквозь кровавый туман; черное железо гремит,
Отчаянье, ночь в печальных помыслах.
Здесь Евы тень, охота и красные деньги [червонцы].
Облако, лучом просвеченное, Вечеря.
Живет в хлебе и вине кроткое молчанье,
И те собрались, числом Двенадцать.
Ночью кричат во сне они под ветвями оливы;
Святой Фома погружает персты в раны.

(Подстрочный перевод наш. – Г. С.)

Пред бездной огненной построен род людской,
Дробь барабана, рати в гари жирной,
Сквозь червлень мглы удар подков глухой;
Ум плачет, обрученный с тьмой всемирной, –
Тень Евы здесь, червонцы, гон лихой.
Лучом пробита облачная скань.
Вино и хлеб – путь жертвы молчаливой,
Се кротко отдают Двенадцать дань
И вопиют, уснувши под оливой;
Святой Фома влагает в раны длань.
(Перевод А. Солянова) [9, с. 311]

Заметим, что в поэтическом переводе А. Солянова менее явственно звучит аллюзия на евангельский эпизод Тайной Вечери. Библейские аллюзии позволяют поэту еще ярче выразить мысль о несоответствии современного состояния мира евангельским заповедям, горькую мысль о повторяемости всего, в том числе и самого страшного, в истории, о напрасности великой жертвы Христа – но одновременно имплицитно высказать надежду на преображение мира, оказавшегося перед бездной. И вновь, как у поэтов барокко, яркие зрительные образы сопровождаются «звуковой партитурой» (особенно в начале стихотворения, где фоника подчинена выражению ужаса надвигающейся катастрофы, имитации барабанной дроби и лязга железа).

Настроение «конца мира» было характерно для многих экспрессионистов. Неслучайно знаменитая антология экспрессионистской поэзии, изданная идеологом этого течения Куртом Пинтусом, была названа «Сумерки человечества» («Menschheitsdämmerung», 1919). В предисловии к ней К. Пинтус писал о составленной им антологии и поэзии экспрессионизма в целом: «... эта книга не является приятным и удобным чтением... Может ли поэзия, которая попыталась выразить в образах боль и страдания, желания и тоску этих лет и которая прорвалась из лишенного идей и идеалов человечества, из равнодушия, преходящести, убийства и порыва, – может ли эта поэзия обладать чистым и ясным обликом? Разве не должна она быть такой же хаотичной, как время, из растерзанной, кровавой почвы которого она выросла?» [10, с. 25]. Но одновременно в названии – надежда, ведь сумерки могут быть и рассветными: «Эти поэты почувствовали, как человек погрузился в сумерки... погрузился в ночь упадка [конца] (*die Nacht des Untergangs*), чтобы вновь вынырнуть в ясных сумерках нового дня» [10, с. 25]. Эта надежда звучит и в знаменитой «Песни Закатной страны», или в «Песни Европы» («*Abendländisches Lied*») Георга Тракля:

O, die bittere Stunde des Untergangs,
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
Aber strahlend heben die silbernen Lider der Liebenden:
Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen

Und der süsse Gesang der Auferstanden. [9, с. 328]

О, горькое время конца,
Когда мы чернеющих водах прозрели каменный лик.
Но, сияя, подымутся серебристые веки любящих:
Единый род. Ладан струится от заалевшего ложа,
И песнь, что поют воскресшие.

(Перевод С. Аверинцева) [9, с. 329]

Слово «ein» («один», «единый») у Тракля не случайно выделено разрядкой (курсивом в переводе). Ощущение единства рода человеческого, общей беды, общей катастрофы типично для экспрессионистов. Основным пафосом искусства экспрессионизма был пафос братской всечеловечности. Гуманные идеи братского единения народов прозвучали еще перед Первой мировой войной в поэтических книгах Франца Верфеля «Друг человечества» («Weltfreund», 1911) и «Мы» («Wir sind», 1913), в «Панамском канале» («DerPanama-Kanal», 1912) Ивана Голля. В годы войны, перед лицом разразившейся катастрофы, призыв к единению человечества перестает быть только этической утопией, наполняется конкретным политическим содержанием. Поэты-экспрессионисты ощущают себя «товарищами человечества». «Товарищи человечества» («KameradenderMenschheit») – так называется еще одна знаменитая антология экспрессионистской поэзии, вышедшая одновременно с «Сумерками человечества», в 1919 г. Гуманистический пафос экспрессионизма был глубоко чужд и враждебен фашизму. Неслучайно антология «Сумерки человечества» в 1933 г. была сожжена нацистами.

