

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра зарубежной литературы

КАМАЕВА Анастасия Сергеевна

СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ АВСТРИЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА
(ФРАНЦ ВЕРФЕЛЬ, ГЕОРГ ТРАКЛЬ)

Магистерская диссертация

специальность 1-21 80 09 «Литературоведение»

Научный руководитель –
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры зарубежной литературы
Синило Галина Вениаминовна

Допущена к защите

«__» _____ 2021 г.

Зав. кафедрой зарубежной литературы

_____ Бутырчик А. М.,

кандидат филологических наук, доцент

Минск, 2021

РЕФЕРАТ

Камаева Анастасия Сергеевна

СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ АВСТРИЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА (ФРАНЦ ВЕРФЕЛЬ, ГЕОРГ ТРАКЛЬ)

Структура магистерской диссертации. Магистерская диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, который включает 114 источников. Общий объем работы – 82 страниц.

Ключевые понятия: ГЕОРГ ТРАКЛЬ, ФРАНЦ ВЕРФЕЛЬ, АВСТРИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ, ЭКСПРЕССИОНИЗМ, БИБЛЕЙСКАЯ АРХТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ДИАЛОГИЗМ, КОНЦЕПТ ЖЕНЩИНЫ, АБСОЛЮТНАЯ МЕТАФОРА, МУЗЫКАЛЬНОСТЬ, ГРАФИЧНОСТЬ, СИМВОЛИКА ЦВЕТА, ПОЭТИКА КРИКА.

Цель магистерской диссертации – установление специфики австрийского экспрессионизма на примере поэзии Г. Тракля и Ф. Верфеля. Поставленная цель обусловила следующие **задачи**:

- 1) определить специфику австрийского экспрессионизма в контексте немецкоязычной литературы начала XX в.
- 2) проследить творческую эволюцию Г. Тракля и Ф. Верфеля, выявить специфику философской картины мира и функцию библейской архитекстуальности в их поэзии;
- 3) выявить общее и особенное в поэтике Г. Тракля и Ф. Верфеля.

Объект исследования – поэзия Г. Тракля и Ф. Верфеля в контексте австрийского и немецкого экспрессионизма.

Предмет исследования – своеобразие австрийского экспрессионизма в поэзии Г. Тракля и Ф. Верфеля.

Актуальность темы обусловлена недостаточной изученностью австрийского экспрессионизма и поэтического наследия Г. Тракля и Ф. Верфеля в советском, постсоветском и белорусском литературоведении.

Основные методы исследования – культурно-исторический, герменевтический, компаративный методы и метод целостного анализа художественного произведения.

РЭФЕРАТ

Камаева Анастасія Сяргееўна

СВАЕАСАБЛІВАСЦЬ ПАЭЗІІ АЎСТРЫЙСКАГА ЭКСПРЭСІЯНІЗМУ НА ПРЫКЛАДЗЕ ГЕАРГА ТРАКЛЯ І ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ

Структура магістарскай дысертацыі. Магістарская дысертацыя складаецца з уводзін, трох глаў, заключэння і спіса выкарастанай літаратуры, які змяшчае 114 крыніц. Агульны аб'ём работы – 82 старонак.

Ключавыя словы: ГЕАРГ ТРАКЛЬ, ФРАНЦ ВЕРФЕЛЬ, АЎСТРЫЙСКАЯ ПАЭЗІЯ, ЭКСПРЭСІЯНІЗМ, БІБЛЕЙСКАЯ АРХІТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ, ДЫЯЛАГІЗМ, КАНЦЭПТ ЖАНЧЫНЫ, АБСАЛЮТНАЯ МЕТАФАРА, МУЗЫЧНАСЦЬ, ГРАФІЧНАСЦЬ, СІМВОЛІКА КОЛЕРУ, ПАЭТЫКА КРЫКУ.

Мэта магістарскай дысертацыі – усталяванне спецыфікі аўстрыйскага экспрэсіянізму на прыкладзе паэзіі Г. Тракля і Ф. Верфеля. Пастаўленая мэта абумовіла наступныя **задачы**:

- 1) вызначыць спецыфіку аўстрыйскага экспрэсіянізму ў кантэксце нямецкамоўнай літаратуры пачатку ХХ ст.;
- 2) прасачыць творчую эвалюцыю Г. Тракля і Ф. Верфеля, выявіць спецыфіку філасофскай карціны сусвету і функцыю біблейскай архітэкстуальнасці ў іх паэзіі;
- 3) выявіць агульнае і асаблівае ў паэтыцы Г. Тракля і Ф. Верфеля.

Аб'ект даследавання – паэзія Г. Тракля і Ф. Верфеля ў кантэксце аўстрыйскага і нямецкага экспрэсіянізму.

Прадмет даследавання – сваеасаблівасць аўстрыйскага экспрэсіянізму ў паэзіі Г. Тракля і Ф. Верфеля.

Аktуальнасць тэмы абумоўлена недастатковай вывучанасцю аўстрыйскага экспрэсіянізму і паэтычнай спадчыны Г. Тракля і Ф. Верфеля ў савецкім, постсавецкім і беларускім літаратуразнаўстве.

Асноўныя метады даследавання – культурна-гістарычны, герменеўтычны, кампаратыўны метады і метады цэласнага аналізу мастацкага твора.

REFERAT

Kamajewa Anastasija Sergeewna

KÜNSTLERISCHE EIGENARTIGKEIT DES ÖSTERREICHISCHEN EXPRESSIONISMUS AM BEISPIEL GEORG TRAKL UND FRANZ WERFEL

Struktur der Magisterarbeit: die Magisterarbeit besteht aus Einleitung, drei thematischen Abschnitten, Schluss und Literaturverzeichnis, das 114 Quellen enthält. Der Gesamtumfang der Magisterarbeit beträgt 82 Seiten.

Schlüsselbegriffe: GEORG TRAKL, FRANZ WERFEL, ÖSTERREICHISCHE DICHTUNG, EXPRESSIONISMUS, BIBLISCHE ARCHETEXTUALITÄT, DIALOGISMUS, KONZEPT DER FRAU, ABSOLUTE NETAPHER, MUSIKALITÄT, GRAFIK, SYMBOLIK DER FARBE, SCHREIPOETIK:

Ziel der Magisterarbeit: Feststellung der künstlerischen Spezifität des österreichischen Expressionismus am Beispiel der Poesie von G. Trakl und F. Werfel. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen folgende **Aufgaben** gelöst werden:

- 1) Feststellung der Spezifität des österreichischen Expressionismus im Kontext der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts;
- 2) Nachzeichnung der schöpferischen Entwicklung von G. Trakl und F. Werfel, Aufdeckung der Besonderheiten der philosophischen Weltanschauung und der Funktion der biblischen Archetextualität in ihrer Dichtung;
- 3) Bewerten des Gemeinsamen und Besonderen in der Poetik von G. Trakl und F. Werfel.

Objekt der Untersuchung: Dichtung von G. Trakl und F. Werfel im Kontext des österreichischen und deutschen Expressionismus.

Gegenstand der Untersuchung: Eigenartigkeit des österreichischen Expressionismus in der Lyrik von G. Trakl und F. Werfel.

Aktualität der Magisterarbeit ist durch das Fehlen der ganzheitlichen Untersuchung des österreichischen Expressionismus und des poetischen Erbes von G. Trakl und F. Werfel in der sowjetischen, postsowjetischen und belarussischen Literaturwissenschaft bestimmt.

Hauptmethoden: kulturgeschichtliche, hermeneutische, vergleichende Methoden und die Ganzheitsanalysemethode des Kunstwerks.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1 АВСТРИЙСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА	10
1.1 Становление и развитие экспрессионизма в контексте европейской литературы первой половины XX в.	10
1.2 Своеобразие поэтики австрийского экспрессионизма.....	17
ГЛАВА 2 ТВОРЧЕСТВО ГЕОРГА ТРАКЛЯ И ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ АВСТРИЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА	22
2.1 Творческая эволюция Георга Тракля и Франца Верфеля.....	22
2.2 Философская картина мира в поэзии Георга Тракля и Франца Верфеля	29
ГЛАВА 3 ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ГЕОРГА ТРАКЛЯ И ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ.....	39
3.1 Концепт женщины в поэзии австрийского экспрессионизма	39
3.2 Специфика абсолютной метафоры в поэзии Георга Тракля и Франца Верфеля.....	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	73
СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ МАГИСТРАНТА	83

ВВЕДЕНИЕ

Экспрессионизм представляет собой уникальное явление в мировой литературе XX в, отразившее краткую, но по своей природе противоречивую, наполненную потрясениями, грандиозными и трагическими событиями эпоху. Кризис социальных и межличностных отношений, Первая мировая война, распад нескольких империй и последовавшие за ними революции нашли свое воплощение в темах смерти и возрождения, отчуждения и стремления к единству, одиночества и надежды в произведениях художников-экспрессионистов. Стремление преодолеть гибель привычного мира и познать законы бытия приводило многих к мистицизму в надежде на духовное преображение или к участию в политической борьбе в надежде на преображение социума.

История изучения экспрессионизма началась еще в 1920-е гг., в период зарождения и развития этого художественного направления. Первоначально возникший как феномен сугубо немецкий, экспрессионизм вскоре распространился в других культурах и литературах: его черты можно найти литературе Австрии, Швейцарии, Дании, Бельгии, Швеции и даже Мексики. При этом австрийский вариант этого художественного направления на протяжении почти полувека изучался в единстве с его немецким вариантом. Эту несправедливость можно объяснить малым количеством представителей австрийского экспрессионизма, их интровертностью, направленностью на разработку индивидуальных философско-эстетических концепций и стилей, а также автономностью и обособленностью литературных центров, многочисленными течениями и группами внутри самого художественного направления. Среди наиболее выдающихся представителей австрийского экспрессионизма необходимо отметить имена Франца Блея (Franz Blei, 1871–1942), Теодора Дойблера (Theodor Däubler, 1876–1934), Бертольда Фиртеля (Berthold Viertel, 1885–1953), Германа Броха (Hermann Broch, 1886–1951), Альберта Эренштейна (Albert Ehrenstein, 1886–1950), работавших в различных родах литературы.

При этом особое место среди поколения австрийских экспрессионистов занимают Георг Тракл (Georg Trakl, 1887–1914) и Франц Виктор Верфель (Franz Viktor Werfel, 1890–1945), чье творчество составило особенно яркую страницу не только в истории экспрессионизма, но и в мировой литературе в целом. Именно они – наряду с немецкими поэтами Георгом Геймом и Эльзой Ласкер-Шюлер – стоят у истоков литературного экспрессионизма. Эти два писателя, отличающиеся друг от друга философской мыслью и мировоззрением, обращающиеся к традициям Гёльдерлина и раннего

романтизма (Г. Тракль) и к наследию немецких мистиков и барочных поэтов XVII в. (Ф. Верфель), в своих лирических, прозаических и драматических произведениях отразили поиск гармонии и единения между Богом, вселенной и человеком. Именно поэзия Г. Тракля и Ф. Верфеля оказала определяющее влияние на дальнейшее развитие как австрийского, так и немецкого экспрессионизма. Это и определило выбор темы магистерской диссертации.

Самые первые работы критиков и исследователей, посвященные экспрессионизму и его представителям, относятся ко второму и третьему десятилетиям XX в. Среди них стоит назвать имена следующих деятелей немецкой и австрийской науки и культуры: К. Эдшмида (K. Edschmid) [90, 95], О. Вальцеля (O. Walzel) [109], М. Мартерстейга (M. Martersteig) [101], М. Гюрнера (M. Güerner), Р. Шикеле (R. Schickele) и К. Пинтуса (K. Pinthus), составителя известнейшего поэтического сборника «Сумерки человечества» («Die Menschenheitsdämmerung», 1920) [81; 104]. В России читатели впервые познакомились с творчеством поэтов-экспрессионистов благодаря деятельности литературоведов А. В. Луначарского, М. Н. Волчанецкого [11] и переводчика В. И. Нейштадта, составителя антологии «Чужая лира» [47]. После 1933 г. экспрессионизм оказался под запретом в Германии, Австрии и СССР. Причиной этому послужило преследование его представителей со стороны правящих националистической и коммунистической партий соответственно, рассматривавших это художественное направление в качестве «дегенеративного» и буржуазного искусства. Только в 1950-е гг., после окончания Второй мировой войны, в Западной Европе возродился интерес к экспрессионизму. На территории советских и постсоветских республик активное исследование этого культурного феномена началось спустя два десятилетия – в 1970–1980-е гг. К современным исследователям относятся представители немецкой и английской литературоведческих школ К. Д. Бертль (K. D. Bertl) и У. Мюллер (U. Müller) [91], П. Г. Богнер (P. G. Bogner) [92] и Э. Басси (A. Bassie) [5], а также российские литературоведы Н. С. Павлова [53–56], Н. В. Пестова [57–61], Н. И. Ковалев [30], белорусские исследователи А. А. Гугнин [12–18], Е. А. Леонова [41], Г. В. Синило [48; 71–80], Н. В. Ламеко [32–40]. Необходимо также отметить имена американского ученого Г. Вагенера (H. Wagener) [110], немецкого исследователя Р. Кайзера (R. Kayser) [99] и российского литературоведа В. Н. Никифорова [49–50], которые посвятили свои работы биографии и творчеству Ф. Верфеля, выдающегося российского ученого С. С. Аверинцева [1–2], а также американских исследователей А. Стилмарка (A. Stillmark) [105–106; 108] и Р. Детча (R. Detsch) [93], изучавших лирику Г. Тракля.

Экспрессионизм как художественное направление оказал и продолжает оказывать влияние на развитие всей немецкоязычной (и не только) литературы XX–XXI вв. Его представители совершили переоценку классической литературы и литературы рубежа XIX–XX веков и разделили искусство на «до и после». В то же время в своем творчестве им удалось плодотворно переосмыслить достижения предшествующих литературных направлений и на основе этого сформировать новую эстетику и поэтику, открыть новые художественные приемы, сохраняющие свою актуальность и в настоящее время.

Отдельного внимания и более существенного исследования заслуживает австрийский вариант экспрессионизма с характерной для него проблемой самоидентификации, которая является созвучной белорусской национальной литературе. В особенности нуждается в изучении поэтическое наследие Г. Тракля и Ф. Верфеля, в разной степени адаптированное в советской и российской постсоветской науке и практически не исследованное в белорусском литературоведении. Выявление художественного своеобразия поэзии Г. Тракля и Ф. Верфеля позволит определить особенности и черты, характерные не только для их лирики и индивидуальных стилей, отражающих два диаметрально противоположных течения, но для австрийского экспрессионизма в целом. Данное исследование даст возможность проследить влияние творчества Г. Тракля и Ф. Верфеля на развитие модернистской и постмодернистской литературы Германии и Австрии XX в. и определить его созвучность нынешнему времени. Кроме того, это позволит привлечь внимание белорусских переводчиков к поэзии Г. Тракля и Ф. Верфеля. Если из наследия первого переведен пусть небольшой, но отдельный поэтический сборник (Выбранае», 2018) [83]), то поэзия Верфеля представлена лишь отдельными переводами В. С. Сёмухи [63]. Все это обуславливает **актуальность** данного исследования.

Цель настоящей **магистерской диссертации** заключается в установлении специфики австрийского экспрессионизма на примере поэзии Г. Тракля и Ф. Верфеля.

Цель магистерской диссертации обусловила постановку следующих **задач**:

- 1) определить специфику австрийского экспрессионизма в контексте немецкоязычной литературы начала XX в.
- 2) проследить творческую эволюцию Г. Тракля и Ф. Верфеля, выявить специфику философской картины мира и функцию библейской архетекстуальности в их поэзии;
- 3) выявить общее и особенное в поэтике Г. Тракля и Ф. Верфеля.

Объектом исследования является поэзия Г. Тракля и Ф. Верфеля в контексте австрийского и немецкого экспрессионизма.

Предмет исследования – своеобразие австрийского экспрессионизма в поэзии Г. Тракля и Ф. Верфеля.

Основными методами исследования являются культурно-исторический, герменевтический, компаративный методы и метод целостного анализа художественного произведения.

Магистерская диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка использованной литературы и Списка публикаций магистранта.

Результаты исследования были апробированы в докладах, сделанных на 75-й, 77-й и 78-й научных конференциях студентов, магистрантов и аспирантов БГУ и на XVI Международных Ширмовских чтениях.

ГЛАВА 1

АВСТРИЙСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

1.1 Становление и развитие экспрессионизма в контексте европейской литературы первой половины XX в.

Экспрессионизм представляет собой особый культурный феномен, который даже его современники – художники и критики 1920-х гг. – не могли «подогнать» под единое определение. Многие из них отмечали, что экспрессионизм сочетает в себе черты как художественного направления, так и нового творческого метода, и даже новой формы мировоззрения, отразившей противоречивость наступившего XX в. Советский переводчик В. И. Нейштадт пишет в предисловии к одной из первых антологий переводов экспрессионистской поэзии «Чужая лира», что «экспрессионизм есть новая система интерпретации действительности» [47, с. 121–122]. Этой позиции спустя почти столетие придерживается и российско-белорусский исследователь А. А. Гугнин, отмечая, что этот феномен немецкоязычной культуры «не укладывается в общепринятые категории “течения”, “направления”, “стиля”» [14, с. 404]. Кроме того, стоит отметить и менявшееся на протяжении десятилетий отношение к экспрессионизму, которое отражается в полярно противоположных оценках немецких и советских критиков и литературоведов. По мнению российского переводчика и критика В. Л. Топорова объяснением подобным расхождениям может послужить то, что «часть из них [определений] принадлежит восторженным сторонникам течения, а другая часть – его яростным хулителям» [85, с. 9].

Как правило, многие исследователи экспрессионизма прибегают к его сравнению с художественными направлениями XIX в. – романтизмом, натурализмом, символизмом и импрессионизмом, выявляя на их фоне главные отличительные особенности этого художественного направления. В 1910–1920-е гг. критики и литературоведы наибольшее внимание уделяли разграничению импрессионизма и экспрессионизма, первоначально зародившихся в живописи (во Франции в 1870-х и в Германии в 1900-х гг.) и впоследствии распространившихся в других видах искусства. Немецкий публицист Ф. М. Гюбнер в своих статьях пишет, что импрессионизм является «учением о стиле», а экспрессионизм – «нормой наших переживаний, действий и, следовательно, основой целого миропонимания» [19, с. 51]. Следующие поколения литературоведов также соглашались с этим выводом. Так, В. Л. Топоров различает планы выражения и цели этих литературных

явлений, подчеркивая, что импрессионизм «стремится передать впечатление», в то время как экспрессионизм – «выразить внутреннюю суть предмета, послужившего ему темой» [85, с. 9].

Современный российский исследователь А. В. Дранов, сравнивая экспрессионизм и романтизм, отмечает их сходство в интересе к внутреннему миру человека и в «ощущении неразрывной связи человека с бесконечностью космоса» [21, с. 15]. Различие же между ними, по мысли ученого, заключается в позиции двоемирия, которая у романтиков раскрывается через противопоставление материального и духовного, приземленного и идеального миров, существующих параллельно друг другу, а у экспрессионистов – через единство этих противоположностей.

Сходство экспрессионизма и натурализма прослеживается в интересе к «грязной» стороне жизни, которая, однако, рассматривается художниками-экспрессионистами не через призму философии позитивизма и естественных наук, но через идеи неоплатонизма и попытку объединения материального и духовного, человеческого и космического.

В последнем аспекте заключается также близость экспрессионизма и символизма, которые при этом диаметрально противоположно высказываются по отношению к литературным традициям: если символизм характеризуется статичностью и приверженностью установленным канонам красоты и гармонии, то экспрессионизму свойственна динамичность, которая проявляется в создании новых художественных приемов, в фонетических и синтаксических экспериментах, в превалировании содержания над формой.