Сосредоточенность на судьбе человеческого в бесчеловечном мире, ощущение огромной дисгармонии, сдвига времен – эти качества экспрессионизма неизбежно вызвали в нем отзвуки барокко, равно как и близкий барочным авторам язык – напряженный, экстатический, хотя и гораздо более дерзкий, новаторский (особенно у младшего поколения экспрессионистов; тем не менее и его поиски предварены дерзким языковым новаторством поэтов барокко, в особенности К. Кульмана).

Как барокко – искусство чрезмерности, предельной напряженности, экстатичности, так и экспрессионизм – искусство чрезмерной, конвульсивной напряженности. «Напряженный, открытый в экстазе рот» (И. Р. Бехер) – наиболее емкая характеристика экспрессионистского стиля. Для него характерны контрастные, резкие тона, исключаяющие всякие взаимопереходы. В основе экспрессионистской эстетики лежало стремление к максимальной обобщенности и абстрактности художественного изображения в сочетании с максимальной наглядностью, даже натуралистичностью, а также с резкой субъективностью видения мира. Подобное соединение характерно и для барокко, лишь степень субъективизма в нем гораздо меньше. Мир в произведениях экспрессионистов представал таким, каким он виделся

потрясенному сознанию художника. Для писателя-экспрессиониста невозможен был спокойный взгляд со стороны. Автор и созданный им образ жили как бы в одном экстастическом порыве. Повседневность воплощалась в гигантских по размаху, вселенских образах и картинах. Н. С. Павлова отмечает: «В общих понятиях, в широких формулах художник-экспрессионист пытался выразить смысл реальности. Не конкретность, а абстрактное представление о ней, не действительность, но дух – таков основной тезис эстетики экспрессионизма» [11, с. 538]. Стремление создать предельно обобщенную картину своего времени, как бы причудливо она ни преломлялась в сознании художника, характерно для экспрессионизма. Теоретик «активизма» и поэт Л. Рубинер заявлял: «Мы против портрета – за образец» (цит. по: [11, с. 538]).

П. М. Топер, под редакцией которого был издан новейший «Энциклопедический словарь экспрессионизма» (2008), подготовленный коллективом ИМЛИ РАН, писал: «Хотя внутри экспрессионизма не было единства ни в общественных взглядах, ни в эстетической программе (что сказалось на противоречивости общей картины этого течения), сама идея обновления была так сильна, что он сумел уже в ранние годы выдвинуть свою концепцию человеческой личности, противопоставляя ее, прежде всего, господствующим тогда направлениям в искусстве – натурализму и символизму: это человек, страдающий от несовершенства окружающего мира, протестующий против его законов и порядков, но и активный, действующий, стремящийся к братству и всеобщему счастью; экспрессионизм принес с собой и резко выраженные приемы и средства воплощения этого умонастроения, основанные на подчеркнутой экспрессивности творческого акта. Ломка устоявшейся поэтической формы не была искусственной выдумкой, а рождалось из желания передать беспокойство времени через беспокойство форм, которые отвечали бы новому содержанию. Выработанную этим стремлением художественную систему часто принимают за основополагающий признак принадлежности к экспрессионизму, упуская из виду лежащее в основе ее мироощущение, то “Weltgefühl”, по определению Ницше, с которым она была органично связана» [12, с. 7–8]. Это очень верное замечание, к которому можно прибавить только следующее: именно трагичность мироощущения, мирочувствования, ощущение грандиозного сдвига, слома, коснувшегося и души человека, его сознания, стремление «передать беспокойство времени через беспокойство форм» роднят художественную систему барокко и экспрессионизма.

Несомненно, создание образа времени, передача духа времени, настроения века – вот то, что наиболее удалось экспрессионистам. Вспоминая о знаменитом стихотворении Якоба ван Годдиса (Ходдиса) «Конец мира» («Weltende»), И. Р. Бехер писал в «Поэтическом принципе»: «Между его строчками, за ними, пробивались исключительные события и переживания – этот заикающийся,

отрывистый, иногда шутовски лепечущий голос провозглашал странное настроение – настроение века» (цит. по: [11, с. 552]).

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei?
Nd an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.[13, с. 39]

С голов остроконечных шляпы вдаль.
По воздух, как крик – сверля виски,
Железо крыш летит, дробясь в куски.
Объявлено: «Вздывается вода».

Вот ураган – и буйно скачут волны
На берег, разбивая тяжесть дамб.
Людей замучил насморк своевольный.
Мосты разверзли пропасть поездам.
(Перевод В. Нейштадта) [8, с. 9]

Неслучайно именно этим стихотворением Якоба ван Годдиса К. Пинтус открыл антологию «Сумерки человечества». В нем ярко представлены такие черты поэтики экспрессионизма, как симультанизм, предельная обобщенность образов, соединение несоединимого, стремление создать новый язык. Все это вполне можно интерпретировать как обновление и развитие барочных принципов. Н. С. Павлова замечает: «В стихотворении действует принцип монтажа. Перечисление разрозненных частных поражает своей неожиданностью, “неестественностью”. С необычайной силой донесено в стихотворении ощущение распада привычных сцеплений. Мелкое и великое, частное и всеобщее сопоставляется как нечто равное по значению. Пугающую самостоятельность приобрел мир вещей, как будто бы более одушевленных и активных, чем человек. “Распалась связь времен...” Однако здесь же вступает в действие и прямо противоположное стремление. Поэт пытается протянуть соединительные нити, увидеть в некоем единстве предметы и явления, самые далекие. Общее для всех этих случайных деталей, образов, вырванных из самых разных пластов жизни, обнаруживается в высшей сфере – состоянии, в котором находился мир» [11, с. 552]. Сходные тенденции некогда проявились в поэзии барокко, и прежде всего стремление выразить ощущение распавшейся связи времен, но одновременно пробиться к целостности, соединить несоединимое, выразить дух времени.

Из ощущения невозможности писать по-старому, из отрицания «гладкописи», являвшейся своеобразным отражением мнимого благополучия действительности, рождалась резкая ломка формы, поиски нового синтаксиса, новой грамматики. И. Р. Бехер писал: «Мы не довольствовались заменой использованных оборотов новыми, “неслыханными” вариантами, наш протест странным, хотя и не совсем нелогичным образом заставлял нас “разрубать” язык, ибо им пользовались эксплуататоры и поджигатели войны; чистые рифмы были под запретом, применялись лишь ассонансы – это должно было звучать как вызов, и особенно почетным считалось презирать все правила ненавидимой со школьной скамьи грамматики» [14, с. 454]. В конце же экспрессионистского десятилетия, в книге «Вокруг Бога» («UmGott», 1921), Бехер так описывал свои языковые эксперименты: «Вдруг: я заговорил новым языком. Чувствовал, писал, кричал, и выбрасывал слоги, слоги, никогда не веданные слова. Конец и вместе начало немецкого языка. Более того! Это был уже не я! Восстание! Прорицание!.. Возвешение!.. Отжившие периоды лопались... Все элементы торжествовали. Фанатическое уничтожение... Мозаика из безумья, нечестивости, судороги и веры. Потоп. Рай. О, калейдоскоп! Подземные ритмы... острая молния согласных. О, чего я только не пел!.. Уродуя и преображая...» (*перевод В. Нейштадта*; цит. по: [15, с. 127]). Наглядным подтверждением этих слов являются следующие строки Бехера из его «Пеана против времени» («PäangegendieZeit», 1918):