Сложность в определении экспрессионизма можно объяснить и той социокультурной средой, которая царила в Германии и Австрии начала XX в. Английская исследовательница Э. Басси характеризует экспрессионизм как «широкое культурное движение», которое сформировалось на стыке консервативных и передовых тенденций в обществе и которое под собой «подразумевает и “освобождение” тела человека, и исследование его души» [5, с. 6]. Милитаристские и империалистические настроения в Германии и Австро-Венгрии начала прошлого столетия стали причиной как эпохи экономического развития и нового расцвета буржуазного класса, так и Первой мировой войны, общественного и национального кризиса, повлекшего революции 1910–1920-х гг. Современник этой эпохи, советский исследователь М. Н. Волчанецкий так описывает начало XX в.: «Массовые банкротства, сопутствовавшие последнему перед войной кризису, натолкнули на размышления о прочности капиталистических благ. В душной атмосфере военщины и культуртрегерствующей марки сладкие еще вчера звуки “Wacht am Rhein” показались неистовым там-тамом воинствующего

капитализма. Из-под маски доброго немецкого Бога явно выпирал Молох войны, пожиравший все больше и больше звонких марок. И сам бронзовый всадник только напоминал о давящем страну блестящем ботфорте милитаризма» [11, с. 12].

В то же самое время историки и литературоведы отмечают значительные различия в политической и социокультурной жизни между Германией и Австро-Венгрией. Среди них можно упомянуть и сильную политизацию немецкого общества, включавшую в себя как контроль над деятельностью различных сфер жизни общества, так и сплоченность объединений художников и писателей, стремившихся выработать единый стиль и единое видение нового искусства; и «либеральность и терпимость» австрийских властей по отношению к деятелям искусств, и автономность кружков писателей и художников, направленных на развитие национальных, локальных и даже индивидуальных стилей и течений внутри формирующегося экспрессионизма и уже существовавших художественных направлений.

В Германии экспрессионизм, как и предшествовавший ему импрессионизм, зародился в живописи. Его становление связано с творчеством немецких художников, принадлежавших к параллельно действовавшим группам «Мост» («Die Brücke», 1905–1913, Дрезден) и «Голубой всадник» («Der Blaue Reiter», 1912–1914, Мюнхен). Художники «Моста», среди которых стоит отметить имена Ф. Блейля (F. Bleyl), Э. Л. Кирхнера (E. L. Kirchner), Э. Хеккеля (E. Heckel), К. Шмидта-Ротлуфа (K. Schmidt-Rottluff), придерживались идеи создания коллективного, «группового стиля» и тем самым выступали против традиционного представления о художнике-одиночке. Представители «Голубого всадника», основанного немецким живописцем Ф. Марком (F. Marc) и русским художником В. Кандинским, в качестве примера для подражания рассматривали средневековое и примитивное искусство, а также придерживались идеи о соединении внутреннего и внешнего восприятия действительности через творчество.

В литературе немецкий экспрессионизм связан с деятельностью трех ведущих журналов – «Штурм» («Sturm», 1910–1932), «Акция» («Aktion», 1911–1932) и «Белые листы» («Die weissen Blätter», 1910–1920), издававшихся в Берлине и Лейпциге и отличавшихся друг от друга по характеру и направленности публикуемой литературы. Это различие отмечал еще Ф. М. Гюбнер: первый из перечисленных журналов «тяготеет, главным образом, к кубизму и футуризму»; второй по своей сути «определяет свое назначение как широко-политическое»; третий, первоначально позиционировавший себя как ориентированный сугубо на литературу, с

приходом на должность главного редактора и «вождя экспрессионизма» Р. Шикеле «превратился из сентиментального некатолического органа в радикальный» [19, с. 64–65]. Об этом спустя сорок лет также высказалась российская исследовательница Н. С. Павлова, акцентируя внимание на различиях в мировоззрении писателей, объединившихся вокруг журналов «Штурм» и «Акцион». Так, представители первой группы ставили на первое место искусство, которое должно сохранять свою свободу от «политических, общественных, моральных идей времени»; в то же время противостоящие им «активисты» концентрировали свое внимание на человеке, являющемся «единственной ценностью в затхлом, гниющем, идущем к неизбежной гибели буржуазном мире», и в военный и послевоенный периоды обращались к политическим идеям левого толка [56, с. 539]. При этом для писателей обоих журналов были характерны эксперименты с формой и поэтическими приемами, проявлявшиеся, по словам российского литературоведа В. А. Пронина, через «гипертрофированную образность стиха, сумбурность лексики и произвольность синтаксиса, надрывный ритм» [62, с. 255].

Немецкий экспрессионизм охватывает небольшой временной интервал – около двух десятилетий, что, по мнению многих исследователей, определяется разными датами начала и окончания этого художественного направления, а также несколькими этапами развития. Как правило, выделяют от трех до пяти этапов, на протяжении которых экспрессионизм формировался, развивался и постепенно отходил на задний план, уступая место новым художественным направлениям и приобретая черты художественного приема. Российский литературовед В. Д. Седельник отмечает следующие важные вехи немецкого варианта экспрессионизма:

- 1) до 1910 г., когда экспрессионизм начал набирать силу, хотя еще «не имел самоназвания»;
- 2) 1910–1918 гг., на протяжении которых экспрессионизм становится главным событием литературно-художественной жизни Германии и Австрии-Венгрии;
- 3) 1918–1923 гг., когда усиливается неоднородность экспрессионизма, проявляющаяся формировании «левого» и мистического течений, а также ориентировании его представителей на другие авангардные направления;
- 4) 1923–1932 гг., приведшие к полному преобращению экспрессионизма в «составную часть мировоззрения» многих европейских писателей [69, с. 81–83].

На протяжении 1900-х гг. во многих крупных городах Германии формировались эстетствующие кружки, артистические кафе и литературные

кабаре, представители которых в своем творчестве все больше обращались к экспрессионистским тенденциям, не имеющим, по словам А. А. Гугнина, «самоназвания» [14, с. 402]. Самыми знаменитыми из таких творческих объединений были «Новый клуб», «Неопатетическое кабаре» и «Объединение искусства» в Берлине.

В 1910–1918 гг. экспрессионизм становится ведущим художественным течением. На протяжении этих лет критики и сами художники пытаются осмыслить и создать общую теоретическую базу экспрессионизма. Кроме того, стремительно возникают и очерчивают свои границы два основных течения – «левый» (или «активистский») и «мистический» экспрессионизм, ориентированные на социально-политическую и философско-духовную сферы жизни общества. Параллельно этому формируются две одновременно противоречащие и дополняющие друг друга концепции, описанные немецкими литературоведами К. Д. Бертлем и У. Мюллером следующим образом: «В одном и том же году – 1911-м – появляются сборник стихотворений Франца Верфеля “Der Weltfreund” и поэма Якоба ван Годдиса “Weltende” – характерное противоречие! Мировой энтузиазм Верфеля сформировался на лирике Ницше и некоторых идеалистических предшественниках экспрессионизма... образ абсурдного конца света, который нарисовал ван Годдис, был новым для поэзии»¹ [91, S. 88]. Из этого можно сделать вывод, что в этот период происходит формирование основных проблем, тем и черт поэтики экспрессионизма, охарактеризованного российской исследовательницей Ю. Г. Тимралиевой как «протестное искусство, порожденное эпохой “всеобщего нигилизма”» [83, с. 14].

1919–1923 гг. ознаменовались сложной политической ситуацией в Германии, причинами которой стали поражение в Первой мировой войне, Ноябрьская революция и последовавший рост революционных настроений в Европе. На этом этапе экспрессионизм начинает постепенно уступать место другим авангардным направлениям во всех видах искусств. А. А. Гугнин пишет, что экспрессионизм теряет «абстрактно-космический пафос всеобщего братства», а его представители либо окончательно связывают свое творчество с «социально активным, пролетарско-революционным искусством», либо обращаются к другим авангардным течениям – дадаизму, сюрреализму – и сохраняют его черты и философскую базу в своем творчестве [14, с. 403]. Также в этот период происходит важное событие:

¹ В оригинале: «In ein und demselben Jahr – 1911 – erschien Franz Werfels Gedichtsammlung “Der Weltfreund” und das Gedicht “Weltende” von Jakob van Hoddis – ein charakteristischer Widerspruch! Der Welt-Enthusiasmus Werfels war in der Lyrik Nitzsches und einiger idealistischer Vorläufer des Expressionismus vorgeprägt... das Bild eines absurden Weltuntergangs, das van Hoddis zeichnete, war neu in der Lyrik».

немецкий критик и друг многих писателей-экспрессионистов К. Пинтус в 1920 г. издает антологию «Сумерки человечества» («Die Menschheitsdämmerung»), в которую вошли 275 стихотворений двадцати трех немецких и австрийских поэтов и в которой отразилась идея гибели, перерождения и возрождения замерших на пороге катастрофы человечества и мира.

Последний этап ознаменовался процессом постепенного ухода экспрессионизма с литературной авансцены Германии, продолжившимся вплоть до 1933 г., когда к власти в стране пришли нацисты. По словам немецкого ученого А. Лубоса, они положили конец этому культурному феномену, объявленному «дегенеративным искусством», философией, «основанной на прославлении внешних, расово-биологических характеристик», и не оставили ничего, кроме «презрения, издевательства, изгнания и преследования за интеллектуальные усилия поэта-экспрессиониста, за его усталость от мира и веру в человечество»² [96, S. 465].

Для экспрессионизма характерны определенные черты, отличающие его от других авангардных течений первой половины XX в. Это касается как проблематики произведений, так и поэтических приемов, новаторских или частично заимствованных из предшествующих художественных направлений и переосмысленных с целью отражения современной для писателей картины рушащегося мира.

Одной из ведущих проблем, рассматриваемых экспрессионизмом, является, по словам Ю. Г. Тимралиевой, «проблема распада и потери личности в условиях глобальных изменений жизненных стандартов» [83, с. 14]. Главной причиной обращения к этой проблеме стал кризис буржуазных отношений и поворот в сторону консервативной милитаристско-филистерской морали в Германии и Австро-Венгрии. Осознавая их несостоятельность и несоответствие требованиям новой эпохи, писатели-экспрессионисты не только обращались к образам гибели, распада, смерти для описания обращенной в глубокое прошлое реальности, но и вкладывали в них противоположный смысл: они рассматривали данные образы в качестве отражения процессов преобразования и эволюции человеческого существа и общества в целом, направленных в будущее.

² В оригинале: «Das Jahr 1933 setzt dem "historischen" Expressionismus ein Ende, da der Nationalsozialismus mit seiner auf die Verherrlichung äußerer, rassistisch-biologischer Merkmale aufbauenden Weltanschauung für das geistige Bemühen des expressionistischen Dichters, für seinen Weltschmerz und Menschheitsglauben nur Mißachtung, Verhöhnung, Verbot und Verfolgung übrig haben konnte».

В рамках экспрессионизма был определен круг тем, разрабатывавшихся писателями и художниками. Среди них доминирующей является тема противостояния отцов и детей, проявившаяся прежде всего в отношении экспрессионистов к традиционному искусству, которое критиковалось или полностью отрицалось, а также в системе персонажей многих художественных произведений. Следующая тема связана с процессами индустриализации и урбанизации. Прежде всего это тема городов, подавляющих своими демонами, которые, как в стихотворении Г. Гейма «Демоны города» («Die Dämonen der Stadt»), проходят по улицам городов, круша и убивая все живое. По словам немецкого исследователя Р. Г. Богнера, еще одной разработанной экспрессионистами темой стала тема аутсайдеров, представленная целым рядом новых для немецкой и европейской литературы персонажей, к которым «относятся больные, душевнобольные, инвалиды, нищие, преступники или проститутки», а также стилизованные под представителей маргинальных групп художники (см.: [92, S. 66])³. С 1913 г. актуальными становятся темы войны и противопоставленного ей пацифизма (влияние Первой мировой войны и милитаристских настроений), революции и апокалипсиса, воплощающего высшую точку разрушения и преобразования привычного мира.

В основе экспрессионизма лежит «поэтика крика», отразившая противоречивость наступавшего XX в. Природа этого поэтического приема двойственна: с одной стороны, крик выражает ужас и отчаяние молодого поколения поэтов перед лицом надвигающихся катастроф XX в. и представляет собой, по словам М. Н. Волчанецкого, своеобразную «самооборону отчаяния» [11, с. 20]; с другой стороны, в ряде произведений крик является синонимом восторга и чрезмерной радости, предвещающими приближающееся перерождение и становление нового человечества. «Поэтика крика» реализуется в произведениях экспрессионистов не только через обращения, риторические восклицания и вопросы – она прочитывается в ритмическом рисунке произведения, в напряженном единстве зрительных и звуковых образов и образов-символов, а также абсолютных метафор, построенных на субъективном восприятии писателя.

Кроме того, для поэтики экспрессионизма характерна игра с понятиями «чуждость», «отчуждение» и «очуждение», определяющими отношение писателей к окружающей их действительности. На первый взгляд, эти

³ Точнее, в оригинале сказано: «Dazu zählen Kranke, Wahnsinnige, Behinderte, Bettler, Verbrecher oder Prostituierte. Viele Repräsentanten der Bewegung, die aus der Perspektive ihrer Sozialisation und teilweise auch ihres beruflichen Status eigentlich der Mitte des prosperierenden Bürgertums angehören, stilisieren dabei den Künstler ebenfalls zum Außenseiter und lassen in ihren Texten dessen Rolle mit derjenigen anderer gesellschaftlicher Randgruppen verschmelzen».

понятия удаляют предметы и явления друг от друга, разграничивают их, подчеркивают их самодостаточность и независимость друг от друга. В то же время, по словам Н. В. Пестовой, происходит полная переоценка восприятия: предметы и явления либо «воспринимаются только в своих идеализированных аспектах», либо подвергаются «недоверию и отторжению» [58, с. 84–86]. В этом проявляется нигилизм, в основе которого находятся, как отмечает та же исследовательница, «потребность ухода к чуждому как к иному» для познания себя и сути окружающих вещей [59, с. 331].

Из-за концентрации на содержании художественного произведения, форме, как правило, уделялось меньше внимания; она рассматривалась, как пишет М. Н. Волчанецкий, только как «средство к выражению чувства, которым преисполнен художник» [11, с. 54]. В центре находились также высокая динамичность, которая достигалась с помощью различных поэтических приемов – звуковых повторов (ассонанс, аллитерация), нарушения конвенциональных грамматики и синтаксиса, обилия неологизмов и заимствованного из кинематографа приема монтажа. Кроме того, как отмечают историки немецкой литературы Н. А. Гуляев и И. П. Шибанов, для литературы экспрессионизма были характерны «резкие диссонансы, патетика и гротеск», представленные прежде всего на уровне образов и так называемой «абсолютной метафоры», основанной на отношении автора к описываемому объекту [20, с. 430].

Как следствие, можно говорить о том, что экспрессионизм представляет собой комплексное явление в культуре Германии и Австрии начала XX в., соединяющее в себе черты художественного направления, творческого метода и новой формы мировоззрения. В нем нашли отражение как наследие предшествовавших ему художественных направлений и национальных традиций культуры Германии и Австро-Венгрии, так и реакция современников на политический и социальный кризис в обеих странах и надвигающуюся катастрофу Первой мировой войны.

1.2 Своеобразие поэтики австрийского экспрессионизма

Австрийский экспрессионизм развивался синхронно и в тесной взаимосвязи с немецким вариантом этого художественного направления. Сходство их становления прослеживается в ряде черт, среди которых можно отметить зарождение в живописи, а именно в творчестве О. Кокошки (O. Kokoschka), Г. Бёкля (H. Bockl), А. Файстауэра (A. Faistauer), Р. Герстля (R. Gerstl), и стремительный переход в другие виды искусства, а также

ведущую роль литературных кафе, наиболее знаменитыми из которых были «Гринштайдль» и «Централь» в Вене.

Основными центрами экспрессионизма в Австро-Венгрии были Вена и Инсбрук, а также многие крупные региональные города (например, Прага в Богемии). Поэтому для австрийского экспрессионизма характерна многогранность, выражающаяся как в венской богемной утонченности, так и в пражской оторванности от жизни, смешанной с чувством одиночества и мистицизмом. К этому необходимо добавить синтез смелых эстетических экспериментов и консервативность в политических и этических взглядах, выразившихся в быстром отказе австрийских экспрессионистов от революционных идей в начале 1920-х гг. Все это нашло отражение в журналах «Факел» («Die Fackel», 1899–1936), «Меркер» («Der Merker», 1909–1922), «Ваге» («Die Wage», 1898–1925), «Штром» («Der Strom», 1911–1914) и «Анбрух» («Der Anbruch», 1917–1922), ориентированных только на творчество художников и писателей-экспрессионистов.

Периодизация австрийского экспрессионизма включает в себя, как полагает А. А. Гугнин, три следующих этапа, границы которых более размыты по сравнению с немецким вариантом этого художественного направления:

- 1) 1905–1910 гг., на протяжении которых наблюдалось нарастание экспрессионистических тенденций;
- 2) 1910-е – начало 1920-х гг., ознаменовавшие главенство данного культурного феномена в искусстве Австро-Венгрии;
- 3) 1920-е – начало 1930-х гг., на протяжении которых экспрессионизм сошел на нет, хотя и продолжал сохраняться в творчестве писателей и художников как «некая сумма отработанных (но и постоянно обновляемых) приемов» [13, с. 25].

Для австрийского экспрессионизма характерно также заимствование и переосмысление проблем, тем и поэтических приемов, открытых немецким экспрессионизмом. Об этом пишет российский литературовед А. В. Михайлов в предисловии к антологии «Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX вв. в русских переводах» следующее: «В Австрии стилистические и идейно-художественные фазы развития не столько сменяли друг друга, сколько наслаивались друг на друга, слагая прочный ствол традиции, в которой прошлое сохранялось в настоящем и пребывало в нем» [44, с. 22]. Стоит также отметить, и присущие только австрийскому экспрессионизму черты, которые определяются особенностями австрийского мировоззрения и философии. К ним можно причислить природу самой австрийской литературы, в основе которой лежит, как отмечает

Н. С. Павлова, «глубокое и своеобразное понимание жизни», сочетающее в себе две противоположные концепции: жизнь как «установленный и нерушимый порядок, как дар Бога» и как способный к изменениям и пластичности калейдоскоп событий и явлений [55, с. 9–10]. Также нельзя не упомянуть мультинациональный и мультикультурный характер Австро-Венгрии, на территории которой проживали и сосуществовали представители германских, романских и славянских народов, а также евреев, и все они были объединены под эгидой «габсбургского мифа», который, по мнению выдающегося украинско-российского литературоведа Д. В. Затонского, в произведениях экспрессионистов часто раскрывается через смесь антипатии с симпатиями, через формы, «лишенные экспрессионистских мотивов и экспрессионистской лихорадочности» [24, с. 71]. Сюда же можно отнести и тесную связь со славянской и, в частности, с русской культурой, которая проявляется в попытках соединения католической и православной традиций в литературе и искусстве. Кроме того, австрийской литературе, история которой начинается в конце XVIII в., свойственны принципы преемственности и сосуществования различных литературных течений, философских концепций и популярного психологизма, которые взаимопроникают и обогащают друг друга. Стоит отметить и особую звучащую одним из лейтмотивов особую религиозность австрийских экспрессионистов, в которой угадываются попытки гармоничного соединения наследия христианства и иудаизма, еврейской и христианской мистики (особенно немецкой мистики XVII в.) и деизма эпохи Просвещения.

Австрийский экспрессионизм так же, как и немецкий вариант этого художественного направления, разделяется на два течения, которые, однако, различаются не по отношению к политическим и социальным проблемам, но, по словам А. А. Гугнина, по «отношению к языку, к слову как первоосновному элементу литературы» [12, с. 27]. В связи с этим белорусский литературовед называет «верфелевскую» и «траклевскую» ветви экспрессионизма, продолжавшие традиции барочной и просветительской литературы соответственно.

Еще одной национальной особенностью австрийского экспрессионизма является углубленный психологизм, который проявляется в художественных произведениях через использование приемов внутреннего монолога и «потока сознания», через обращение к популярному в начале XX в. фрейдизму и работам К. Г. Юнга, ученика «отца» психоанализа З. Фрейда, посвященным коллективному бессознательному и системе архетипов. Как следствие, творчеству австрийских экспрессионистов в большей степени свойственны интроверсия, рефлексия, стремление к познанию истинного «я»

с опорой на философские трактаты, религиозные тексты, научные труды и личный опыт художника, преобразование материального мира через совершенствование духовного начала в человеке.