Arm-Sicheln fegt Schlucht-Strassen hoch!
Kopf-Distel zischt Wolk-Schwamm... Mond: Loch –
Wie schwankt Mensch Mensch: hah uferlos!
Weib dreht durchs Licht zerrauten Schoss.[16, с. 587]

Руки-серпы сметайте ущелья-улицы ввысь!
Голова-чертополох шипит туча-губка... Луна: дыра –
Как качается человек человек: о безбрежно!
Женщина поворачивает на свету растерзанное лоно.

(*Подстрочный перевод П. Р. Биркана*; цит. по: [17, с.

573])

Но не предшествовали ли этому в какой-то степени, например, эксперименты К. Кульмана, демонстрирующего «Изменчивую сущность бытия человеческого» в одноименном стихотворении? Поэт соединяет – почти по принципу монтажа – контрастное, несоединимое, раздробляет мир на отдельные «срезы», «частности», но и объединяет их в едином порыве к гармонии, к Богу:

Вот оно: мрак, чад, бой, хлад, юг, восток, запад, север,
Солнце, море, ветер, огонь и
Ужас: «Вдруг не помогут?!»
На это: свет, синь, кровь, снег, зной, жар, прохлада, мороз,

Сиянье, берег, затишье, пожар и
Гнусных издевок гогот.

Гнет, страх, крик «ах!», боль, вопль, яд, лесть, чернота коварства.
Но будет: гнет свобода согнет, страх – в прах! Боль обезболь!
Вот оно – от всех болезней лекарство!

Луна, огонь, алмаз, дым, овца, деревцо, аист, рыба.
Кому ночь нужна, кому печь нужна, кому оправа, кому труба,
Кому луг, кому сад, кому гнездо. Кто за озеро скажет спасибо!
Хлебу нужен желудок,
Мысли – рассудок.

Стрелок, человек, прилежанье, искусство, игра,
Рот, корабль, принц, горе, месть, верность, стяжанье,
Бог...
Каждому нужно свое...

(Перевод Л. Гинзбурга)[1, с. 276]

Еще раньше смелые языковые и синтаксические эксперименты демонстрировал А. Грифиус в своих сонетах – например, в сонете «Ад» («DieHölle»), словно бы иллюстрирующем слова Я. Бёме о том, что «мир уже стоит посреди ада»:

Ach und Weh!
Mord! Zeter! Jammer! Angst! Kreuz! Marter! Würme! Plagen!
Pecht! Folter! Henker! Flamm! Stank! Geister! Kälte! Zagen!
Ach vergeh!

Tief und Höh!
Meer! Hügel! Berge! Fels! Wer kann die Pein ertragen?
Schluck Abgrund! ach schluck ein! die nichts denn ewig klagen!
Je und Eh!

Schreckliche Geister der dunkelen Höhlen, ihr, die ihr martert und Marter
erduldet,

Kann denn der ewigen Ewigkeit Feuer nimmermehr büßen dies, was ihr
verschuldet?

O grausam! Angst, stets sterben sonder Sterben!

Dies ist die Flamme der grimmigen Rache, die der erhitzte Zorn angeblasen!
Hier ist der Fluch der unendlichen Strafe, hier ist das immerdar wachsende Rasen!
O Mensch! Verdirb, um hier nicht zu verderben! [2, с. 32]

По своей взрывной силе, потоку восклицаний, обрушивающихся на читателя, по необычному ритму, сочетанию очень кратких и очень длинных строк в катренах, по еще более долгим восьмистопным дактилическим строкам в терцетах, резко обрывающихся шестистопным ямбом, этот сонет скорее кажется произведением эпохи экспрессионизма, нежели далекого XVII в.