Как следствие, подобные тенденции расширили список тем, встречающихся в произведениях австрийских экспрессионистов. Одной из таких тем является переоценка отношений между человеком и Богом, которая, с одной стороны, продолжает полемику с философией Ф. Ницше (F. Nietzsche) а с другой – обращается к философии диалога, основанной уроженцем Вены, немецко-еврейским мыслителем М. Бубером (M. Buber). Этим можно объяснить размышления о природе греха и двойственности человеческой природы, которые продолжают традиции романтической и декадентской литературы предшествовавшего столетия, а также стремление к преодолению отчуждения и одиночества, устремленность к целостности, которые ведут к обращению к Библии как архетексту – смысло- и текстопорождающему тексту (об архетексте и библейской архетекстуальности, в том числе в немецкой и австрийской поэзии, см. подробнее в работах Г. В. Синоло [75; 77]), к переосмыслению целого ряда библейских образов и мотивов через призму личного восприятия и катастрофического XX в.

Еще одной особенностью австрийского варианта экспрессионизма является меньшее стремление его представителей к отказу от литературной традиции или экспериментам с фоникой и метрикой. Как правило, австрийские писатели начала XX в. в своих ранних произведениях придерживались устоявшихся форм, тем самым ориентируясь на творчество немецких и французских романтиков, символистов и натуралистов. В относящихся к зрелому и позднему периоду произведениям можно наблюдать тяготение к «синтезу искусств», которое проявляется через обращение к музыкальным жанрам (арии, оратории, хоралы в поэтических сборниках Ф. Верфеля) и оперирование приемами и техниками из живописи и графики (абстрактные метафоры, построенные на символике цвета в лирике Г. Тракля), и даже кинематографа (монтаж); в этом можно угадать тенденцию к «синтезу искусств», которая была особенно актуальна для модернистского искусства XX в.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что австрийский экспрессионизм как имеет сходства с немецким вариантом этого художественного направления, так и обладает значительными отличиями, определяемыми национальной спецификой австрийской культуры и австрийского менталитета. К ним можно причислить многонациональность и мультикультурность Австро-Венгрии, господство «габсбургского мифа»,

связь с русской культурой и особую религиозность, в которой гармонично сочетаются католические, протестантские, православные и иудейские концепции, а также прослеживается влияние модного в первой половине XX в. психоанализа. Все это очертило круг тем и поэтических приемов, одновременно продолжающих устоявшиеся в искусстве традиции и обогащающих их актуальными для того периода формами и интерпретациями.

ГЛАВА 2 ТВОРЧЕСТВО ГЕОРГА ТРАКЛЯ И ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ АВСТРИЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА

2.1 Творческая эволюция Георга Тракля и Франца Верфеля

Австрийский поэт Г. Тракль прожил короткую жизнь – всего 27 лет, однако вошел историю австрийской и мировой литературы как один из самых значительных и одаренных поэтов своей эпохи. Он родился в семье торговца скобяными товарами в Зальцбурге, в центре христианской культуры, в котором сосуществовали католические и протестантские тенденции. Это можно сказать и о самой семье писателя: его родители были протестантами, но воспитанием детей занималась гувернантка-католичка, а сам Г. Тракль учился в католической гимназии, из которой ушел после седьмого класса из-за плохой успеваемости. В этот же период юношества формируется тяга поэта к литературе и театру: он начинает писать свои первые ученические произведения, выполненные в форме подражания французским романтикам и символистам Ш. Бодлеру, А. Рембо и С. Малларме, а также становится постоянным членом поэтического кружка «Аполлон», в котором впервые представляет публике свои ныне утерянные пьесы «День поминовения» («Totentag») и «Фата Моргана» («Fata Morgana»).

Стоит отметить и работу Г. Тракля в качестве практиканта в аптеке «У белого ангела», во время которой, как считают исследователи, писатель впервые попробовал наркотические вещества, о влиянии которых на его творчество идет речь во многих литературоведческих и психоаналитических исследованиях. Через три года он поступил в Венский университет, где изучал фармакологию, но также продолжал заниматься литературой. С 1909 г. Г. Траклем был составлен первый поэтический сборник, который так и не был опубликован из-за разногласий с издателем, но стихотворения из которого были напечатаны в ведущих литературных журналах «Меркер» и «Бреннер» не без помощи друзей поэта – редактора Л. фон Фикера (L. von Ficker) и К. Рёка (K. Roesek).

Следующие годы поэт продолжает писать, параллельно стараясь найти свое место на государственной службе и расплатиться с долгами. В 1910 г. он был зачислен на годичную службу в армию, а уже весной 1912 г. поступил на службу военным провизором при аптеке гарнизонного госпиталя в Инсбруке. В дальнейшем он получил должность в Министерстве общественных работ в Вене, которую оставил на следующий же день, чтобы полностью посвятить себя поэзии. Именно в этот период Г. Тракль пишет свою знаменитую поэму

«Гелиан» («Helian»), ставшую квинтэссенцией его зрелой лирики и определившую дальнейшую эволюцию его творчества. Последующие попытки устроиться на службу в министерство или в колониальную администрацию Нидерландов закончились неудачей. Это еще больше убедило поэта в нелепости современной ему действительности; по словам австрийского исследователя В. Метлагеля, «тем настойчивее воспринимал он свое творчество как “труд”, как жизненную задачу» [43, с. 6].

В середине 1913 г., одного из самых непростых годов в жизни поэта, был издан его первый лирический сборник «Стихотворения» («Gedichte»), который открыл творчество Г. Тракля не только австрийскому, но и немецкому кругу писателей-экспрессионистов. Он знакомится и в дальнейшем поддерживает дружеские отношения с Ф. Ведекиндом (V. F. Wedekind), Э. Ласкер-Шюлер (E. Lasker-Schüler), Г. Бенном (G. Benn) и др. Кроме того, в этом году писатель с финансовой помощью своих друзей и покровителей – семьи Фикеров – совершает путешествие в Венецию, которому посвятит стихотворение «In Venedig».

Начало катастрофического 1914 г. ознаменовалось не только усилившимся предчувствием приближающейся войны, но ухудшающимся ментальным здоровьем Г. Тракля. Сам поэт писал об этом в письме своему другу и австрийскому религиозному писателю К. Б. Хайнриху: «У меня дела обстоят не лучшим образом. Мне, пропадающему между меланхолией и опьяненностью, не хватает силы и желания изменить ситуацию, которая ежедневно приобретает все более угрожающие черты, и остается лишь одно желание, чтобы разразилась гроза, которая бы меня очистила или совсем разрушила. О, Господи, через какой грех и мрак нам приходится пройти. Да не понесем мы поражения в конце пути!» [87, с. 526].

С началом Первой мировой войны Г. Тракль был призван в армию и отправлен в качестве полевого врача в Галицию. Там на протяжении четырех дней, с 8 по 11 сентября, он стал свидетелем и участником битвы под Гродеком. События этих дней окончательно надломали сверхчувствительную натуру поэта. Спустя почти два месяца он, по официальным данным, покончил жизнь самоубийством: оказавшись один на один в лазарете с огромным количеством раненых, не имея возможности им помочь, принял смертельную дозу вебронала.

Наследие австрийского писателя Франца Верфеля (Franz Viktor Werfel, 1890–1945) играет значительную роль в становлении как экспрессионизма в целом, так и его австрийского варианта в частности. Как и многие другие представители австрийского экспрессионизма, он реализовал свой творческий потенциал во всех родах литературы, а также затронул в своих

произведениях тему музыки и искусства в целом. Немецкий литературовед Е. Кисс так определил место этого писателя в истории немецкоязычной литературы: «Поэтическая и человеческая судьба Франца Верфеля связана с судьбой художественной [прекрасной], а затем и „уже более не прекрасной“ литературы нашего века в уникальном и поразительном путешествии. Его жизнь настолько тесно срослась с этим *понятием* литературы, что каждое размышление о Франце Верфеле неизбежно должно привести к размышлению о судьбе художественной литературы в XX веке»⁴ [100, S. 221].

На творчество Ф. Верфеля значительное влияние оказал не только экспрессионизм, в рамках которого он дебютировал в качестве поэта, но также и факты его биографии, определившие тематику, характер его лирических, драматических и прозаических произведений, их художественный язык. Российский исследователь его творчества В. Н. Никифоров отмечает интересный парадокс: Ф. Верфель «является одним самых скрытных писателей в истории мировой литературы», который «практически нигде не говорил о родителях и родительском доме», однако многие факты из его биографии можно рассмотреть в сюжетах его произведений и образах лирического героя и персонажей из пьес, новелл и романов [50, с. 328].

Ф. Верфель родился в семье богатого еврейского коммерсанта. Он провел свои детство и юность в Праге, являвшейся в то время столицей Богемии и входившей в состав Габсбургской империи. Таинственная атмосфера старого города, в котором тесно контактировали германская, еврейская и славянская культуры, отразилась в поэзии Ф. Верфеля в форме воспоминаний и лейтмотивов, проходящих через многие его стихотворные циклы. Будущий поэт учился в немецкой гимназии при ордене монахов-пиаристов. Именно в это время зарождается его любовь к классической и романтической европейской литературе, а также к итальянской опере. Оперная музыка является одной из ведущих тем в творчестве писателя. Английская исследовательница Кэтрин Хейст (C. Haste) в книге, посвященной жизни австрийской деятельницы искусств и супруги поэта Альмы Марии Малер (Alma Maria Mahler, 1879–1964), так описывает зарождение этой страсти: «Посещение Праги харизматичным оперным тенором Энрико Карузо открыло ему [Ф. Верфелю] глаза на оперу; он

⁴ В оригинале: «Franz Werfel dichterisches und menschliches Schicksal ist mit dem Schicksal der schönen und dann der „nicht mehr schönen“ Literatur unseres Jahrhunderts auf einzigartige und prägnante Weise verbunden. Sein Lebensgang ist mit diesem *Begriff* der Literatur so eng verwachsen, daß jedes Nachdenken über Franz Werfel notgedrungen auch ein Nachdenken über das Schicksal der schönen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert mit sich ziehen muß».

выучил наизусть арии Верди и Доницетти и исполнял их экспромтом по многочисленным светским поводам. Будучи подростком, он захлеб читал и писал стихи каждый день, а также диалоги к пьесам, которые он исполнял со своими сестрами и друзьями»⁵ [97, p. 136].

Благодаря помощи со стороны Макса Брода, одного из представителей, как и Ф. Верфель, пражско-германской школы, близкого друга Ф. Кафки, первые лирические произведения Ф. Верфеля были опубликованы в периодическом издании журнала «Zeit», а в 1911 г. они вышли под обложкой сборника «Друг мира» («Der Weltfreund»), который принес поэту признание в литературных кругах Австро-Венгрии и Германии. Уже в этом первом собрании стихотворений проявились отличные от надрывного вопля немецких экспрессионистов «грустный и плавный, почти элегический тон, некоторая задумчивость и неторопливость в сочетании с обескураживающей откровенностью при обращении к читателю», ставшие характерными для зрелой поэзии и прозы писателя [50, с. 329].

В 1912 г. Ф. Верфель получает работу редактора в Лейпциге, благодаря чему знакомится с выдающимися представителями немецкого экспрессионизма, а также с немецко-еврейским мыслителем М. Бубером, который во многом стимулировал интерес немецких и австрийских интеллектуалов к еврейской мистике, к наследию хасидизма. В это время Ф. Кафка так характеризует своего земляка в письмах к журналистке М. Есенской (M. Jesenská): «Только в этих толстостенных сосудах все доваривается до готовности, только эти капиталисты воздушного пространства ограждены от забот и безумия, насколько это вообще возможно для человека; они могут спокойно заниматься своим делом, и лишь от них одних, как кто-то однажды сказал, есть прок на земле как от ее подлинных граждан, ибо на севере они согревают, а на юге дают тень. (Можно, конечно, сказать и наоборот, но тогда это будет неправда)» [27, с. 8]. Уже через год издается следующий поэтический сборник Ф. Верфеля – «Мы есть» («Wir sind», 1913), в котором намечается проблематика, представленная темами борьбы отцов и детей, страдающей женщины и искупления вины. По своей тональности «Wir sind» оказался менее жизнеутверждающим, что объяснялось наметившимся разочарованием поэта в идее духовного преобразования человечества и мира.

⁵ В оригинале: «A visit to Prague by the charismatic operatic tenor, Enrico Caruso, opened his eyes to opera; he learned Verdi and Donizetti arias by heart, and performed them impromptu at many a social occasion. By his mid-teens he was reading voraciously and writing a poem each day as well as dialogue for the plays he performed with his sisters and friends».

В изданном в начале катастрофической Первой мировой войны сборнике «Друг другу» («Einander», 1915) отчетливо слышатся ноты дисгармонии, которые еще перемежаются с настроениями первого сборника и несут в себе заклинание-призыв к миру и всеобщему человеческому братству.

В 1915–1917 гг. Ф. Верфель служит на Восточном фронте телефонистом. Чтобы сохранить творческую искру, он обращается к «Божественной Комедии» Данте и религиозно-мистической литературе, а также продолжает писать стихи, критические эссе и новеллы. Благодаря помощи друзей писателя переводят в отдел прессы при министерстве обороны, что дает ему возможность поддерживать контакты с другими видными деятелями искусства и выступать с докладами революционного характера, призывающими к смене существующего социального и политического строя в Европе.

В 1917 г. Ф. Верфель знакомится со своей будущей женой и музой Альмой Малер-Гропиус-Верфель, сложные и во многом противоречивые отношения с которой определили отход писателя от экспрессионизма «левого» толка. Здесь необходимо уточнить, что, хотя в посвященной экспрессионизму литературе писателя часто относят к группу «левых», его истинное положение среди других художников было двойственным. По словам В. Н. Никифорова, «он был близок как “активизму”, так и “визионерству”, но в целом его экспрессионистическая ипостась выражается в репрезентации “утраченных иллюзий”» [49, с. 122].

В 1919 г. вышел последний экспрессионистический сборник стихотворений Ф. Верфеля – «Судный день» («Der Gerichtstag»), в котором, как отмечает Г. В. Синило, «его творчество окрашено в тона полной безнадежности и одновременно духовного стоицизма» [73, с. 107], что указывает на смену духовных и эстетических ориентиров поэта. Именно в этом сборнике окончательно формируются концепции «своего» и «чужого» в творчестве Ф. Верфеля, которые в полной мере проявятся в его зрелой прозе; под ними, по определению российской исследовательницы Е. Ю. Опариной, понимаются «воплощение любви и человечности, солидарность и религиозное чувство» и «все иноприродное, причиняющее боль, жестокость» [52, с. 3–4].

Следующие лирические сборники Ф. Верфеля – «Заклинания» («Beschwörungen», 1923), «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1928), «Сон и пробуждение» («Schlaf und Erwachen» 1935), «Стихотворения» («Gedichte», 1938) и «Весть земной жизни» («Kunde vom irdischen Leben», 1943) – были, по словам Г. Вагенера, «меньше обращены к метафизическим

проблемам и больше к болезням, связанным ухудшением здоровья сердца поэта», а также вызваны к жизни добровольным изгнанием после «аншлюса» 1938 г.⁶ [110, р 43].

Как уже было отмечено, Ф. Верфель был не только поэтом, но также драматургом и прозаиком. К его наиболее известными пьесами относятся следующие: «Троянки» («Die Troerinnen», 1914), представляющая собой переработку трагедии Еврипида; посвященная отношениям с А. Малер сказка «Полуденная богиня» («Mittagsgöttin», 1919); «фаустовская» трилогия «Зеркальный человек» («Spiegelmensch», 1920), «Козлиная песня» («Bocksgesang», 1921) и «Швайгер» («Schweiger», 1922); теологическая дискуссия «Павел среди евреев» («Paulus unter den Juden», 1926) и последняя из трагедий о судьбе еврейского народа – «Якобовский и полковник» («Jacobowsky und der Oberst», 1944).

Первые новеллы Ф. Верфеля, написанные в 1910-е гг., по своей природе являются, по словам В. Н. Никифорова, «свидетельствами поиска формы и попытками обрести собственную манеру повествования» [50, с. 337]. С одной стороны, писатель ориентируется на исполинов русской литературы Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, с другой же – прибегает к свойственным экспрессионизму визионерству и теме мистического и оккультного знания, а также разрабатывает проблему разрыва с патриархальным сознанием. Этому посвящена новелла «Не убийца, убитый виноват» («Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig», 1920).

Следующие образцы малой и большой прозы Ф. Верфеля можно разделить по их тематике, которая концентрируется на темах страдающей благочестивой женщины и борьбы отцов и детей. К первой группе относятся новелла «Мелкие обстоятельства» («Kleine Verhältnisse», 1931), романы «Барбара, или Благочестие» («Barbara oder die Frömmigkeit», 1929), «Обесчещенное небо» («Der veruntreute Himmel», 1939) и «Песня Бернадетты» («Das Lied von Bernadette», 1941), которые, как отмечает белорусская исследовательница И. В. Шабловская, пронизывает «идея нравственного самоусовершенствования» [89, с. 211]. Во второй группе произведений тема борьбы поколений разворачивается сразу на четырех уровнях:

- 1) на биографически-бытовом – написанный по настоянию А. Малер роман «Неаполитанские родственники» («Die Geschwister von Neapel», 1931);

⁶ В оригинале: «They deal less with metaphysical issues and more with sickness, prompted by the poet's worsening heart condition, and with the theme of exile itself».

- 2) на историческом – посвященный теме «габсбургского мифа» фрагмент «Целла, или Преодолевшие» («Cella, oder die Überwinder», 1938–1939);
- 3) на эстетическом – роман «Верди. Роман оперы» («Verdi. Roman der Oper», 1924), в котором прослеживаются переключки с новеллой «Смерть в Венеции» и романом «Доктор Фаустус» Т. Манна;
- 4) на метаисторическом – изданный после смерти писателя научно-фантастический роман-антиутопия «Звезда нерожденных» (Stern der Ungeborenen», 1946).

Одной из последних работ Ф. Верфеля стало собрание афоризмов «Теологумена» («Teologumena», 1945), являющееся ядром всего его творчества. В ней можно обнаружить влияние религиозно-мистических текстов Каббалы, гностицизма, французского математика и философа XVII в. Блеза Паскаля и современника и соотечественника Ф. Верфеля – Франца Кафки. С последним Ф. Верфеля объединяет, по мысли В. Н. Никифорова, «не только неверие в способность человеческого разума познать непознаваемое, не только неудовлетворенность материализмом, лишенным ощущения тайны между небытием и Ничто, но и приверженность принципу парадокса, который был для них не просто игрой ума, а выражением сути вещей, непримиримой и неустранимой противоречивости мира и человека» [50, с. 350]. В свою очередь заметим, что Ф. Кафку и Ф. Верфеля роднит глубокое ощущение тотальной отчужденности и одиночества человека, мистической Тайны, его окружающей, и пророческое предвидение катастроф, ожидающих мир. Однако при этом Ф. Верфелю в большей степени свойственна вера в возможное преображение мира, в возможность единения человека с Божественным началом. По своей сути афоризмы, представленные в сборнике «Теологумена», являются сгустками духа и разума, направленными на бесконечный поиск истины.

Таким образом, творчество австрийских писателей-экспрессионистов Г. Тракля и Ф. Верфеля представляют яркие феномены не только в немецкоязычной, но и в мировой литературе XX в. В их произведениях нашли отражение как актуальные для начала столетия проблемы и эстетические поиски, связанные с экспрессионизмом, так и выходящие за его рамки поиски писателей в лирике, драматургии и прозе, нацеленные на осмысление самых острых, болезненных экзистенциальных проблем. Художественное своеобразие творчества Г. Тракля и Ф. Верфеля во многом обусловлено обстоятельствами их жизненной и творческой судьбы, их принадлежности сразу к нескольким культурам – австрийской, немецкой, а в случае Ф. Верфеля – к еврейской. Все это обеспечило многогранность их

литературного наследия, глубокие религиозные подтексты их поэзии и тяготение к христианскому и иудейскому мистицизму.

2.2 Философская картина мира в поэзии Георга Тракля и Франца Верфеля

Лирика австрийского писателя Г. Тракля, признанного одним из «проклятых поэтов» его современниками и последовавшими поколениями литературоведов, вбирает в себя как черты получившего распространение в немецкоязычной литературной среде экспрессионизма, так и традиции французских символистов и немецких импрессионистов рубежа веков, отличается напряженным, серафическим звучанием, присущим лирической традиции Ф. Гёльдерлина и Новалиса. Во многом это объясняется не только фактами биографии Г. Тракля, среди которых белорусский исследователь А. А. Гугнин отмечает «совпадения коллизий личной жизни и судьбоносных трагедий XX в.» [17, с. 557], но и сверхчувствительным внутренним миром поэта, ставшего, по выражению американского литературоведа Р. Детча (R. Detsch), «лирическим голосом отчаяния и надежды, часто неразличимо сливающимися»⁷ [93, р. 1–2].

Жизненный и творческий путь Г. Тракля был чрезвычайно кратким, и то неторопливо-медитативное и одновременно напряженное звучание, которое характерно для его поэзии, успело пройти скорую эволюцию от традиционного стихосложения до свободного стиха менее, чем за три года. Так, отголоски ученичества у Ш. Бодлера, П. Верлена и С. Георге еще можно встретить в его первом поэтическом сборнике «Стихотворения» («Gedichte»). Это позволяет поэту, как поясняет американский исследователь А. Стиллмарк (A. Stillmark), через рифму и традиционные размеры «создавать дальнейшие связи и ассоциации внутри стихотворения» [105, р. XV]. Однако в то же время уже в некоторых стихотворениях этого сборника и увидевшего свет в 1915 г. посмертного собрания стихов «Sebastian im Traum» можно проследить поиск новых ритмо-мелодических способов выразительности, отразившихся в измененном синтаксисе и подвижности синтаксических конструкций.

Г. Тракль менее чем за десять лет, составляющих его творческую биографию, прошел путь от ученических опытов к открытию новых лирических форм, повлиявших на развитие немецкоязычной и европейской поэзии XX в. По словам австрийского исследователя В. Метлагеля

⁷ В оригинале: «The lyric voice of despair and hope in an often indistinguishable, chaotic mixture».

(W. Metlagl), «его (Г. Тракля) воздействие протирается от едва скрытых звуковых реминисценций до глубокого усвоения мотивов его лирики, позволяющих догадаться о первоисточнике» [43, с. 8].

Как правило, исследователями творчества этого австрийского поэта выделяются четыре основных этапа. Стихотворения и драматические произведения, написанные до 1909 г. отличаются традиционностью в версификации, строфике и рифмовке: в них легко распознать влияние С. Георге, Р. М. Рильке, Г. фон Гофмансталя, Ф. Гёльдерлина, Ф. Ницше, Ш. Бодлера и А. Рембо. В этот же период и определяются одни из ведущих образов поэзии Г. Тракля: улицы и пригород Зальцбурга, сельские ландшафты, сцены крестьянского быта – и темы музыки и искусства, раскрытые через античные и христианские мотивы.

В лирических произведениях следующего этапа (1909–сентябрь 1912 гг.) композиционной основой становятся четверостишия с опоясывающими рифмами, которые также определили и индивидуальный образный стиль Г. Тракля. Сам поэт охарактеризовал этот стиль в письме австрийскому литератору и театральному деятелю Э. Бушбеку следующими словами: «...в четырех отдельных стихах объединять четыре отдельных фрагмента образа в единое цельное впечатление» [87, с. 507]. В этом можно увидеть схожесть с музыкальным произведением, написанным одним из самых распространенных размеров – четыре четверти (4/4), а также заметить постепенный переход «от “ограниченно-личностной” к “универсальной” форме поэтической образности» [43, с. 8]. Кроме того, писатель продолжает работать над темой искусства, которая раскрывается через обращение к наследию «святого брата» Ф. Гёльдерлина и «святого пришелица» Новалиса, а также вступает в полемику с философией Ф. Ницше, которой противопоставляет философско-эстетические взгляды М. Ф. Достоевского. Творчество последнего особенно в последние годы жизни Г. Тракля было, как пишет В. Метлагль, спасительным «в той трагической ситуации, когда поэт воспринимал самоуничтожение человечества как совершенно конкретную, готовую осуществиться в реальности возможность» [43, с. 12].

Третий этап эволюции лирики Г. Тракля ограничивается полутора годами – осенью 1912 и концом 1913–началом 1914 гг. В этот период ведущей стихотворной формой становится верлибр, который обогащается новаторскими мелодико-ритмическими композиционными фигурами и алогичными образно-семантическими сочетаниями. Кроме того, в стихотворениях 1912–1913 гг. французский литературовед А. Арнольд подчеркивает особую связь между совершенствованием поэтического языка писателя и его полной коллизий жизнью: «Вслед за тем ему (Г. Траклю)

удалось выработать собственный поэтический язык, проникнутый меланхолией и избыливающий образами, зачастую понятными лишь в связи с конкретными переживаниями автора. При чтении Тракля складывается впечатление, будто, какое-то отчаявшееся существо находится в объятиях сна и разворачивает призрачный пейзаж в сероватых тонах с помощью изысканного, чуткого, уязвленного окружающей действительностью языка» [3, с. 209].

Период с декабря 1913 по октябрь 1914 гг. является заключительным в творчестве поэта. В поздних стихотворениях и лирической прозе, к которой относятся фрагменты «Преобразование зла» («Verwandlung des Bösen»), «Сон и помрачение» («Traum und Umnachtung»), «Откровение и гибель» («Offenbarung und Untergang») одной из ведущих тем становится тема смерти и греховности человеческой природы. Раскрытие этих тем происходит через эксперименты с динамикой верлибра, через переосмысление роли паузы в художественном тексте, которые коренным образом отличаются от подходов немецких экспрессионистов. Российский литературовед С. С. Аверинцев описывает это следующим образом: «Задача траклевских верлибров противоположная – задержать движение, замедлить его, заставить читателя пережить как бы остановленный стих: отрешенность слова, прерывистость словесной материи в противоположность речи как континууму» [1, с. 202]. Такое противопоставление мимолетности и бесконечности позволяет Г. Траклю соединить как аполлоническое и дионисийское начала из философии Ф. Ницше, так и «золотой век» прошлого и темный конец настоящего, который перечеркивает веру в возрождение человеческой души. Как следствие, в стихотворениях последнего этапа творчества писателя ведущими становятся апокалиптические мотивы, достигающие своего пика в «Гродеке» («Grodek»), написанном после одноименного сражения Первой мировой войны.

Поэтический дебют Ф. Верфеля ознаменовался изданием в 1911 г. при поддержке М. Брода сборника стихотворений «Друг мира» («Der Weltfreund»), отличавшегося особым гимническим, экзальтированным звучанием. В. Н. Никифоров приводит в качестве примера воздействия ранней поэзии Ф. Верфеля на современников фрагмент из дневника Ф. Кафки: «Вчера до обеда голова была затуманена воздействием верфелевских стихов. Какое-то мгновение боялся, что воодушевлению не будет остановки вплоть до безумия» (цит. по: [50, с. 329–330]).

Структурно сборник «Der Weltfreund» разделен на три части: «Kindheit, Liebesgefühl» («Детство, чувство любви»), «Bewegungen» («Движения») и «Erweiterung, der Weltfreund» («Расширение, друг мира»). Все вместе они

создают эффект эволюции, перехода от прошлого к настоящему и от настоящего к будущему, их взаимопроникновения и трансформации, ведущих к появлению преображенного нового общества, а также подчеркивают ощущение жизни в ее всеохватности. Кроме того, для каждой части характерна определенная тематика: в «*Kindheit, Liebesgefühl*» представлены образы и мотивы из детства и юности лирического героя; в «*Bewegungen*» – проекция внутреннего мира уже возмужавшего лирического героя, в которой сохранились черты наивного детского восприятия окружающего мира; в последней же части – «*Erweiterung, der Weltfreund*» – на первый план выходит обращение к многоликому образу Друга мира, по своей сути являющегося *alter ego* самого Ф. Верфеля, стремящегося к преобразованию существующего мира через чувство любви и идею всечеловеческого братства. Как замечает Р. Г. Богнер, «тематические акценты сборника пролегают, с одной стороны, в русле гимнического празднования жизни, с другой стороны, тексты заклинаят об интернациональном братании и тем самым также о спасении всех людей от страданий современности»⁸ [92, S. 82].

Подобные черты с трудом соотносятся с творчеством других немецких и австрийских поэтов-экспрессионистов, для стихотворений которых были характерны надломленность и предчувствие надвигающейся угрозы. Как отмечает Х. Вагенер, «многие из стихотворений, содержащихся в „*Der Weltfreund*“, сегодня не кажутся нам особенно экспрессионистскими. Они предстают традиционными и общепринятыми стихами, “демонстрирующими влияние импрессионизма, символизма и югендстиля”, конкурирующих художественных и литературных тенденций в начале XX в.»⁹ [65, р. 28]. Кроме того, в лирических произведениях из первого сборника Ф. Верфеля можно отчетливо заметить влияние великого немецкого сентименталиста Ф. Г. Клопштока, выдающегося поэта пражско-германской школы Р. М. Рильке, знаменитого американского романтика У. Уитмена. Это влияние выражается прежде всего в отчетливо артикулированном напряженном моральном пафосе и еще раз опровергает мысль о том, что экспрессионисты совершенно игнорировали предшествующую традицию. Скорее, они раскрывали новаторский потенциал самой традиции, по-новому ее осмысливали.

⁸ В оригинале: «Die thematischen Schwerpunkte der Sammlung liegen einerseits bei der hymnischen Feier des Lebens, auf der anderen Seite beschwören die Texte eine internationalistische Verbrüderung und dadurch auch Erlösung aller Menschen aus dem Leiden an der Moderne».

⁹ В оригинале: «However, many of the poems contained in *Der Weltfreund* do not strike us today as particularly Expressionist. They appear to be traditional and conventional poems, “showing the influence on Impressionism, Symbolism and Jugendstil”, the competing artistic and literary trends at the beginning of the twentieth century».

При этом сам Х. Вагнер разрешает поставленную им проблему, обращаясь к присутствующему в сборнике образу ребенка, в котором можно найти переключки с философскими концепциями йенских романтиков. Он утверждает, что «дети находятся ближе всего к самым маленьким граням мира; они обладают величайшим воображением, которое позволяет им превзойти поверхностное впечатление, полученное от вещей; и они могут идентифицировать себя со всеми видами существования»¹⁰ [110, р. 28]. Иными словами, ребенок благодаря своему воображению способен в большей и даже полной мере познать истинную природу вещей, к которой стремятся экспрессионисты. Из этого следует, что Ф. Верфель в первом лирическом сборнике обновляет не столько формальную сторону экспрессионистской поэзии, сколько ее внутреннюю, смысловую составляющую.

Этот подход можно проследить во многих стихотворениях из сборника «Der Weltfreund». Так, в первой части сборника «Kindheit, Liebesgefühl» ярко представлена тема смерти. Однако в отличие от распространенной среди немецких экспрессионистов темы распада и подчеркнута натуралистической гибели живых существ у Ф. Верфеля образы смерти отождествляются с трансформацией, переходом из одного, более низкого состояния в другое, более высокое и близкое к гармоничному бытию между человеком, природой и мирозданием.

Во второй части сборника – «Bewegungen» – Ф. Верфель впервые провозглашает идею нового человечества, добродетелями которого являются мировое братство и прочная духовная связь, построенная на любви и взаимопонимании. Писатель также продолжает разрабатывать темы женщин («Sylvia», «Katharina»), музыки («Konzert einer Klavierlehrerin») и слова («Das Gespräch»), которые дополняются образами ночного города («Nächtliche Kahnfahrt») и итальянской оперы («Große Oper»).

Последняя часть сборника («Erweiterung, der Weltfreund») отличается возвышенным пафосом, о чем говорит часто встречающийся жанр оды. Также здесь внимание писателя сконцентрировано на собирательных образах, перекочевавших из предшествующих художественных направлений (странник, поэт). Но на первый план во многих стихотворениях выходит разработанный Ф. Верфелем образ многоликого Друга мира», в котором отразился верфельевский идеал нового человека – по словам В. Н. Никифорова, «то миролюбивого, то воинственного, призывающего “демонов” зла сразиться с ним, чтобы окрепла любовь» [50, с. 330].

¹⁰ В оригинале: «Children are closest to the smallest facets of the world; they have the greatest imagination the enables them to transcend the surface impression of things; and they are able to identify with all kinds of existence».

После издания сборника «Der Weltfreund» Ф. Верфель задумывает создание лирической трилогии «Рай», которая по своему масштабу могла бы сравниться с «Божественной Комедией» Данте. Однако нестабильная, наполненная бунтарским духом ситуация в Германии и Австро-Венгрии и приближение Первой мировой войны оказали значительное влияние на характер и тональность следующих сборников поэта, в которых заметнее прослеживается характерное для экспрессионистской литературы предчувствие неизбежной катастрофы. Эту тенденцию остроумно подметил исследователь В. Бразельман, обыграв названия сборников Ф. Верфеля: «Мы есть – друг другу – Судный день: как далеко это предложение, составленное из названий книг, от рая!» (цит. по: [50, с. 330]).

В изданных в 1913 и 1915 гг. стихотворных сборниках «Мы есть» («Wir sind») и «Друг другу» («Einander») писатель продолжил совершенствовать свой поэтический стиль. Интересно, что переводы произведений именно из этих двух сборников были включены в собрания переводов немецкоязычной экспрессионистской поэзии, подготовленные в 1920-е гг. А. В. Луначарским и В. И. Нейштадтом, а также в сборник «Прыйдзі, стваральны дух!», подготовленный белорусским переводчиком В. С. Сёмухой и получивший свое название по стихотворению Ф. Верфеля «Veni, spiritus creator!» [68].

Сборник «Wir sind» структурно состоит из следующих семи циклов стихотворений:

- 1) «Песня мертвых» («Ein Gesang von Toten»);
- 2) «Ты – тысячекратность, которая ты есть и нет» («Du Tausendfache, die du bist und nicht»);
- 3) «Как мы однажды в безграничной любви» («Wie wir einst in grenzenlosem Lieben»)
- 4) «Еще эту звезду я не покинул!» («Noch habe ich diesen Stern nicht verlassen!»);
- 5) «Однажды была братская любовь» («Geschwisterliebe war einst»);
- 6) «Ненависть порочна» («Feindschaft ist unzulänglich»);
- 7) «Совершенное знание и первая любовь» («La Somma Sapienza e il Primo Amore»).

Несмотря на то, что каждый из стихотворных циклов отличается от остальных ведущей темой («Ein Gesang von Toten» – высшая ценность жизни людей, животных и предметов, хранящих дорогие воспоминания; «Du Tausendfache, die du bist und nicht» – противопоставление смерти, хаотичности и жизнелюбия окружающего мира; «Wie wir einst in grenzenlosem Lieben» – любовь, взаимоотношения людей и образы страдающих женщин и т. д.), все лирические произведения сборника

отражают мысль поэта о безграничности идей и их взаимопроникновении друг в друга. Темы братской любви и смерти как объединяющего и преображающего начала все еще остаются ведущими, при этом они часто раскрываются в жанре баллады и имеют форму диалогов (стихотворения, объединенные названием «Ein Gesang von Einschlafenden», и цикл «La Somma Sapienza e il Primo Amore», состоящий из десяти стихотворений-монологов «Opfer»).

Изданный после начала Первой мировой войны поэтический сборник «Einander» сильнее отражает зарождающийся надлом в мировоззрении Ф. Верфеля. Прежде всего это выражается в отсутствии разделения стихотворений на циклы по темам, как это было в «Wir sind», но в их расположении в порядке возникновения. К уже встречавшимся в предшествовавших изданиях темам мирового человеческого братства и безграничности мироздания присоединяется злободневная тема войны, открывающаяся написанными в августе 1914 г. стихотворениями «Война» («Der Krieg») и «Болтуны войны» («Die Wortemacher des Krieges»). В этих стихотворениях отсылки к античной мифологии, а именно к образам древнеримской богини войны и подземного мира Беллоны, а также древнегреческих Эриний – богинь мести и ненависти, – противопоставляются образам матери и ребенка, которые своей невинностью и чистотой оказываются чуждыми начавшемуся кошмару Первой мировой войны.

Кроме того, в сборнике «Einander» впервые звучат революционные призывы («Revolutions-Aufruf»), которые отражают приверженность Ф. Верфеля к крайнему левому политическому течению, набравшему силу во второй половине 1910-х гг. Их появление можно объяснить разочарованием писателя в осуществлении идеала всемирного братства, невозможности его реализации в современных условиях.

Практически сразу после окончания Первой мировой войны был издан четвертый лирический сборник Ф. Верфеля – «Судный день» («Der Gerichtstag», 1919). В его состав были включены стихотворения, написанные как в период с 1915–1919 гг., так и относящиеся к довоенному времени. Хотя этот сборник и признавался самим Ф. Верфелем одним из самых неудачных в его творчестве, в нем можно отметить особую структуру, демонстрирующую эволюцию мировоззрения писателя и его лирического героя. Это можно проследить даже в названиях разделов и циклов, состоящих из од, баллад, песен, гимнов:

- 1) Первая книга – «Рождение теней» (Erstes Buch – «Die Geburt der Schatten»):

- а) «Баллады» («Balladen»);
 - б) «Песни» («Gesänge»);
 - в) «Явления» («Erscheinungen»);
 - г) «Из сна об аде» («Aus dem Traum einer Hölle»);
- 2) Вторая книга – «Голоса «за» и «против» (Zweites Buch – «Stimme Gegenstimme»);
 - 3) Третья книга – «Феномены» (Drittes Buch – «Phänomen»);
 - 4) Четвертая книга – «Лаурентин Странник» (Viertes Buch – «Laurentin der Landstreicher»):
 - а) «Речи» («Sprüche»);
 - б) пьеса «Богиня полудня» («Die Mittagsgöttin»);
 - 5) Пятая книга – «Судный день» (Fünftes Buch – «Der Gerichtstag»):
 - а) «Дом проклятья» («Haus der Verfluchung»);
 - б) стихотворение «Верховая прогулка» («Der Ritt»);
 - в) «Рождение света» («Geburt des Lichts»).

Как и в предшествующих сборниках, в каждой части и каждом цикле «Der Gerichtstag» писатель продолжает разрабатывать характерные для его творчества тематику и поэтические приемы. Однако можно заметить, что в целом лирические произведения отличаются пессимистической тональностью, а некоторые их стихотворений тяготеют к «левому», или «активистскому», экспрессионизму, что было намечено еще в «Einander». Это объясняется тем, что в послевоенные годы австрийский писатель был уверен в возможности преобразовать Австрию и Германию через революцию. Однако под давлением своей будущей жены А. Малер, которая, как отмечает В. Н. Никифоров, «резко негативно относилась к верфельскому энтузиазму», поэт был вынужден отказаться от своего революционного духа [50, с. 333]. Поэтому сборник «Der Gerichtstag» по своей сути является площадкой, на которой продолжают развиваться темы будущих реалистических новелл и романов писателя.

В первой части сборника («Die Geburt der Schatten») Ф. Верфель определяет основные темы своих стихотворений, а также задает экспрессионистское звучание, которое больше характерно для творчества немецких поэтов. Во многих стихотворениях писатель прибегает к синтезу различных экспрессионистских тем, которые развивает в русле австрийского варианта экспрессионизма – через призму «габсбургского мифа» и его трагического наследия.

Во втором разделе книги – «Stimme Gegenstimme» – Ф. Верфель продолжает развивать тему страдающих женщин, которая в 1920–1930-е гг. станет ведущей в его новеллах и романах. Как правило, писатель прибегает к

синтезу многоликого женского образа с характерной для экспрессионизма «поэтикой крика», которой встречается с молчанием уходящей эпохи и даже приказом молчать. Таким образом, немой крик, который подразумевается во многих стихотворениях этой части (например, «Anblick der Wahrheit»), усиливает атмосферу отчаяния и беспомощности перед лицом наступившей мировой катастрофы.

В части «Phänomen» Ф. Верфель продолжает развивать характерную для всей экспрессионистской литературы тему смерти. Российский литературовед М. Л. Рудницкий подмечает изменения на идейном уровне писателя и поясняет их следующим образом: «Война для поэта – не только грандиозная историческая катастрофа, но и время окончательной утраты веры в исцеление мира, полное крушение всех надежд на единение людей в братстве» [67, с. 240]. Кроме того, меняются и образы в лирике Ф. Верфеля. Концепция смерти как последнего шага на пути к единству со вселенной теряет свою актуальность; на ее место приходит идея обреченности человечества в своем одиночестве, непонятности и чужести окружающему миру.

В четвертой части сборника («Laurentin der Landstreicher») Ф. Верфель представляет нового лирического героя – странника Лаурентина, в котором угадываются черты Друга мира и странника из дебютного сборника, а также фигура самого писателя, находящегося на распутье. В то же время в стихотворениях, входящих в этот цикл, просматривается религиозно-визионерская проблематика, близкая взглядам немецких мистиков XVII в. и проявившаяся в полной мере в поздней лирике поэта.