Грифиус, великий поэт барокко, воссоздает в своем сонете не только видения ада в каноническом христианском смысле слова, но и предельно обобщенный образ трагической эпохи Тридцатилетней войны. К подобному же сочетанию предельной обобщенности и предельной экспрессии, к соединению наглядности (вплоть до натурализма) и сложной символики, метафоричности, гиперболичности, гротескности образов стремились экспрессионисты. В целом, как и поэты барокко, экспрессионисты стремились не отразить реальность, но выразить духовное состояние мира. Недаром К. Пинтус в предисловии к «Сумеркам человечества» писал о важнейшей установке экспрессионизма: «Человек вообще, не его частные свойства и чувства, но человечество – вот истинная бесконечная тема» [10, с. 25]. И еще: «...не индивидуальное, но общее для всех людей, не разъединяющее, но единящее, не действительность, но дух...» [10, с. 28]. Не будет большой погрешностью против истины отнести эти слова и к установкам барочной поэзии.

Как и у поэтов барокко, у экспрессионистов война представлена предельно обобщенно, символическими и одновременно натуралистическими красками – как неизбывный ужас, как высшая форма безумия, как апогей варварства. Весьма показательно стихотворение Альберта Эренштейна «Голос о Варваропе» («Stimme überBarbaropa»), в название которого вынесен типичный для стиля экспрессионизма неологизм, соединяющий в одно целое слова «варварство» и «Европа», благодаря чему рельефнее высвечивается горько-ироническая, саркастическая мысль о мнимости европейской цивилизованности, растворившейся в море варварства, насилия, крови, породившей весь этот ужас:

О вы, солнечно-золотые вечера,
Сумерки, где проход чрез потоки?
Туман грозит смешать все дороги,
Разрушены колеи, затоплены
Броды приливом воли.
Мы бредем в потоке кровавых ливней,
Вязнем в дремотной трясине,
И не знаем, где берег.
Когда окончится ночь
Вашей бойни,
Которая уже годы
Грохочет над Варваропой и Евразией?
Вы захлебнетесь, утонете
В истоках вашего истощения,
Бессильно падают крылья
Черных лебедей на кровавых озерах.
Слышите тихий смех,
Урчание сочащейся сукровицы?
Песок всасывал ее
И больше уже не может.
О, горе земле,

Она родит поля битв, где растут кости,
Объявляя войну тем, кто ее объявил!

Лишь для костей зеленеют
Нежные бархатные склоны.
В гулких залах,
Похваляясь, пирует
Король всех мучений.

Пададь, повсюду одна пададь!
Взлетайте, орлы, вцепитесь когтями
В печень коронованного войной демона!
(Перевод М. Зенкевича) [9, с. 303–305]

Показательно, что ужасы войны передаются поэтом предельно обобщенно и в то же время потрясающе наглядно благодаря использованию природных образов: прекрасная природа не только противостоит убийству и крови, но и сама обращается во зло усилиями человека и губит его. Н. С. Павлова справедливо отмечает: «Разбушевавшаяся природа живет в творчестве экспрессионистов порывами и чувствами людей. Сама земля, истерзанные поля исполнены перенесенными страданиями и ужасом. <...> Природа, слившаяся в порыве всеохватывающего ужаса с человеком, – подобные образы придают экспрессионистическому стилю необычайную напряженность» [11, с. 549]. Столь же тонко замечание А. А. Гугнина, который, размышляя о манере Г. Тракля и экспрессионистов в целом, пишет: «Ощущение упадка, гниения, катастрофы разрастается до космических масштабов. Экспрессионисты достигают психологической и образной убедительности, одушевляя природные процессы, и – с другой стороны – вовлекая человеческие деяния в общий природно-космический круговорот» [18, с. 557]. Однако нечто подобное или предваряющее подобный прием уже находим у поэтов барокко – например, у Грифиуса в его «Плаче во дни великого голода», где сливаются воедино измученная, изможденная земля и столь же изможденные люди, где предельно натуралистические и одновременно насыщено экспрессивные образы природы подчинены выражению состоянию человеческого тела и духа:

...Дымится лес от перегрева,
Кряхтят деревья, облысев.
Во глубине земного чрева
Зачах и сморщился посев.
В полях колосья никнут вяло.
Черны цветы. Трава увяла.

...Ты посмотри, как люди-тени,
Распухшим, изможденным ртом
Шепча молитвы в исступленье,
Лежат в пыли перед крестом,
Как тянут высохшие руки

К Тебе, Господь, в предсмертной муке!
(Перевод Л. Гинзбурга)[1, с. 243]

Подчеркнутая натуралистичность часто соединяется у барочных поэтов с обобщающей символикой и метафорикой. Так, в «Жалобе Германии» Иоганна Риста Германия предстает как несчастная мать, растерзанная возвращенными ею детьми, истекающая кровью от нанесенных ей ран, ощущающая могильный холод и подступающее трупное окоченение:

Бездушными детьми мне вырыта могила.
Неужто я сама презренных змей вскормила?
Мой лик слезами залит,
Мне боли не унять!
Как змеи жгут! Как жалят
Свою родную мать!

Из раны кровь – ручьем... Я столько лет терпела...
Не высказать тоски, что к сердцу прикипела.
Вот рана пламенеет,
А сердцу нет тепла...
Язык деревенеет...
Я кровью истекла...
(Перевод Л. Гинзбурга)[1, с. 213]

Как и поэты барокко, экспрессионисты не создавали в своей поэзии конкретной картины войны, но прежде всего выражали ее неизбывный ужас, ее предельную бесчеловечность, подчиняя этому все ведомые им художественные средства, прибегая к соединению судорожно-экстатических, конвульсивных образов и омерзительных видений зла. В целом форма видений, восходящая к пророческим и апокалиптическим сочинениям, весьма присуща как барочным авторам, так и поэтам-экспрессионистам, и еще более востребована последними (достаточно вспомнить стихотворение Ф. Верфеля «Война», стихотворение с тем же названием Г. Гейма или его же «Демоны городов», стихотворение Г. Тракля «Бог города» и др.). «И сама война, которая уничтожила многих этих поэтов, не изображается ими реалистически, – писал К. Пинтус, – она предстает как видение (и задолго до своего начала), нарастает как всеобщий ужас, разбухает как нечеловеческое зло, которое может быть изжито в мире только через победу идеи всечеловеческого братства» [10, с. 30].

Как и поэты барокко, экспрессионисты полагали, что причины войны лежат в сфере идей, в моральном оскудении общества, в нравственном падении человека, в обезбоженности мира. Продолжая мысль Грифиуса об утрате «сокровища души» как главной трагедии человека, об ослаблении или даже утрате подлинной веры, Ф. Верфель в стихотворении «Война» видит причину страшной деформации мира,

разрастания зла, безумия войны в утрате нравственных ориентиров и отказе от веры во имя мнимой свободы:

Но с тех пор, как мы стали свободны,
Отказались от жизни загробной
И присягнули
На горе, одержимые проклятьем...
Кто знает из нас,
Кто о бессменном ангеле,
Что в скорби о наших ночах
Сквозь пальцы рук
Неощутимые, непереносные, катящиеся
Страшные слезы струит.

(Перевод Д. Выгодского) [9, с. 357–361]