Предпоследняя часть, совпадающая названием со сборником («Der Gerichtstag»), демонстрирует окончательное разочарование и отказ Ф. Верфеля от его раннего мировоззрения. Для произведений этого цикла характерно мрачное звучание, которое передает идею вины как человечества, так и самого поэта в произошедшей катастрофе Первой мировой войны.

Заключительная часть сборника («Geburt des Lichts») является самой маленькой по объему: это четыре стихотворения, в которых мрачные картины из «Phänomen» и «Der Gerichtstag» уступают более спокойным по интонации произведениям, провозглашающим цикличность жизни и смерти. Открывающее эту часть стихотворение «Мы нет» («Wir nicht») является одним из самых известных лирических произведений Ф. Верфеля. В нем поэт подчеркивает, что время утопии и всемирного братства еще не пришло и навряд ли наступит в будущем; тем самым это стихотворение становится своеобразным ответом на его же лирический сборник «Wir sind». При этом, если рассматривать это стихотворение вместе со следующими за ним

«Рождением» («Geburt»), «Песней погребенных» («Gesang der Begrabenen») и «Светом и тишиной» («Das Licht und das Schweigen»), можно увидеть намек на постепенный отход писателя от поэзии к прозе и драматургии.

Таким образом, лирика Г. Тракля и Ф. Верфеля 1911–1919 гг., представленная сборниками «Gedichte» и «Sebastian im Traum», «Der Weltfreund», «Wir sind», «Einander» и «Der Gerichtstag», отражает изменения в их мировоззрении и экспрессионистской поэзии, на которые значительное влияние оказали социально-политическая ситуация в Германии и Австро-Венгрии в 1910-е гг., участие в Первой мировой войне и факты из биографий самих писателей (особые отношения с сестрой и работа в медицине Г. Тракля; знакомство и брак с А. Малер Ф. Верфеля). Все это определило различия в творческом поиске и понимании природы искусства и роли поэта в переломную эпоху у обоих писателей. Для лирики Г. Тракля и Ф. Верфеля характерно обращение к музыке, которое раскрывается через переработку оперных жанров и переосмысление роли паузы в создании ритмического рисунка стихотворения. Также экзальтированное звучание поэзии Ф. Верфеля резонирует с внешне спокойной интонацией произведений Г. Тракля; при этом для стихотворений обоих писателей свойственно внутреннее напряжение, которое раскрывается через мрачные картины войны и всеобщей гибели, через апокалиптические мотивы.

ГЛАВА 3

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ

ГЕОРГА ТРАКЛЯ И ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ

3.1 Концепт женщины в поэзии австрийского экспрессионизма

Экспрессионизм в литературе не только ознаменовал переосмысление литературных и поэтических приемов, но и позволил иначе взглянуть на вечные образы, характерные для мировой культуры и присутствующие в сознании каждого человека. Интерес к человеку, к его природе и истинной сущности, к его бытию в обществе и во всей вселенной подтолкнул немецких и австрийских писателей-экспрессионистов к созданию в своих произведениях образов представителей априори ущемленных в европейской патриархатной культуре маргинальных групп. В этот список также включены и женские образы, которые в творчестве экспрессионистов либо рассматриваются с оглядкой на традиционную систему образов, либо коренным образом противопоставляются ей. Как следствие, один из старейших и основополагающих в культуре концептов – концепт женщины – также подвергается переосмыслению и наполняется новыми индивидуальными смыслами и формами выражения.

В современном литературоведении до сих пор не утихают споры о том, являются ли «понятие» и «концепт» синонимичными или отличными друг от друга определениями. Так, в одном из последних исследований, посвященных этому вопросу, российские филологи И. В. Бурдин и Н. В. Аввакумова оперируют определением, предложенным в 2003 г. еще одним российским исследователем В. Г. Зусманом, согласно которому концепт – это «такой образ, символ или мотив, который имеет “выход” на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты, лежащие вне художественного произведения» (цит. по: [10, с. 98]). Этой же мысли придерживается и исследователь В. А. Ефремов, который, опираясь на труды религиозного философа первой половины XX в. С. А. Аскольдова, отмечает, что концепту свойственны следующие базовые характеристики: «его заместительная по отношению к понятию функция, символическая природа, динамизм, (изменчивость, подвижность смыслового наполнения) и – для художественных концептов – потенциальная открытость интерпретациям» [23, с. 97]. Из этого определения можно сделать вывод о том, что концепт женщины включает в себя как положительные, так и отрицательные коннотации, а также раскрывается в художественных текстах через

многочисленные вариации, отражающие влияние национальной культуры и личностное отношение интерпретирующих его авторов.

В своем дебютном сборнике «Der Weltfreund» Ф. Верфель раскрывает концепт женщины в традициях средневековой куртуазной, а также романтической литературы начала XIX в. Во многих стихотворениях угадываются отсылки к средневековым культам Прекрасной Дамы и Девы Марии, в рамках которых мужчина занимал подчиненное положение, а женщина, наоборот, обожествлялась. Из этого следует, что в творчестве Ф. Верфеля концепт женщины отражает Вечную Женственность, которая восходит к еврейской мистике (Каббале), где она представляет собой гипостазированное женское начало в Боге, и которая встречается еще в «Фаусте» Гёте и подразумевает под собой безграничную любовь, жертвенность, всепрощение, бессмертие и идеал, который недостижим, однако обращение к которому пробуждает в человеке его лучшие качества и приближает его Божественному Первоначалу в иудейском и христианском понимании. Примером может послужить посвященное Максму Броду, стихотворение «Могила горожанки» («Das Grab der Bürgerin») из раздела «Kindheit, Liebesgefühl»:

Gegrüßt ihr Vöglein auf gebrochener Säule Schaft,
Gegrüßt, Symbole, beliebt und alt,
Gegrüßt, ihr mürben Schleifen, verlebtes Drahtgeflecht,
Gegrüßt, mein Eisenengel, betender!

Und nicht vergessen dich, geistiges Weidengevölk,
Euch Birken, dich Zitterpappel und den dunkleren Baum,
Umwachsenes Gitter, dich helle Bank, und nicht
Vergessen die hangende Zierlaterne.

Sonntags kommen die Lieben, die Kinder
Bringen die Blumentöpfe, die fleißig vergoldeten,
Und es opfert die herzige Tochter
Geheim und schamvoll die seidene Handarbeit.

Mutter, zarte Figur des Windes,
Kehre am Abend hier ein, betrachte
Deine Photographie im Rahmen und
Das Wachstum der gepflegten Hyazinthen [112].

‘Здравствуйте, маленькие птички на сломанном колонны стволе, / Здравствуйте, символы, излюбленные и старые, / Здравствуйте, хрупкие петли, отжившая проволочная плетенка, / Здравствуй, мой железный ангел, читающий молитву! // И не [будут] забыты

ты, духовный народ пастухов, / Вы, березы, ты, осина и темное дерево, / Заросшая решетка, ты, светлая скамья, и не / Забыт висячий декоративный фонарь. // По воскресеньям приходят любимые, дети / Приносят цветочные горшки, которые старательно позолочены, / И жертвует милая дочь / Тайно и стыдливо шелковое рукоделие. // Мама, нежная фигура ветра, / Зайди вечером сюда, всмотришь / [В] свою фотографию в рамке и / [В] рост ухоженных гиацинтов’.

Здесь материнская любовь продолжает жить в детях, посещающих могилу своей почившей матери, а также в природе (перечисление растений: «Birken», «Zitterpappel», «der dunklere Baum», «Hyazinthen», обращение к стихиям: «zarte Figur des Windes»), что отражает еще и связь концепта женщины с концептом земли и, как следствие, образами Матери-Земли и Матери-Прародительницы. Эти идеи получили развитие и в зрелой поэзии писателя. Так, в поэтическом сборнике «Друг другу» («Einander», 1915) они воплотились в образе троянской царицы Гекубы из одноименного антивоенного стихотворения («Hekuba») и переосмысленной древнегреческой трагедии Еврипида «Троянки» («Die Troerinnen», 1914), ставшей символом материнского горя и безумия и представленной в образе неупокоенного призрака:

Manchmal geht sie durch die Nacht der Erde.
Sie, das schwerste ärmste Herz der Erde.
Wehet langsam unter Laub und Sternen,
Weht durch Weg und Tür und Atemwandern,
Alte Mutter, elendste der Mütter.

So viel Milch war einst in diesen Brüsten,
So viel Söhne gab es zu betreuen, –
Weh dahin! – Nun weht sie nachts auf Erden,
Alte Mutter, Kern der Welt, erloschen,
Wie ein kalter Stern sich weiterwälzet.

Unter Stern und Laub weht sie auf Erden
Nachts durch tausend ausgelöschte Zimmer,
Wo die Mütter schlafen, junge Weiber,
Weht vorüber an den Gitterbetten
Und dem hellen runden Schlaf der Kinder.

Manchmal hält am Haupt sie eines Bettes,
Und sie sieht sich um mit solchem Wehe,
Sie, ein dürrtiger Wind von Schmerz gestaltet,
Daß der Schmerz in ihr Gestalt erst findet,
Und das Licht in toten Lampen weinet.

Und die Frauen steigen aus den Betten,
Wie sie fortweht, – nackten schweren Schrittes,
Sitzen lange an dem Schlaf der Kinder,
Schauen langsam in die Zimmertrübe,
Tränen habend unbegriffnen Wehes [113].

‘Иногда идет она сквозь ночь земли. / Она, тяжелейшее беднейшее сердце земли. / Парит медленно под листвой и звездами, / Парит через дорогу, и дверь, скитание дыхания, / Старая мать, самая жалкая из матерей. // Так много молока было когда-то в этих грудях, / Так много сыновей было, чтобы заботиться, – / Скорбь оттуда! – Теперь парит она ночами на землях, / Старая мать, ядро мира, потухшая, / Как холодная звезда, дальше катится. // Под звездами и листвой парит она на землях / Ночами через тысячу потухших комнат, / Где матери спят, молодые женщины, / Парит мимо кроватей с решеткой / И светлого, круглого сна детей. // Иногда останавливается во главе она кровати, / И она смотрит с такой скорбью, / Она, бедный ветер, болью созданный, / Что боль в ее образе только [себя] находит, / И свет в мертвых лампах плачет. // И женщины поднимаются с кроватей, / Когда она развеется, – босыми тяжелыми шагами, / Сидят долго у сна детей, / Смотрят медленно во мрак комнат, / Проливая слезы невыразимой муки’.

Образ Гекубы, потерявшей на войне сыновей, отождествляется с архаическим образом Матери-Земли, на что указывает перифраз «das schwerste ärmste Herz der Erde». Также в нем можно увидеть отсылку к тому, как военные действия (копание траншей, артобстрел и бомбежка) уродуют землю, делают ее непригодной для выращивания злаков и разведения домашнего скота. Кроме того, Гекуба, являющаяся детям и их матерям ночью во снах, олицетворяет собой мрачное наследие Первой мировой войны – напоминание о скоротечности жизни и страхе матерей пережить собственных детей. Эта идея развивается в последней строфе, где образ матерей, оберегающих сон собственных детей, представляет собой аллюзию на образ Богородицы с младенцем Иисусом в христианской иконографии.

В многих экспрессионистских стихотворениях Ф. Верфеля представлена плеяда женских образов, в которых угадываются и оперные дивы, и благочестивые матери, отдающие всю свою любовь и заботу своим детям, а также няни, служанки, представительницы маргинальных групп и др. При этом все эти образы можно разделить на две условные группы, в которых весь текст произведения посвящен либо обожевлению женщины («Sylvia», «Katharina»), либо критике буржуазного общества, условности и ритуальности которых опошляют искренность чувств и человеческую душу («Die Vorstadtdirne»).

Примером стихотворений из первой группы можно назвать стихотворение «Молодая нищенка с костылем» («Junge Bettlerin an der Krücke») из сборника «Der Weltfreund», в котором писатель размышляет о двойственной природе мира, соединяющем в странной гармонии красоту человеческого духа и порочность человеческого общества:

An deiner Krücke, liebliche Bettlerin,
Halte im Torbild weiße Narzissen feil!
In den Korb, den reizend dein Arm umschließt,
Sinken Worte des Mitleids,
Sinkt klapperndes Kupfergeld.

Und ich sah dich. Jauchzend faßt' ich mein Herz,
Pries und sang dich, schöne Gebrechlichkeit.
Auf in Tränen bäumte der Gott sich mir.
Raffen wollt' ich den Flor,
Überschütten mit Blumenware das Kind.

Wie da wüßt' ich! Was krank dem Menschensin
Dünkt und gebrechlich, schön ist's im Weltenplan.
Jegliche Form entfacht, ergänzend, ein Herz.
Armut, Gebrest und schwerer Gang,
Dies auch, siehe auch dies ist Harmonie [112].

‘С костылем, милая нищенка, / Продай у парадных ворот белые нарциссы! / В корзину, которую очаровательно твоя рука сжимает, / Тонут в словах жалости, / Тонут, громыхая, медные деньги. // И я увидел тебя. Ликованием наполнилось мое сердце, / Славил и воспевал тебя, прекрасная хрупкость. /И в слезах Бог восстал предо мной. / Стрести хотел я охапку, / Осыпать цветами ребенка. // Если бы я тогда знал! Что плохим кажется для человека чувство /И болезненным, которое прекрасно в картине мира. / Любая форма разжигает, дополняя, сердце. / Бедность, нищета и тяжкий шаг, / Это тоже, смотри, это тоже гармония’.

В другой группе стихотворений образ женщины показан доминирующим по отношению к образу мужчины: он идеализирован, возвышен, словно оторван от окружающей действительности. Таким образом Ф. Верфель показывает эволюцию отношений между мужчинами и женщинами в первой половине XX в. Она проявляется прежде всего в смене ролей полов. В традициях куртуазной литературы Зрелого Средневековья лирический герой австрийского поэта обладает, как отмечает В. Н. Никифоров, «неизменно приниженным положением по отношению к женщине, иногда в аспекте социального неравенства» [50, с. 330]. Примером

может послужить стихотворение «Красавица и мучительное слово» («Die Schöne und das peinliche Wort»), в котором тема любви переплетается с темой слова, его значимости и, следовательно, с темой искусства:

Du gabst mir ein böses, böses Wort.
Nicht bösen Herzens – doch mich traf das böse Wort.

Ich war ganz verlegen, rot und stumm,
Und die andern stießen sich und lachten um uns herum.
Die andern haben alle gelacht,
Aber mein Herz hat es schon ziemlich weit gebracht.

Da erkanntest du mein leidend-feuriges Herz und es tat dir leid.
Du wurdest rot – und ich schämte mich deiner Verlegenheit.

Und habe aus deinem bösen Wort ein lustiges Wort gemacht,
Gleich hat alles über meine feine Wendung gelacht.

Erstaunt und dankbar hat dein Blick in meinem geruht.
Ich war ein wenig stolz und gar nicht mehr unscheinbar,
Du aber wolltest mir Freude machen, warst lieb und wunderbar,
Und du, du, – (Herz, schüchternes Herz) – du warst mir eine Stunde lang gut [112].

‘Ты дала мне злое, злое слово. / Не [от] злого сердца – но встретило меня злое слово. // Я был совершенно смущен, красен и нем, / А остальные толкались и смеялись вокруг нас. / Остальные все смеялись, / Но мое сердце уже довольно глубоко разбилось. // Тогда узнала ты мое страдающе-пламенное сердце и тебе стало [меня] жаль. / Ты покраснела – и мне стало стыдно за твое смущение. // И из твоего злого слова веселое слово сделал, / Тут же все над моим высказыванием засмеялось. // Удивленный и благодарный, твой взгляд отдыхал в моем. / Я был немного гордый и совсем не невзрачный, / Но ты хотела мне удовольствие доставить, была прелестна и чудесна, / И ты, ты, – (сердце, робкое сердце) – ты была ко мне в течение часа добра’.

В этом стихотворении образы лирического героя и красавицы представлены одновременно в отрыве от окружающей их хаотичной действительности, но и как погруженные в нее и взаимодействующие с ней, т. е. как ее неотъемлемые элементы. Подобная двойственная позиция выражается во взаимопроникновении внутреннего мира лирического героя и женского образа, позволяющем отчужденно наблюдать со стороны окружающее их общество. В то же самое время и у обоих героев есть возможность влиять на это окружение, вызывая ту или иную реакцию на него. Таким образом, Ф. Верфель транслирует идею тесной взаимосвязи между всеми объектами мироздания, которая должна послужить

преображению всего мира. Инструментом этого преобразования австрийский поэт провозглашает слово, которое способно как нанести удар («mein Herz hat es schon ziemlich weit gebracht»), так и излечить от душевых ран.

Тему живительной и разрушительной природы слова и даже музыки продолжают стихотворения «Эрцгерцогиня и мэр города» («Erzherzogin und Bürgermeister») и «Концерт учительницы игры на фортепиано» («Konzert einer Klavierlehrerin»), в которых поэт через противопоставления внешнего и внутреннего мира героев, их поступков и движению мыслей провозглашает искренность чувств и чистоту помыслов как главные добродетели преобразенного человечества.

В сборниках «Wir sind» и «Einander», которые по первоначальной задумке Ф. Верфеля, должны были стать частью его поэтической трилогии, равной по значимости «Божественной Комедии» Данте, поэт продолжает развивать концепт женщины, дополняя его новыми, часто обобщенными образами своих современниц. Примером может послужить стихотворение «Лесбиянки» («Lesbierinnen»), в котором писатель размышляет о природе благочестия и греха, их соответствия Закону Божьему и нормам закостеневшего общества:

Wenn abends Heimkehr endlos durch die Gassen geht,
Erhebt ihr euch von eurem täglichen Gerät.
Zwei süße Näherinnen, noch vom Radgesang umspült,
Jetzt wandelt ihr, von Wind und Müdigkeit gekühlt.

Entfacht daheim, ihr Kinder, euren Samowar,
Und löst das leichte luftverspielte Haar!
Wie ruht der kleine Mond- und Lampenkreis
Auf Wand und Boden eures Zimmers weiß!

Nun gebt den Glanz der langen Glieder frei,
Umschlingt euch langsam, haltet euch ihr Zwei,
Und zu des Himmels nachtverebbttem Strahl
Schweb' eurer Küsse schwärmerische Zahl!

Für andere zieht nach Arbeits Fluch und Pein
Ein Abend blaß und aller Armut ein.
Wenn alle an zerwalkten Tischen stehn,
Euch ist bereitet Schönheit und Vergehn.

Nun geht im Haus der biedere Verräter um,
Die Nachbarinnen sind euch höhnisch stumm.
Doch ist auf jeder Lippe Tod und Rache da,

(O der verruchten Küsse angeklagte Kette!)
Schlaft ein,
Schlaft ein in eurem Bette!
Dem tausendfachen Geist der Liebe seid ihr nah [114].

‘Когда вечерами возвращение домой бесконечно по дорожкам идет, / Восстаньте от своих повседневных забот. / Две милые швеи, все еще песней колеса омытые, / Сейчас бродите вы, от ветра и усталости озябнув. // Разогрейте дома, дети, самовар, / И распустите легкие, [растрепанные] игрой воздуха волосы! / Как покоится маленький круг луны и лампы / На стене и полу вашей комнаты белым! // Теперь освободите блеск длинных конечностей, / Медленно переплетайтесь, обнимайтесь, вы две, / И к небесному лучу, тусклому от ночи, / Пари, ваших поцелуев мечтательное число! // Для других после проклятия и мучения работы / Вечер бледен и бедностью наполнен. / Когда все за разбитыми столами стоят, / Для вас готовы красота и преступленье. // Теперь бродит в доме честный предатель, / Соседки для вас насмешливо тупые. / Но на каждой губе здесь смерть и месть, / (О обвиненная цепь нечестивых поцелуев!) / Усните, / Усните в своей постели! / Тысячекратному духу любви вы близки’.

В этом стихотворении Ф. Верфель в первых четырех строфах, написанных четверостишиями со смежной рифмой, прославляет силу чистой любви, которая способна приблизить человека к Богу (в этом прослеживается влияние одного из важнейших библейских текстов – Песни Песней) и преобразить земной мир через духовное преображение. В то же самое время в этом произведении писатель уже высказывает мысль о том, что современное ему общество еще далеко от приближения к Первоначалу, так как оно привязано к устаревшим традициям и устоявшимся стереотипам буржуазного общества. Об этом свидетельствует последняя семистишная строфа, в котором можно увидеть переклички с «Гимнами к Ночи» Новалиса, где сон и смерть являются тождественными явлениями.