Поэтам барокко часто казалось, что причиной безнравственного состояния мира, вершинным проявлением которого стала война, является нравственная порча человека, что причины внешнего зла – внутри человека. Это ощущение еще более усиливается у экспрессионистов, обостренная совесть которых подчас заставляла их проецировать на себя (точнее, все-таки, на собственную плотскую оболочку) все зло мира. А. А. Гугнин совершенно справедливо отмечает: «Чутко реагируя на приближающуюся европейскую трагедию, Тракль обнаруживал все большее соответствие между злом внутри себя (воспринимая зло не “эстетически”, как во многом Бодлер, Ницше, Георге, но – вслед за Достоевским, – ощущая неискупленный грех и солидарность с обездоленным человечеством) и злом вовне, что заставляло его смотреть далеко вперед и видеть трагедию европейского гуманизма XX в.: “Я тоскую о дне, когда душа моя не захочет и не сможет более жить в этом грешном теле, зачумленном меланхолией, о дне, когда она покинет эту нелепую оболочку из грязи и гнили, представляющую собой зеркальное отражение безбожного, проклятого столетия” (из письма Л. Фон Фиккеру 26 июня 1913)» [18, с. 557]. Но эти же слова Тракля свидетельствуют об отчаянной вере в бессмертие души – образа Божьего в человеке, в неуничтожимость духовности, и это роднит его, как и многих других экспрессионистов, с поэтами барокко. Применительно к тем и другим можно говорить о глубоких религиозно-мистических исканиях (среди экспрессионистов это особенно касается Г. Тракля и Э. Ласкер-Шюлер), о поисках Бога и упованиях на спасительную силу любви – Божественной и человеческой.

Как известно, поэзия барокко была заново открыта поколением, вернувшимся из окопов Первой мировой войны. Люди, отравленные ипритом и люизитом, увидевшие вместо другого человеческого лица маску противогаза и ужаснувшиеся при мысли о том, что человечество может истребить себя, начали читать забытых поэтов Тридцатилетней войны, впитывать в себя их уроки человечности. Однако еще до мировой войны, предчувствуя страшную катастрофу, эти уроки, а также барочную

эстетику и поэтику открыли для себя экспрессионисты. Между экспрессионизмом и барокко, особенно в плане осмысления и отражения в художественном слове феномена войны, обнаруживаются как контактно-генетические связи, так и типологические схождения. И те и другие обусловлены катастрофичностью времени (XVII в. и рубежа XIX–XX вв.) и катастрофичностью мышления, апокалиптическими настроениями и религиозно-мистическими исканиями, свойственными как барокко, так и экспрессионизму. При этом, безусловно, степень разочарованности в современной цивилизации, степень ощущения бездны, к которой подошел мир, гораздо больше и сильнее выражена в экспрессионизме. Апогеем страшного морального зла, которое породил человек, апогеем варварства, безумия, показателем нравственной деградации человека, обезбоженности мира для поэтов барокко и экспрессионизма становится война. Она изображается с присущими обоим художественным направлениям обобщенностью и глобальностью образов, их судорожностью, напряженностью, экстатичностью. При этом резкий субъективизм, еще более усиленный у экспрессионистов, соединяется с натуралистичностью образов гниения, распада, страданий, смерти, наводняющих произведения поэтов барокко и – еще в большей степени – экспрессионизма. Экспрессионисты развивают и доводят до совершенства технику симультанизма, присущую поэтике барокко: передача действительности (точнее – ее символического видения, ее духовного состояния) в мгновенных, одновременных, законченных образах-картинах – эмблематических срезах реальности, преломленной через субъективное видение автора. Гротескная гиперболизация, судорожная экстатичность образов сочетаются в поэтов-экспрессионистов с активным словотворчеством (особенно у «активистов»), с ломкой конвенционального языка и синтаксиса. В этом плане их предшественниками также оказываются поэты барокко, но еще и А. Рембо, и Ф. Гёльдерлин. На поиски последнего, но также и на достижения барочных поэтов экспрессионисты опираются в своих экстатических видениях будущего, в прорицании грядущего торжества, которые идут рука об руку с омерзительными видениями распада (и в этом экспрессионисты предстают как продолжатели барочной традиции).

Главное же послание как поэтов барокко, так и экспрессионистов, обращенное к человечеству, роднящее их между собой, – страстное обличение войны, пафос защиты человеческого в человеке, порыв к Богу и гармонии, вера – на пределе отчаяния, на краю бездны – в возрождение и спасение человечества. Именно поэтому они в равной степени остаются нашими собеседниками и столетия спустя, а их нравственным урокам не дано устареть.