Необходимо также отметить, что именно в сборниках «Wir sind» и «Einander» Ф. Верфель обращается к образам великого поэта итальянского Возрождения Данте Алигьери и его возлюбленной Беатриче. Именно ей, как символу искусства и творческого начала в человека, делающего его равным Богу, посвящены стихотворения «Предчувствие Беатриче» («Ahnung Beatricens»), «Из новой жизни Данте» («Aus Dantes neuem Leben») и «Беатриче» («Beatrice»). Рассмотрим первое из них:

Gibt's Straß' und Park Wo wir im Traum uns sahn?
Hat sich aus dieser Welt mir angedrängt
Die Ahnung einer Hand, die meine fängt.
Nun da die süßen Schlafgefühle nahn?!

Bist du mir vorbestimmt, bist du ein Wahn,
Und hast dich gar zu mir herabgesenkt,
Mir vorbestimmt, doch neu schon eingeschenkt,
Eh' sich noch süß berührte unsre Bahn?

Als Kind gestorben, nun vom höhern Kreise
Gefällt's dir den Geliebten anzusehn,
Begegnest ihm im Traum auf deine Weise.

Du gönnst dich mir in Restaurants an Seen
Im Rauch der Schenken teilst du meine Speise,
Und keines weiß, wie fern wir uns geschehn! [113]

‘Есть ли улица и парк, где мы во сне увиделись? / Из этого мира ко мне пристало / Предчувствие руки, которая мою ловит. / Теперь, когда сладкие мечты о сне приближаются?! // Ты ли мне предназначена, ты ли заблуждение, / И даже [ты ли] ко мне спустилась, / Мне предназначенная, но заново уже подаренная, / Пока еще сладко не соприкоснулся наш путь? // Умершая в детстве, теперь с высоких сфер / Нравится тебе наблюдать за возлюбленным, / Встречаешься ему во снах в своем образе. // Ты балуешь собой меня в ресторанах у озер, / В дыму таверн разделяешь ты мою пищу, / И никто не знает, как далеко мы можем пройти!’

В этом произведении, написанном в форме классического итальянского сонета, освоенной некогда немецкими поэтами барокко, Ф. Верфель обращается к фактам из жизни гения эпохи Позднего Средневековья и Раннего Ренессанса, ставшими определяющими в его творчестве. В то же время Ф. Верфель подчеркивает в последней строфе, что образ Беатриче, увековеченный в сонетах Данте, стал вечным образом, вдохновлявшим и вдохновляющим многие поколения писателей и художников на их творческом пути и в их устремлении к Богу.

В сборнике «Der Gerichtstag» наблюдается синтез раннего творчества поэта и экспрессионистских черт, свойственных больше немецкому варианту этого художественного направления с его надрывностью и категоричной пессимистичностью. Примером такого соединения может послужить стихотворение «Сестры из Больцано» («Die Schwestern von Bozen») из второго раздела «Голоса “За” и “Против”» («Stimme Gegenstimme»), в котором, с одной стороны, угадываются образы благочестивых женщин из сборников «Der Weltfreund» и «Wir sind», а с другой – появляется новый образ медсестры, соединяющий в себе черты земной женщины, монахини, посвятившей свою жизнь Богу, и ангела. В стихотворении описывается встреча лирического героя и медсестер-монахинь, в которых также можно увидеть аллюзии на архаических богинь судьбы из античной

(древнегреческие мойры и древнеримские парки), древнегерманской (норны) и славянской (рожаницы) мифологий:

Zwei Schwestern sah ich heut auf morgendlicher Au.
Sie schwebten lorchfrüh und schwärmten in das Blau,
Und waren angetan kühl in Gewände weiß.
Doch auf ihren Schürzen war
Von trockenem Blut ein Rost und dumpfer Kreis.
Sie aber tief umschlungen schritten wunderbar.
Ich trat sie an, die Schwebenden, und fragte leis:

Schwestern, von welchem Schein sind eurer Augen Scheine froh?
Kommt ihr nicht aus den Sälen, wo
Die eingetränkte Maske auf das arme Antlitz sinkt,
Und in die weißen Stoffe Blut und Eiter dringt?
Geht ihr nicht durch die Fäulnis schwerer Zimmer ein und aus?
Tragt ihr nicht Schüsseln Unrats mild mit euch hinaus?
Und habt in eurem Opfer keinen Tag und keine Stunde Lust,
Dürft nicht in das Theater gehn und nicht im Grünen sitzen
unbewußt!

Die beiden Schwestern aber sahn mich an mit einem Schau'n,
Mit einem Blick voll tiefstem Jenseits sahn mich an die
beiden Frau'n.
Mit einem Blick, den ich, ein niedrer Laie, noch nicht
ganz verstand,
Und doch geschah es, daß mich Weinen überwand.
überwand Ich sah ein Licht steigen, das sich dem Wiesen-Kuß entreibt.
Es ahnte eine tiefste Wollust mein entzückter Geist.
Mir war von unbetretner Freude offenbar ein letztes Ziel...
Von ferne fühlt' ich lachen leicht
Das Schwesternpaar, wie's nun entweicht,
Und schwindet tiefumschlungen in ein zärtlich frühes
Glocken-Spiel [111].

‘Двух сестер видел я сегодня на утреннем лугу. Они парили жаворонковой ранью и роились в голубизне, / И были одеты прохладно в одеяния белые. / Но на их фартуках был / Засохшей крови решетка и тусклый круг. / Но они в глубоких объятьях шагали чудесно. / Я подошел к ним, парящим, и спросил тихо: // Сестры, из-за какого сияния ваших глаз сияние весело? / Не вышли вы из залов, где / Смоченная маска на бедное лицо опускается, / И в белое полотно кровь и гной проникают? / Разве вы не входите не выходите по тяжелым от гнили комнатам? / Разве вы не выносите с собой чаши с нечистотами? / И разве не имели [вы] в вашей жертве ни дня и ни часа радости, / Не было разрешено [вам] ходить в театр и сидеть на лоне природы / неосознанно! // Но обе сестры посмотрели на меня взглядом, / Взглядом, полным глубоким загробным миром,

посмотрели на меня / Обе женщины / Взглядом, который я, ничтожный обыватель, еще не / вполне понял, / И все же случилось то, что меня охватил плач. / Охваченный [плачем], я видел, как свет поднимается, который себе поцелуй луга отнимает. / Предчувствовал глубочайшее вожделение мой восторженный дух. / Мне беспризорной радостью была открыта последняя цель... / Издалека чувствовал я легкий смех / Пары сестер, как теперь скрывается, / И исчезает в глубоких объятьях в нежный ранний / Колокольный звон’.

Также через женские образы из сборника «Der Gerichtstag» Ф. Верфель продолжает развивать тему страдающих женщин, которая в 1920–1930-е гг. станет ведущей в его новеллах и романах. Здесь писатель прибегает к синтезу многоликого женского образа с характерной для экспрессионизма «поэтикой крика», которая усиливается за счет повторяющегося на протяжении всего произведения приказа молчать («O leise!»). Таким образом, немой крик, который подразумевается в стихотворении, усиливает атмосферу отчаяния и беспомощности перед лицом наступившей мировой катастрофы:

O leise! Kein Ausbruch jetzt! Bebt! Schweigt!
O Schwestern, du Volk, es ist wahr, ja es ist wahr!
Weint nicht kurz hin, ihr Lieben!
Haltet fest in eurer Kehle den Gott!
O leise! Labt euch an euerem Ersticken!
Ihr Bäuerinnen, flüstert euren Gott, flüstert ihn aus,
Der mit dem Wehe steigt und euch an den Gaumen klopft!
Seht ihr in unserm gleichen Antlitz den gleichen Abend wachsen?
Leise! Jammervoller Abend uns verschüttet gelb.
In Menschheit neigt unsagbar das Haupt,
Das nun gebeugt ist für je, ihr Mädchen!
Das Tuch, die Hand tut vor die Munde, schweigt!
Schwestern, du Volk, es ist wahr!
Nicht Rede mehr, nicht Jammer mehr!
O tönt nur weiter diesen erbarmungsvollen Blick,
Die Hand einander, ihr Gedrängten, gebt euch die Hand!
Seht hin, dahin, wo jetzt meine Hand hinzeigt!
Beugt euch tiefer in euch, Schlafwandelnde, Schmerzgeborene,
O elendes, o du jammervolles Geschlecht! [111]

‘О, тихо! Не начинайте сейчас! Дрожите! Молчите! / О сестры, ты народ, это правда, да, это правда! / Не плачьте кратко, вы дорогие! / Держите крепко в своих горлах Бога! / О, тихо! Насладитесь удушьем! / Вы крестьянки, шепчите своему Богу, шепчите ему, / Который со скорбью поднимается и вам по небу стучит! / Видите ли вы в нашем похожем лике похожий вечер растет? / Тихо! Страдающий вечер нас засыпает желто. / В человечестве наклоняет невыразимо голова, / Это теперь сломано навсегда, вы девочки! / Платок, рука перед ртом, молчите! / Сестры, ты народ, это правда! / Ни речи больше, ни вопля больше! / О, издавайте просто дальше этот жалостливый взгляд, / Руку друг другу,

вы сжатые, дайте друг другу руку! / Смотрите туда, туда, куда моя рука указывает! / Наклонитесь глубже в себя, лунатики, болью рожденные, / О, жалкий, о ты, страдающий род!

В ином ключе концепт женщины раскрывается в лирике Г. Тракля. В своем дебютном сборнике «Gedichte» писатель обращается к образу сестры, проходящему через все его экспрессионистское творчество. Объясняется это особой духовной связью между писателем и его младшей сестрой Маргаретой (Гретой), их интуитивным пониманием друг друга и схожестью их мировоззрения и мировосприятия. Как следствие, концепт женщины у Г. Тракля соединяется с концептом души и мира (природы). Это можно увидеть на примере одного из самых известных стихотворений поэта – «Сестре» («An die Schwester») из цикла «Песни четок» («Rosenkranzlieder»), в котором портрет Маргареты сливается с осенним вечерним пейзажем:

Wo du gehst wird Herbst und Abend,
Blaues Wild, das unter Bäumen tönt,
Einsamer Weiher am Abend.

Leise der Flug der Vögel tönt,
Die Schwermut über deinen Augenbogen.
Dein schmales Lächeln tönt.

Gott hat deine Lider verbogen.
Sterne suchen nachts, Karfreitagskind,
Deinen Stirnenbogen [87, 112].

‘Где ты идешь, будет осень и вечер, / Голубая дичь, что под деревьями звучит, / Одинокий пруд вечером. // Тихо полет птиц звучит, / Грусть/печаль/уныние над твоими бровями. / Твоя тонкая/узкая/скудная улыбка звучит. // Бог изогнул твои веки. / Звезды ищут ночами, дитя Страстной пятницы, / Изгиб лба’.

Атмосфера этого стихотворения, как и всей лирики Г. Тракля, наполнена меланхолией: в ней нет открытого восхищения объектом поклонения, скорее это медитативное созерцание идеала, полное растворение в нем собственного «я». В этом можно увидеть размышления йенских романтиков и немецких символистов (особенно Ст. Георге), а также влияние творчества еще одного австрийца-экспрессиониста и представителя пражско-германской школы – Густава Майринка (G. Meyrink, 1868–1932), обращавшегося в своих произведениях к средневековой мистике и развивавшего концепцию идеального существа (андрогина), в котором гармонично объединены мужское и женское начала, как андрогином был

Адама Первоначальный, как в духовном плане Мужское и Женское соединяется в Боге.

Одновременно в «Стихотворениях» еще можно увидеть влияние французских символистов А. Рембо и С. Малларме, на чье творчество ориентировался в ранней лирике Г. Тракль. Таким примером может послужить стихотворение «Муза вечера», в котором угадываются декадентские мотивы гедонизма и умирания:

Ans Blumenfenster wieder kehrt des Kirchturms Schatten
Und Goldnes. Die heiße Stirn vergluht in Ruh und Schweigen.
Ein Brunnen fällt im Dunkel von Kastanienzweigen –
Da fühlst du: es ist gut! in schmerzlichem Ermatten.

Der Markt ist leer von Sommerfruchten und Gewinden.
Einträchtig stimmt der Tore schwärzliches Gepränge.
In einem Garten tonen sanften Spieles Klänge,
Wo Freunde nach dem Mahle sich zusammenfinden.

Des weißen Magiers Märchen lauscht die Seele gerne.
Rund saust das Korn, das Maher nachmittags geschnitten.
Geduldig schweigt das harte Leben in den Hutten;
Der Kühe linden Schlaf bescheint die Stallaterne.

Von Lüften trunken sinken balde ein die Lider
Und öffnen leise sich zu fremden Sternenzeichen.
Endymion taucht aus dem Dunkel alter Eichen
Und beugt sich über trauervolle Wasser nieder [87, 48].

‘На цветочном окне повторяется колокольни тень / И золотое. Горячий лоб светится в мире и молчании. / Фонтан падает во тьме каштановых ветвей – / Тогда ты чувствуешь: хорошо! в болезненном томлении. // Рынок пустеет летними фруктами и венками. / Единодушно утверждают ворота черную роскошь. / В саду раздаются звуки тихой игры, / Где друзья после ужина собираются. // Сказкам белого мага внимает душа с удовольствием. / Вокруг гудит зерно, которое жнецы во второй половине дня скосили. / Терпеливо молчит тяжелая жизнь в хижинах; / Коровы кроткий сон освещает переносной фонарь. // Напившись воздуха, опускаются вскоре веки / И медленно открываются чужим созвездиям. / Эндимион выныривает из темноты старых дубов // И склоняется над скорбными водами’.

Хотя в этом произведении нет ни одного упоминания женских образов, можно сказать, что они угадываются в описании вечерней природы. Именно сменяющиеся природные топосы ассоциируются с образами древнегреческих богинь и духов природы (нимфы, Деметра, Селена), что отражается в смене

тональности и описания, постепенному переходу от детской наивной веры (образ церкви в «Ans Blumenfenster wieder kehrt des Kirchturms Schatten / Und Goldnes») и юношеской чувственности («In einem Garten tonen sanften Spieles Klänge») к спокойной зрелости (сельская жизнь в третьей строфе) и смерти, которая сравнивается через образ Эндимиона с глубоким сном («Von Lüften trunken sinken balde ein die Lider / Und öffnen leise sich zu fremden Sternenzeichen»).

Стоит также отметить, что Г. Тракль во многих своих стихотворениях обращается к описанию сельской местности вокруг его родного Зальцбурга, где поэт провел детские и юношеские годы. Это объясняет повторяющиеся сцены и мотивы крестьянской жизни («Die Bauern», «Winkel am Wald», «Im Dorf» и др.), а также тщательно разработанный образ крестьянки, через призму которого поэт раскрывает тему цикличности жизни и смерти в природе. Ярким примером является стихотворение «Молодая батрачка» («Die junge Magd»), которое посвящено австрийскому литератору и издателю журнала «Бреннен» Л. фон Фикеру:

1
Oft am Brunnen, wenn es dämmert,
Sieht man sie verzaubert stehen
Wasser schöpfen, wenn es dämmert.
Eimer auf und nieder gehen.

In den Buchen Dohlen flattern
Und sie gleicht einem Schatten.
Ihre gelben Haare flattern
Und im Hofe schrein die Ratten.

Und umschmeichelt von Verfalle
Senkt sie die entzundenen Lider.
Dürres Gras neigt im Verfalle
Sich zu ihren Füßen nieder.

2
Stille schafft sie in der Kammer
Und der Hof liegt längst verödet.
Im Hollunder vor der Kammer
Klänglich eine Amsel flötet.

Silbern schaut ihr Bild im Spiegel
Fremd sie an im Zwilichtscheine
Und verdämmert fahl im Spiegel

Und ihr graut vor seiner Reine.

Traumhaft singt ein Knecht im Dunkel
Und sie starrt von Schmerz geschüttelt.
Röte träufelt durch das Dunkel
Jäh am Tor der Südwind rüttelt.

3

Nächtens übern kahlen Anger
Gaukelt sie in Fieberträumen.
Mürrisch greint der Wind im Anger
Und der Mond lauscht aus den Bäumen.

Balde rings die Sterne bleichen
Und ermattet von Beschwerde
Wächsern ihre Wangen bleichen.
Fäulnis wittert aus der Erde.

Traurig rauscht das Rohr im Tümpel
Und sie friert in sich gekauert.
Fern ein Hahn kräht. Übern Tümpel
Hart und grau der Morgen schauert.

4

In der Schmiede dröhnt der Hammer
Und sie huscht am Tor vorüber.
Glührot schwingt der Knecht den Hammer
Und sie schaut wie tot hinüber.

Wie im Traum trifft sie ein Lachen;
Und sie taumelt in die Schmiede,
Scheu geduckt vor seinem Lachen,
Wie der Hammer hart und rüde.

Hell versprühn im Raum die Funken
Und mit hilfloser Geberde
Hascht sie nach den wilden Funken
Und sie stürzt betäubt zur Erde.

5

Schwächling hingestreckt im Bette
Wacht sie auf voll süßem Bangen
Und sie sieht ihr schmutzig Bette
Ganz von goldnem Licht verhangen,

Die Reseden dort am Fenster
Und den bläulich hellen Himmel.
Manchmal trägt der Wind ans Fenster
Einer Glocke zag Gebimmel.

Schatten gleiten übers Kissen,
Langsam schlägt die Mittagsstunde
Und sie atmet schwer im Kissen
Und ihr Mund gleicht einer Wunde.

6

Abends schweben blutige Linnen,
Wolken über stummen Wäldern,
Die gehüllt in schwarze Linnen.
Spatzen lärmen auf den Feldern.

Und sie liegt ganz weiß im Dunkel.
Unterm Dach verhaucht ein Girren.
Wie ein Aas in Busch und Dunkel
Fliegen ihren Mund umschwirren.

Traumhaft klingt im braunen Weiler
Nach ein Klang von Tanz und Geigen,
Schwebt ihr Antlitz durch den Weiler,
Weht ihr Haar in kahlen Zweigen [87, с. 16–23].

‘Часто у фонтана, когда светает, / Видят, как она зачарованно стоит / И черпает воду, когда светает. / Ведра поднимаются и опускаются. // В кустах галки порхают, / И она похожа на тень. / Ее желтые волосы развеваются, / И во дворе кричат крысы. // И окруженная лестью распада / Опускает она воспаленные веки. / Сухая трава клониться в разложении / К ее ногам вниз. // Тишину создает она в коморке, / И двор уже давно пустынный. / В бузине перед коморкой / Жалобно черный дрозд заливается. // Серебристо смотрит ее образ в зеркале / Чуждо на нее в сумеречном сиянии / И гаснет бледно в зеркале, / И она боится его чистоты. // Мечтательно поет батрак в темноте, / И она взирает, от боли сотрясаясь. / Краснота стекает каплями сквозь темноту, / Внезапно у ворот сотрясается южный ветер. // Ночью по голой поляне / Порхает она в лихорадочных снах. / Уныло хнычет ветер на поляне, / И луна подслушивает из-за деревьев. // Скоро вокруг звезды побледнеют / И изнуренные болезнью, / Мертвенно ее щеки бледнеют. / Гниль чуетя от земли. // Грустно шумит труба в пруду, / И она застывает, зажатая в себе. / Далек петух кричит. Через пруд / Суровое и серое утро вздрагивает. // В кузнице грохочет молот, / И она пробегает мимо ворот. / Полыхающий красным взмахивает батрак молотом, / И она смотрит на него как мертвая по ту сторону. // Как во сне поражает ее смех; / И она неуверенно ступает в кузницу, / Застенчиво сгорбленная из-за его смеха, / Как молот, жесткий и грубый. // Ярко разлетаются по комнате искры, / И с беспомощным жестом / Она гонится она за дикими искрами, / И она падает, оглушенная, на землю. // Тщедушно вытянувшись в постели, / Просыпается она, полная сладкой дрожи, / И она видит свою грязную постель / Всю золотым светом залитую, // Резеда там на окне / И голубоватое светлое небо. / Иногда доносит ветер до окна / Колокольчика трусливый звон. // Тени скользят по подушке, / Медленно наступает полуденный час, / И она

дышит тяжело на подушку. / И рот ее похож на рану. // Вечером висит в воздухе окровавленное полотно, / Облака над тихими лесами, / Которые покрыты черным полотном. / Воробьи шумят в полях. // И она лежит вся белая в темноте. / Под крышей тихо вздыхает воркованье. / Как падаль в кустах и тьме, / Мухи вокруг ее рта кружат. // Мечтательно звучит в коричневом хуторе / Звук танца и скрипки, / Парит ее лик через хутор, / Развиваются ее волосы на голых ветвях’.

Это произведение, состоящее из шести одинаковых по объему (в каждом по три четверостишия) и рифмовке (перекрестная рифма; первый и третий стихи оканчиваются на одно и то же слово) частей, представляет собой своеобразную биографию девушки, образ которой так же, как и образ Маргареты в стихотворении «Сестре»? соединяется с подверженной изменениям природой. При этом в каждой части Г. Тракль подчеркивает присутствующее и разрастающееся в природе и самой батрачке увядание («*Dürres Gras neigt im Verfall*»), болезненность (образы постели – «*Und sie sieht ihr schmutzig Bette*»; окровавленного белья и погребального савана – «*Abends schweben blutige Linnen*» и «*über stummen Wäldern, / Die gehüllt in schwarze Linnen*»; подразумеваемой чахотки – «*Und sie atmet schwer im Kissen*») и гниение («*Wie ein Aas in Busch und Dunkel / Fliegen ihren Mund umschwirren*»), которые, однако, являются конечными для физического тела девушки, но не для ее бессмертной души, окончательно сливающейся в образе призрака с вечной природой в последней строфе стихотворения.

Во втором и вышедшем уже посмертно поэтическом сборнике «*Sebastian im Traum*» Г. Тракль размышляет о грехе, возможности прощения и соотношении божественного и дьявольского в человеческой душе. Для этого в своих зрелых стихотворениях он вступает в полемику с философией Ф. Ницше и обращается к творчеству великого русского писателя Ф. М. Достоевского. Так, стихотворение «Соня» («*Sonja*»), в котором поэт использует образ героини из романа «Преступление и наказание», посвящено двойственности человека, его одновременной невинности и греховности. Для этого Г. Тракль использует тот же прием, на котором построено стихотворение «Сестре»: он соединяет портрет Сони и образы ранней весны или поздней осени, тем самым как обожествляя и идеализируя человека, в чем-то равного Богу, так и еще больше усиливая изначальное несовершенство его природы:

Abend kehrt in alten Garten;
Sonjas Leben, blaue Stille.
Wilder Vögel Wanderfahrten;
Kahler Baum in Herbst und Stille.

Sonnenblume, sanftgeneigte

Über Sonjas weißes Leben.
Wunde, rote, niegezeigte
Läßt in dunklen Zimmern leben,

Wo die blauen Glocken läuten;
Sonjas Schritt und sanfte Stille.
Sterbend Tier grüßt im Entgleiten,
Kahler Baum in Herbst und Stille.

Sonne alter Tage leuchtet
Über Sonjas weiße Brauen,
Schnee, der ihre Wangen feuchtet,
Und die Wildnis ihrer Brauen [87, с. 204].

‘Вечер возвращается в старый сад; / Жизнь Сони, голубая тишина. / Диких птиц дальние путешествия; / Голое дерево осенью и в тишине. // Подсолнух, нежно склоненный / Над белой жизнью Сони. / Рана, красная, которая никогда не показывалась, / Позволяет в темных комнатах жить, // Где голубые колокольчики звенят; / Шаг Сони и мягкая тишина. / Умиравший зверь приветствует в исчезновении, / Голое дерево осенью и в тишине. // Солнце старых дней светит / Над белыми бровями Сони, / Снег, который ее щеки смачивает, / И пустыня ее бровей’.

Кроме того, стоит отметить, что в «Соне» Г. Тракль рассматривает не только проблему грехопадения ради спасения других, но также и возможность искупления и прощения грехов через обращение к Богу. Эти идеи он продолжает развивать в стихотворении «Афра» («Afra»), в центре которого находится фигура одной из ранних христианских святых. Жизнеописание Святой Афры имеет несколько вариантов, согласно которым до обращения в христианство она была блудницей или девой, давшей приют священнослужителем во время гонений в Испании:

Ein Kind mit braunem Haar. Gebet und Amen
Verdunkeln still die abendliche Kühle
Und Afras Lächeln rot in gelbem Rahmen
Von Sonnenblumen, Angst und grauer Schwüle.

Gehüllt in blauen Mantel sah vor Zeiten
Der Mönch sie fromm gemalt an Kirchenfenstern;
Das will in Schmerzen freundlich noch geleiten,
Wenn ihre Sterne durch sein Blut gespenstern.

Herbstuntergang; und des Hollunders Schweigen.
Die Stirne rührt des Wassers blaue Regung,
Ein härnes Tuch gelegt auf eine Bahre.

Verfaulte Früchte fallen von den Zweigen;
Unsäglich ist der Vögel Flug, Begegnung
Mit Sterbenden; dem folgen dunkle Jahre [87, с. 210].

‘Ребенок с каштановыми волосами. Молитва и аминь / Омрачают тихо вечернюю прохладу / И Афры улыбка красная в желтой оправе / Подсолнухов, страха и серой духоты. // Окутанную в голубую мантию, видел в прежние времена / Монах, как ее благочестиво изображали на церковных окнах; / Это желает в боли дружелюбно еще сопровождать, / Когда ее звезды в его крови бродят, как приведения. // Осенний закат; и молчание бузины. / Лоб касается воды голубого движения, / Жесткий платок положен на одре. // Гниющие плоды падают с веток; / Невыразим птиц полет, Встреча / С умирающими; за ним следуют темные годы’.

Голубая мантия вводит аллюзии на образ Девы Марии.

Таким образом, можно говорить о том, что концепт женщины в лирике австрийских экспрессионистов Ф. Верфеля и Г. Тракля раскрыт через образы, в которых соединяются национальная специфика австрийской литературы и личностное восприятие самих писателей. В стихотворениях первого концепт женщины представлен как результат синтеза средневековой христианской и языческой культур, близких друг другу в обожествлении образа матери и духовной наставницы, а также через образ Вечной Женственности, уходящей корнями в еврейскую мистику, и образы представительниц разных социальных слоев Германии и Австро-Венгрии; в лирике второго также наблюдается оперирование христианскими и языческими образами, которые, однако, раскрывается через призму йенского романтизма и декадентской литературы рубежа веков, а также испытывают сильное влияние интимной стороны жизни писателя. Из этого следует, что концепт женщины в экспрессионистской лирике Ф. Верфеля и Г. Тракля, как и в рамках всего австрийского экспрессионизма, реализуется через гармоничное соединение многовековых литературных традиций и философских исканий начала XX в.

3.2 Специфика абсолютной метафоры в поэзии Георга Тракля и Франца Верфеля

Абсолютная метафора считается одним из основополагающих поэтических приемов, характерных для экспрессионизма. При этом стоит отметить, что история ее возникновения начинается еще в XIX в. и, согласно многочисленным работам исследователей французской поэзии, соотносится с творчеством позднего романтика Ш. Бодлера и символиста С. Малларме. Особенностью абсолютной метафоры является зашифрованность ее отдающей и принимающей составляющей, что позволяет обращающимся к

ней художникам и писателям создавать новую реальность и познавать окружающую действительность. По словам Н. В. Пестовой, «она пытается назвать то, чему, собственно, нет иного имени и что не может быть выражено ничем другим, кроме этой абсолютной метафоры» [57, с. 21].

Немецкими, русскими и белорусскими исследователями была наиболее изучена абсолютная метафора в лирике Г. Тракля. Как правило, говоря о творчестве этого австрийского поэта, подразумевается абсолютная метафора, построенная на символике цвета и графичности, т. е. на контрастном сочетании цветов, их одновременном смещении и разграничении друг от друга. Стоит уточнить, что на протяжении всего творческого пути система образов и цветовая палитра, характерные для лирики Г. Тракля, остались практически неизменными. Палитра, представленная в основном сочетанием синего и темных (черного, серого и коричневого) цветов, не только продолжает традиции импрессионизма, стремящего передать едва уловимые оттенки и игру света, но и отражает тенденции экспрессионизма, которому свойственны контрастные сочетания насыщенных чистых цветов. В последнем проявляется графичность – согласно определению российского литературоведа О. К. Россиянова, «расширительно-описательное... обозначение одного из оригинальных художественных признаков экспрессионизма», чьими чертами являются «образное абстрагирование, стилевая, понятийная лапидарность и контрастность, контурная четкость и заостренность» [65, с. 163].

Особенности графичности и символики цвета в лирике Г. Тракля можно рассмотреть на примере его стихотворений «Осенний вечер» («Ein Herbstabend») и «Пейзаж» («Landschaft») из сборников «Gedichte» и «Sebastian im Traum» соответственно. Цветовая гамма этих произведений определяется не только уже описанной палитрой, но и одним из лейтмотивов в его творчестве – темой и образом австрийской осени. Рассмотрим первое из них:

Das braune Dorf. Ein Dunkles zeigt im Schreiten
Sich oft an Mauern, die im Herbste stehn,
Gestalten: Mann wie Weib, Verstorbene gehn
In kühlen Stuben jener Bett bereiten.

Hier spielen Knaben. Schwere Schatten breiten
Sich über braune Jauche. Mägde gehen
Durch feuchte Bläue und bisweilen sehn
Aus Augen sie, erfüllt von Nachtgeläuten.

Für Einsames ist eine Schenke da;
Da säumt geduldig unter dunklen Bogen,
Von goldenem Tabaksgewölk umzogen.

Doch immer in das Eigne schwarz und nah.
Der Trunkne sinnt im Schatten alter Bogen
Den wilden Vögeln nach, die ferngezogen [87, с. 122].

‘Коричневая деревня. Темное показывается в движении / Часто на стенах, которые осенью стоят, / Фигуры: мужчины, как и женщины, усопшие идут / В прохладные спальни с приготовленной каждому постелью. // Здесь играют отроки. Тяжелые тени простираются / Сквозь коричневый гной. Девы идут / Через влажную голубизну и порою смотрят / Глазами они, наполненными ночным трезвоном колоколов. // Для одинокого есть кабаk здесь; / Здесь задерживаются под темными сводами, / золотыми табачными облаками затянутыми. // Но всегда в самую [устремлено] черно и близко. / Пьяница размышляет в тени старых сводов / О диких птицах, / которые прочь унеслись’.

Стихотворение «Ein Herbstabend», посвященное другу писателя и сотруднику литературного журнала «Бреннер» («Der Brenner») К. Рёку, представляет собой сонет, написанный пятистопным ямбом с рифмой по схеме *abba abba cdd cdd* и чередованием женских и мужских окончаний. В этом лирическом произведении Г. Тракль использует индивидуальный стиль, соединяющий четыре последовательных образа в единое впечатление. При этом подобный подход распространяется и на цвета, которые эти образы описывают или с которыми они находятся в синонимической паре.

В первой строфе представлен образ осени, поры увядания и умирания природы, что передается через прямое название времени года («im Herbst») и изображение вереницы мертвых («Mann wie Weib, Verstorbene gehn / In kühlen Stuben jener Bett bereiten»). Последний образ может указывать на один из христианских праздников – Ночь всех Святых, который отмечается в ночь с 31 октября и 1 ноября и связан с осенним солнцестоянием и культом предков. Усиливают образ осени упоминание коричневого цвета («das braune Dorf») и темного оттенка («ein Dunkles»), которые вместе воссоздают мрачную и таинственную, почти сюрреалистическую картину, наполненную оттенками осеннего вечера.

Во втором четверостишии темным цветам теней («Schwere Schatten»), земли («braune Jauche») и ночному колокольному звону («Nachtgeläuten») противопоставляется оттенок синего или влажно-голубого («feuchte Bläue»), которым Г. Тракль обозначает густой вечерний туман. С помощью этого цвета и образа поэт создает картину двоемирия, в которой мир живых («hier spielen Knaben») сосуществует с миром мертвых, представленным в этом

катрене через образ дев («Mägde»), в которых угадываются триединые женские божества судьбы.

В первом терцете цветовая палитра повторяет ту, что была использована в начале стихотворения; однако здесь темные («unter dunklen Bogen») табачно-желтые оттенки («von goldenem Tabaksgewölke») описывают не медленное увядание природы, но человека-тень («Einsames»), поглощенного одиночеством и печалью.

Последний терцет также повторяет палитру второго катрена и противопоставляется предшествовавшему терцету: дополняющим друг друга темным и табачно-желтым оттенкам противопоставляется контрастное сочетание черного, серого («schwarz», «im Schatten») и называемого через образ диких птиц («den wilden Vögeln») голубого, олицетворяющего духовную сферу, мечту и надежду на преображение и возрождение. Появление голубого цвета можно объяснить словами швейцарского художника-экспрессиониста И. Иттена, утверждавшего, что «переживания, обусловленные восприятием цвета, могут проникать глубоко в мозговые центры и определять эмоциональное и духовное восприятие» [27, с. 83]. В стихотворении синий цвет контрастирует с окружающими его темными тонами и на их фоне выглядит светлее и ярче. Этот прием, а также такая взаимосвязь цвета и образа проходит один из лейтмотивов через все творчество Г. Тракля; образы синих/голубых зверей и птиц вбирают в себя понятия чистоты, невинности, жертвенности и недостижимого идеала.

В написанном свободными рифмами стихотворении «Landschaft», как и во всей поздней лирике Г. Тракля, палитра цветов представлена большим разнообразием оттенков:

Septemberabend; traurig tönen die dunklen Rufe der Hirten
Durch das dämmernde Dorf; Feuer sprüht in der Schmiede.
Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd; die hyazinthenen Locken der Magd
Haschen nach der Inbrunst seiner purpurnen Nüstern.
Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh
Und die gelben Blumen des Herbstes
Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs.
In roter Flamme verbrannte ein Baum; aufflattern mit dunklen Gesichtern die
Fledermäuse [87, с. 160].

‘Сентябрьский вечер; печально звучат темные крики пастухов / Через окутываемую сумерками деревню; огонь брызжет в кузнице. / Мощно становится на дыбы черная лошадь; гиацинтовые локоны девушки / Гонятся за страстью ее пурпурных ноздрей. / Тихо застывает на опушке леса крик косули / И желтые цветы осени / Склоняются

безмолвно над голубым ликом пруда. / В красном пламени сгорает дерево; вспархивают с темными лицами летучие мыши’.

Несмотря на то, что в этом произведении ведущим является образ осени с ее темными и табачно-желтыми оттенками, здесь эта палитра играет роль рамочной конструкции или фона для ярких оттенков синего и белого («die hyazinthenen Locken der Magd», «der Schrei der Hirschkuh», «das blaue Antlitz des Teichs»), желтого («die gelben Blumen des Herbstes») и красного («seiner purpurnen Nüstern», «in roter Flamme») цветов. На это указывает повторение осенних образов («Septemberabend») и темных силуэтов («die dunklen Rufe») в вечерних сумерках («das dämmernde Dorf») в начале стихотворения, прямого названия осеннего леса («am Saum des Waldes») и поры года в середине текста («des Herbstes»), а также контрастное противопоставление красному огню «темных лиц летучих мышей» («mit dunklen Gesichtern die Fledermäuse») в финале стихотворения. Подобное противопоставление цветов и дополняемых ими образов позволяет говорить, что текст стихотворения «Landschaft» представляет собой картину, в которой в гармоничном единстве соединились приемы графики с резким черным контуром и минимальным набором цветов и ксилографии, выполненной на пожелтевшей от старости бумаги.

Абсолютная метафора в лирике Г. Тракля представлена также и на уровне образов, проходящих лейтмотивами через все его произведения. К ним можно отнести образ странника, который встречается у многих писателей-экспрессионистов; в нем угадываются черты как самого поэта, так и всего человечества, обреченного на вечные странствия и поиски самого себя в изменчивом, неупорядоченном мире. Также Г. Траклем была разработана целая система образов, выступающи[его alter ego в стихотворениях. Среди них выделяются вобравший в себя античные, христианские и природные мотивы Гелиан, мальчик или юноша Элис, заимствованный из новеллы «Фалунские рудники» («Die Bergwerke zu Falun») Э.Т. А. Гофмана, святой Себастьян, по имени которого назван второй сборник поэта, а также реальная историческая фигура – «нюрнбергский найденыш» Каспар Хаузер, чья жизнь и смерть и в настоящее время остаются загадками.

Все эти образы представлены в ряде стихотворений из сборников «Gedichte» и «Sebastian im Traum». В них ведущими темами становятся тема смерти, безумия и чужести лирического героя, как и самого Г. Тракля, современному его миру. Одним из них является поэма «Гелиан» («Helian»), ключевое лирическое произведение в ранней поэзии писателя:

In den einsamen Stunden des Geistes
Ist es schön' in der Sonne zu gehen
An den gelben Mauern des Sommers hin.
Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft
Der Sohn des Pan im grauen Marmor.

Abends auf der Terrasse betranken wir uns mit braunem Wein.
Rötlich glüht der Pfirsich im Laub;
Sanfte Sonate' frohes Lachen.

Schön ist die Stille der Nacht.
Auf dunklem Plan
Begegnen wir uns mit Hirten und weißen Sternen.

Wenn es Herbst geworden ist
Zeigt sich nüchterne Klarheit im Hain.
Besänftigte wandeln wir an roten Mauern hin
Und die runden Augen folgen dem Flug der Vögel.
Am Abend sinkt das weiße Wasser in Graburnen.

In kahlen Gezweigen feiert der Himmel.
In reinen Händen trägt der Landmann Brot und Wein
Und friedlich reifen die Früchte in sonniger Kammer.

O wie ernst ist das Antlitz der teuren Toten.
Doch die Seele erfreut gerechtes Anschauen.

Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens,
Da der junge Novize die Stirne mit braunem Laub behrängt,
Sein Odem eisiges Gold trinkt.

Die Hände rühren das Alter bläulicher Wasser
Oder in kalter Nacht die weißen Wangen der Schwestern.

Leise und harmonisch ist ein Gang an freundlichen Zimmern hin,
Wo Einsamkeit ist und das Rauschen des Ahorns,
Wo vielleicht noch die Drossel singt.

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.

Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer
Novemberzerstörung,

Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin,
Wo vordem der heilige Bruder gegangen,
Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns,

O wie einsam endet der Abendwind.
Ersterbend neigt sich das Haupt im Dunkel des Ölbaums.

Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.
In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden
Mit dem Gold seine Sterne.

Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.

Ein bleicher Engel
Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.

Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen.
Nachts fand sie der Schläfer unter den Säulen im Hausflur,
Zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften.

O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar,
Da er darein mit silbernen Füßen steht,
Und jene verstorben aus kahlen Zimmern treten.

O ihr Psalmen in feurigen Mitternachtsregen,
Da die Knechte mit Nesseln die sanften Augen schlugen,
Die kindlichen Früchte des Holunders
Sich staunend neigen über ein leeres Grab.

Leise rollen vergilbte Monde
Über die Fieberlinnen des Jünglings,
Eh dem Schweigen des Winters folgt.

Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

An den Wänden sind die Sterne erloschen
Und die weißen Gestalten des Lichts.

Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,

Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt [87, с. 140–151].