Литература

1. Европейская поэзия XVII века / вступ. ст. Ю. Виппера. – М.: Худож. лит., 1977. – 927 с.
2. *Gryphius, A. Gedichte in einem Band* / A. Gryphius; ausgew. und eingeleitet von M. Szyrocki. – Weimar: Volk Verlag, 1963. – 313 S.
3. *Гинзбург, Л. В.* От переводчика / Л. В. Гинзбург // Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга / сост., предисл. и примеч. Л. В. Гинзбурга. – М.: Худож. лит., 1976. – С. 5–10.
4. *Пуришев, Б. И.* Немецкая литература / Б. И. Пуришев // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 4. – С. 235–265.
5. *Синило, Г. В.* Поэтика сонета А. Грифиуса «Слезы Отечества» (к проблеме целостного анализа и целостной рецепции стихотворного текста) / Г. В. Синило // Вестник Полоцкого государственного университета. – Сер. А: Гуманит. науки. – 2005. – № 1. – С. 108–115.
6. *Klopstock, F. G. Werke in einem Band* / F. G. Klopstock; ausgew. und eingeleitet von K.-H. Nahn. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1984. – 337 S.
7. История немецкой литературы: в 3 т. / колл. авторов под рук. К. Бётхера и Г. Ю. Геердтса при участии Р. Гойкенкампа; пер. с нем. А. Гугнина, Е. Маркович, М. Раевского, Г. Ратгауза, Т. Холодовой; общ. ред. и предисл. А. Дмитриева. – М.: Радуга, 1983 – Т. 1. – 351 с.
8. Чужая лира: переводы из одиннадцати современных немецких поэтов / сост. и пер. В. Нейштадта. – М.; Пб.: Круг, 1923. – 160 с.
9. Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX–XX в русских переводах / сост. В. В. Вебера и Д. С. Давлианидзе; предисл. А. В. Михайлова; справки о писателях и примеч. В. В. Вебера. – М.: Радуга, 1988. – Нем. яз. с парал. рус. текстом. – 816 с.
10. *Pinthus, K.* Nach 40 Jahren (New York, Sommer 1959); Zuvor (Berlin, Herbst 1919); Nachklang (Berlin, April 1922) / K. Pinthus // *Menschheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus* / mit Biographien und Bibliographien neu hrsg. von K. Pinthus. – Hamburg: Rowohlt, 1993. – S. 7–35.
11. *Павлова, Н. С.* Экспрессионизм / Н. С. Павлова // История немецкой литературы: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Балашова, В. М. Жирмунского, Б. И. Пуришева, Р. М. Самарина, С. В. Тураева, И. М. Фрадкина. – М.: Наука, 1966. – Т. 4. – С. 536–564.
12. *Топер, П. М.* Энциклопедический словарь экспрессионизма: [Вступ. ст.] / П. М. Топер // Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 5–20.
13. *Menschheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus* / mit Biographien und Bibliographien neu hrsg. von K. Pinthus. – Hamburg: Rowohlt, 1993. – 385 S.
14. *Бехер, И. Р.* О литературе и искусстве / И. Р. Бехер; сост., пер. и примеч. Е. Кацевой; вступ. ст. Т. Мотылевой. – М.: Худож. лит., 1981. – 527 с.
15. *Нейштадт, В.* Заметки об экспрессионизме / В. Нейштадт // Чужая лира: переводы из одиннадцати современных немецких поэтов / сост. и пер. В. Нейштадта. – М.; Пб.: Круг, 1923. – С. 121–153.
16. *Becher, J. R.* Gesammelte Werke: in 18 Bd. / J. R. Becher; hrsg. von Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin; Weimar: Aufbau, 1966–1981. – Bd. 1: Ausgewählte Gedichte 1911–1918. – 653 S.
17. *Биркан, П. Р.* Бехер (до 1945 г.) / П. Р. Биркан // История немецкой литературы: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Балашова, В. М. Жирмунского, Б. И. Пуришева, Р. М. Самарина, С. В. Тураева, И. М. Фрадкина. – М.: Наука, 1976. – Т. 5. – С. 567–598.
18. *Гугнин, А. А.* Трактат / А. А. Гугнин // Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 555–558.