‘В одинокие часы духа / Красиво в солнце ходить / У желтых стен лета. / Тихо звенят шаги в траве; но всегда спит / Сын Пана в сером мраморе. // Вечерами на террасе напивались я мы коричневым вином. / Красновато сияет персик в листве; / Нежная соната веселого смеха. // Красива тишина ночи. / На темном плане / Встречаемся мы с пастухами и белыми звездами. // Когда осень наступает, / Появляется трезвая ясность в роще. / Успокоенные, бродим мы идем у красных стен, / А круглые глаза следят за полетом птиц. / Вечером тонет белая вода в погребальных урнах. // В голых ветвях празднует небо. / В чистых руках несет крестьянин хлеб и вино, / И мирно зреют плоды в солнечной камерке. // О, как серьезен лик дорогих мертвецов. / Но душа радуется праведному созерцанию. // Могущественно молчание заброшенного сада, / Здесь молодого послушника лоб коричневыми листьями увенчан, / Его дыхание ледяное золото пьет. // Руки касаются давность голубоватых воды / Или в холодной ночи белые щеки сестер. // Тиха и гармонична прогулка по приветливым комнатам, / Где одиночество и шелест клена, / Где, возможно, еще черный дрозд поет. // Красив человек, появляющийся в темноте, / Когда он, удивляясь, руками и ногами двигает, / И в пурпурных пещерах тихо его глаза закатываются. // На вечерне теряется незнакомец в черном / Ноябрьском разрушении, / Под гнилыми сучьями, у стен, полных проказы, / Где раньше святой брат ходил, / Утонувший в нежной игре струн своего безумия, // О, как одиноко заканчивается вечерний ветер. / Замирая, наклоняется голова в темноте оливкового дерева. // Ужасающа гибель рода. / В этот час наполняются глаза созерцающего / Золотом его звезд. // Вечером тонет колокольный звон, который больше не звучит, / Разрушаются черные стены на площади, / Призывает мертвый солдат к молитве. // Бледный ангел, / Ступает сын в пустой дом своего отца. // Сестры далеко к белым старикам ушли. / Ночами находил их спящий под колоннами в передней, / Возвращаясь из грустных паломничеств. // О, как торчат от нечистот и червей ее волосы, / Здесь он внутри с серебряными ногами стоит, / И эти погибшие из голых комнат шагают. // О вы, псалмы в огненных полуночных дождях! / Здесь слуги крапивой нежные глаза били, / Наивные плоды старца / Удивляясь, склоняются над пустой могилой. // Мягко катятся пожелтевшие луны / Над лихорадочными полотнами юноши, / Прежде чем молчание зимы наступит. // Ступени безумия в черных комнатах, / Тени стариков под открытой дверью, / Здесь Гелиана душа в радужном зеркале созерцает, / И снег и проказа с его лба падают. // На стенах звезды погасли / И белые формы света. // Из ковра поднимаются останки могил, / Молчание разрушенных крестов на холме, / Ладана сладость в пурпурном ночном ветре. // О вы, разбитые глаза в черных ртах, / Здесь внук в нежном помешательстве / Одинокий о темном конце размышляет, / Тихий Бог голубые веки над ним опускает’.

В поэме «Гелиан» Г. Тракль обращается к свободным ритмам, образец которых он находит в поэзии близкого ему по мироощущению Гёльдерлина.

Строфы в этом художественном тексте отличаются друг от друга количеством стихов, повтор синтаксических и лексических конструкций объединяет сменяющие друг друга образы и хронотопы в единую и гармоничную картину природы и человеческой души. В образе Гелиана, упоминаемом единожды в поэме, поэт синтезирует разработанные Ф. Ницше аполлоническое и дионисийское начала, образ Сына Божьего, а также фигуры мифических и реальных поэтов прошлого – древнегреческого Орфея и Ф. Гёльдерлина, которого сам Г. Тракль называли «святым братом».

В поздней лирике предчувствие катастрофичности XX в. и даже собственной смерти заставляют Г. Тракля обращаться к образам сверхчувствительных и рано ушедших из жизни героев из новелл и исторических хроник. К ним, прежде всего, относится Элис – главный герой одной из новелл Гофмана, который предпочел пошлому филистерскому миру чистоту природы, оказавшейся губительной для него самого. Этому посвящены стихотворения «Мальчику Элису» («An den Knaben Elis») и «Элис» («Elis»), в которых Г. Тракль в очередной раз соединяет портрет лирического героя и природы. Рассмотрим первое из них:

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt,
Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne [87, с. 162].

‘Элис, когда черный дрозд в черном лесу кричит, / Это твоя гибель. / Твои губы пьют прохладу голубого скального источника. // Пусть, когда твой лоб тихо кровотоцит, / Древние легенды / И темная интерпретация полета птицы. // Но ты идешь мягкими шагами в ночь, / Которая, полная пурпурным виноградом, висит, / И ты двигаешь руками красивее в голубизне. // Терновый куст звучит [там], / Где твои лунные глаза. / О, как давно, Элис, ты умер. // Твое тело – гиацинт, / В который монах восковые пальцы погружает. / Черная пещера – наше молчание, // Из которого временами кроткий зверь выходит / И медленно тяжелые веки опускает. / На твои виски капает черная роса, // Последнее золото угасающих звезд’.

Элис в этом стихотворении предстает в облике приведения (на это указывают стихи первой строфы, где противопоставляется живая птица и смертность юноши: «*Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang*») и лесного духа, окончательно достигшего своего единения с Первоначалом. Более того, в каждом трехстишии можно отметить противопоставление образ из двух групп: к первой относятся образы живой природы («*die Kühle des blauen Felsenquells*», «*dunkle Deutung des Vogelflugs*», «*voll purpurner Trauben*», «*ein Dornenbusch*», «*eine schwarze Höhle*», «*ein sanftes Tier*», «*schwarzer Tau*», «*das letzte Gold verfallener Sterne*»), ко второй – внешность самого Элиса («*deine Stirne*», «*die Arme*», «*deine mondenen Augen*», «*dein Leib*», «*die schweren Lider*», «*deine Schläfen*»). Таким образом Г. Тракль одновременно объединяет и соединяет вечность и чистоту природы и смертность и греховность цивилизации, которая еще может через отказ от своей порочной сути приблизиться к Богу.

Для поэзии Ф. Верфеля нехарактерна цветовая абсолютная метафора. Как правило, он обращается к мотивам детства и музыки, представленным через образы детских игрушек или одежды, нянечек и служанок, оперных див и учительниц музыки. Кроме того, именно в ранней лирике поэтом были разработаны образы Друга мира и Странника, которые воплощают его собственное мировидение и которые в последнем экспрессионистском сборнике «*Der Gerichtstag*» трансформируются в образ пророка Лаурентина Странника («*Laurentin der Landstreicher*»). Так, в последнем разделе сборника «*Der Weltfreund*», который называется «*Erweiterung, der Weltfreund*», эти образы от стихотворения к стихотворению претерпевают трансформацию, отражающую как эволюцию самого поэта, так и предполагаемое совершенствование общества в будущем.

Цикл стихотворений о страннике, представленный четырьмя лирическими произведениями («*Der Wanderer wirft sich ins Gras*», «*Des*

Wanderers Heimweh in die Welt», «Der Wanderer kniet» и «Wanderlied»), представляет собой аллюзию на притчу о блудном сыне, которая в лирике Ф. Верфеля отождествляется с самим человечеством, отринувшим Бога и в дальнейшем стремящимся вернуться к Нему. Стоит отметить и особенность построения этого цикла стихотворений: Ф. Верфель начинает свое повествование с середины странствия, даже с его кульминации, когда лирический герой преисполняется тоски по дому, т. е. по своей утраченной первородной невинности (первое и третье произведения), и находит отдохновение в природе, наиболее близкой Первоначалу (второе произведение). В заключительном стихотворении «Песня странствий» («Wanderlied»), написанном шестистишиями со смежной рифмой, поэт размышляет о цикличности жизни, преемственности и взаимосвязи всех объектов и предметов в земном и духовном мире. Для этого он обращается к образам шагов («deine Schritte») и слов («deine Worte»), продолжающим существовать в пространстве и времени даже после физической смерти их владельца:

Glaubst du, deine Schritte sind vergangen,
Die einst kies- und straßenüber klangen?
Deine schwergesenkten, deine leichtgelenkten,
Deine volksvermengten, deine kindgedrängten,
Deine Schritte laufen oder schleppen
Ewig weiter über Weg und Treppen.

Glaubst du, deine Worte sind verloren,
Die dein wallendes Gemüt geboren?
Hangend in den Häusern, unter Toren,
Sinken sie in vorbestimmte Ohren,
Bilden sich zu wunderlicher Stunde
Und entflattern neu dem Enkelmunde.

Glaubst du, Sohn, du könntest dein sie heißen,
Schritt und Worte, die ins Weite reisen?
Oder wähnst du, daß der graue, alte
Ahnherr diese sprach und jene wallte!
Und ist gar aus diesem Lied zu lesen,
Daß du selbst der Bärtige gewesen? [112]

‘Веришь ты, что твои шаги ушли, / Которые однажды по гравию и улицам звучали? / Твои тяжело ступающие, твои легко направляющиеся, / Твои с народом смешанные, твои детьми упрощенные, / Твои шаги бегут или волочатся / Вечно вперед по дороге и ступеням. // Веришь ты, что твои слова потеряны, / Которые твоя бурлящая душа

породила? / Висящие в домах, под воротами, / Погружаются они в предназначенные уши, /
Образовываются для причудливого часа / И трепещут по-новому во рту внука. // Веришь
ты, сын, что ты мог своими их назвать, / Шаги и слова, которые по просторам
путешествуют? / Или полагаешь ты, что седой старый / Предок это говорил и то
клокотал! / И возможно ли из этой песни прочитать, / Что ты сам бородатым был?’

Следующий цикл стихотворений посвящен образу Друга мира, в котором отразился верфелевский идеал нового человека – по словам В. Н. Никифорова, «то миролюбивого, то воинственного, призывающего “демонов” зла сразиться с ним, чтобы окрепла любовь» [50, с. 330]. В качестве примера рассмотрим стихотворение «Друг мира поет» («Der Weltfreund singt»), написаннѣт по всем правилам классического сонета:

Wer schmäht den Schmerz, der dich so schön verklärt,
Daß deine lieben Augen untergehn?
Du kannst nicht von der Welt! – Willst du's verstehn?
O Lust ist schön, und Schmerz sei hochverehrt!

Du kannst nicht von der Welt! Wie dieser Herd,
Wie jene Bürger, die spazieren gehn,
Wie Tote (selbst!), die nachts durch Stuben wehn.
Und nur was nicht ist, heißt bedauernswert.

Bedauernswert war noch dies Wort: Gluthkränz!
Nun hab' ich es erschaffen. So erscheint's
Als Welterscheinung, nicht mehr zu beklagen.

Es schwingt und lebt im Konsonantenglanz;
Wenn ihr mißgünstig drüber lacht, so weint's,
Und wenn ihr freundlich seid, zeigt es Behagen [112].

‘Кто поносит боль, которая тебя так красиво преобразила, / Что твои милые глаза опускаются? Ты не можешь от мира! – Хочешь ты это понять? / О страсть прекрасна, а боль столь глубоко почитаема! // Ты не можешь [уйти] от мира! Как этот очаг, / Как те горожане, которые идут на прогулку, / Как умершие (сами!), которые по ночам сквозь комнаты порхают. / И только то, чего нет, достойно сожаления. // Достойно сожаления было еще это слово: пламенный венок! / Теперь я его создал. Так возникает оно, / Как мировое явление, чтобы больше не оплакиваться. // Оно колеблется и живет в созвучном сиянии; / Когда вы завистливо над ним смеетесь, то оно плачет, / И когда вы дружелюбны, оно выказывает удовольствие’.

В этом произведении Друг мира тождественен Прометею из античных мифов, несущему огонь в образе пламенного венка («Gluthkränz») во имя

преображения человечества, но также и пророку Моисею, спускающемуся с Синая со Скрижалями и Божественным сиянием над головой. При этом, как отмечает автор, преображению сопутствуют боль и страсть, облагораживающие и наполняющие людское существо красотой и чувством уважения к мирозданию и всем его проявлениям. В этом можно увидеть реминисценции из произведений немецких мистиков XVII в., которых также интересовала проблема возрождения человечества и познания вселенной.

Таким образом, абсолютная метафора, являющаяся одним из показательных приемов экспрессионизма, представлена в творчестве Г. Тракля и Ф. Верфеля различными способами. В лирике Г. Тракля особое внимание уделяется символике цвета, которая наполняется индивидуальными смыслами и отражает трагическое мировоззрение самого поэта. В поэзии же Ф. Верфеля особое внимание уделяется системе образов детства и юношества, созвучными с золотым веком человечества и его первоначальной близости к Божественному началу. При этом в творчестве обоих писателей представлены образы, которые являются их alter ego и воплощают их философско-эстетические искания, а также по-разному раскрывают проблему бытия и диалога между человеком и Богом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе проведенного исследования были сделаны следующие основные выводы:

1. Творчество выдающихся австрийских поэтов Г. Тракля и Ф. Верфеля является одним из самых ярких явлений немецкоязычной литературы XX в., опирающихся на австрийскую, немецкую и еврейскую культурные традиции. Становление художественного мира Г. Тракля и Ф. Верфеля связано в первую очередь с экспрессионизмом, представляющим собой особый культурный феномен, который можно рассматривать в качестве мировоззрения и художественного направления и который позиционирует себя как бунтарское искусство, отрицающее устоявшиеся традиции и ставящее задачу кардинального преобразования мира, указания пути всему человечеству. В то же время экспрессионизм обращается к предшествующим ему художественным течениям, из которых черпает философские концепции, эстетические представления, чтобы в дальнейшем использовать их для выражения интересующих его идей. Пик развития экспрессионизма приходится на 1910–1918 гг., ознаменованные предчувствием близящейся катастрофы, которая обернулась Первой мировой войной, массовой гибелью людей и социальными потрясениями в Европе. Последний этап ознаменовался уходом экспрессионизма с литературной авансцены и разделением его представителей на два непримиримых лагеря, углубившихся, с одной стороны, в политику, с другой – в мистицизм; данные тенденции были характерны как для немецкого, так и для австрийского вариантов экспрессионизма. Для обоих вариантов характерны также общие черты, проявившиеся в его мировоззренческой и эстетической концепциях: катастрофичность мышления, апокалиптические настроения (настроения «конца мира» и грядущего возрождения), обращение к библейским мотивам, образам, аллюзиям, к барочной поэзии, к традициям средневековых еврейских и христианских мистиков, немецких мистиков XVII в., к пророческой поэзии Ф. Гёльдерлина. При этом специфика австрийского варианта этого художественного направления определяется национальными чертами австрийской культуры, в основе которой находятся многонациональность и мультикультурность, преемственность и сосуществование традиции и эксперимента, особая религиозность, объединяющая христианские и иудейские верования, психологизм и интровертированность.

2. Творческий путь австрийских писателей Г. Тракля и Ф. Верфеля пришелся на первые десятилетия XX в., что определило их литературное

развитие в центре художественной жизни Австро-Венгрии и Германии. Г. Тракль начинает как ученик французских романтиков и символистов, продолживший тенденции традиционной литературы, но при этом за несколько лет не только создавший собственный стиль, но и оказавший значительное влияние на австрийский и немецкий экспрессионизм. Г. Тракль дает начало особому течению внутри этого художественного направления, в основе которого находится лирическое наследие Ф. Гёльдерлина. Похожая судьба и у Ф. Верфеля: он дебютирует как поэт пражско-германской школы и переживает стремительную эволюцию на протяжении одного десятилетия, что позволяет ему не только пройти путь от мечтателя-идеалиста до разочарованного в провозглашаемом идеале скептика, но и выразить, несмотря на горькие разочарования, надежду на конечное преображение мира. Как и Г. Тракль, Ф. Верфель создает основу для еще одного течения внутри австрийского экспрессионизма, в котором угадываются тенденции немецкого и иудейского мистицизма. Лирике обоих поэтов, представленной сборниками 1911–1919 гг. «Gedichte» и «Sebastian im Traum», «Der Weltfreund», «Wir sind», «Einander» и «Der Gerichtstag», свойственно апеллирование к иудейским и христианским священным текстам, мотивы и образы из которых ложатся в основу их произведений и интерпретируются через философию диалога М. Бубера. Кроме того, для их поэзии характерно обращение к музыке, как на жанровом, так и на ритмическом уровне. Но если для Верфеля характерно патетическое и одновременно драматическое оперное звучание, то для Тракля – созерцательно-медитативно и вместе с тем внутренне предельно напряженное, подобное скрипичной музыке.

3. Концепт женщины и абсолютная метафора в экспрессионистской лирике Г. Тракля и Ф. Верфеля представлены системой образов и рядом поэтических приемов, тяготеющих к романтической и символистской поэзии. Концепт женщины у обоих писателей раскрывается через синтез христианских и языческих образов и мотивов, а также через обращение к культурному прошлому (Средневековье, конец XVIII – начало XIX в.) и социальной действительности Германии и Австро-Венгрии начала XX в. и собственному личному опыту. Основываясь на этом, Г. Тракль и Ф. Верфель создают женские образы, схожие по своему смысловому содержанию и выступающие в роли земного воплощения Божественного Первоначала, в котором, несмотря на противоречивость и взаимоисключаемость понятий жизни и смерти, прекрасного и ужасного, заключена вселенская гармония и единство человека и Бога. Абсолютная метафора в лирике обоих писателей также раскрывается через систему лирических героев, которые являются alter ego поэтов и даже всего человечества, находящегося в преддверии

изменчивого и катастрофичного XX в. В них отражается трагическое мировоззрение писателей, предчувствие конца старой эпохи, неуверенность в наступающем будущем, а также поиски Бога и подлинной духовности вопреки одичанию мира и собственному безумию.

Таким образом, экспрессионистская лирика Г. Тракля и Ф. Верфеля является уникальным образцом австрийского экспрессионизма и в то же время выходит за его границы. Их поэзия легла в основу двух развивавшихся в рамках австрийской авангардной литературы течений, отличных друг от друга пониманием роли и природы слова в искусстве, обращением к традициям религиозно-мистической и философской мысли прошлых столетий. Все это делает изучение лирики Г. Тракля и Ф. Верфеля актуальным и в нынешнее время, так как она позволяет соприкоснуться с многовековым наследием европейской литературы и по-иному взглянуть на современный литературный процесс.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. Георг Тракль / С. С. Аверинцев // История австрийской литературы XX века : в 2 т. / под общ. ред. В. Д. Седельника. – М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – Т. 1. – С. 192–206.
2. Аверинцев, С. С. Георг Тракль: «poète maudit» на австрийский манер / С. С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1999. – № 5. – С. 196–212.
3. Арнольд, А. Литература (проза и поэзия) / А. Арнольд; пер. К. А. Чекалова // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка : пер. с фр. / сост. Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев. – М. : Республика, 2003. – С. 181–222.
4. Архипов, Ю. И. Австрийская литература / Ю. И. Архипов // История всемирной литературы : в 9 т. / редкол.: Г. П. Бердников (гл. ред.) и др. – М. : Наука, 1983. – Т. 8. – С. 347–360.
5. Басси, Э. Экспрессионизм / Э. Басси; пер. с англ. Г. В. Лагвешкина. – М. : БММ, 2007. – 287 с.
6. Безмен, Е. В. Цветовой компонент в поэтике Георга Тракля : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. В. Безмен; Российский государственный гуманитарный университет. – М., 2010. – 26 с.
7. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические : Синодальный перевод.
8. Бубер, М. Два образа веры : пер. с нем. / под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лёзова. – М. : Республика, 1995. – 464 с.
9. Болдырев, Н. Грезящий Себастьян Тракль / Н. Болдырев // Сетевая словесность, лаборатория сетевой литературы. – [Электронный ресурс]. – 1997. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/boldyrev/trakl.html>. – Дата доступа: 26.11.2020.
10. Бурдин, И. В. Понятие «концепт» в литературоведении / И. В. Бурдин, Н. В. Аввакумова // Филологические науки Вопросы теории и практики. – Вып. 7. – Тамбов : Грамота, 2019. – Т. 12. – С. 97–100.
11. Волчанецкий, М. Н. Экспрессионизм в немецкой литературе / М. Н. Волчанецкий. – Смоленск : Арена, 1923. – 81 с.
12. Гугнин, А. А. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография / А. А. Гугнин. – М.; Новополоцк : Полоцкий гос. университет, 2000. – 208 с.
13. Гугнин, А. А. Австрийский экспрессионизм / А. А. Гугнин // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 25–29.

14. Гугнин, А. А. Немецкий экспрессионизм / А. А. Гугнин // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 401–407.
15. Гугнин, А. А. Постэкспрессионизм / А. А. Гугнин // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 451–452.
16. Гугнин, А. А. «Сумерки человечества» / А. А. Гугнин // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 534–535.
17. Гугнин, А. А. Георг Тракль / А. А. Гугнин // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 555–558.
18. Гугнин, А. А. Экспрессионизм в Германии и Австрии / А. А. Гугнин // Зарубежная литература XX века : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачев, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – С. 79–102.
19. Гюбнер, Ф. М. Экспрессионизм в Германии / Ф. М. Гюбнер // Экспрессионизм: сборник статей / под. ред. Е. М. Браудо, Н. А. Радлова. – М.; Петроград : Государственное издательство, 1923. – 232 с.
20. Гуляев, Н. А. История немецкой литературы : учебник для студентов факультетов и институтов иностранных языков / Н. А. Гуляев, И. П. Шибанов. – М. : Высшая школа, 1975. – 601 с.
21. Дранов, А. В. Немецкий экспрессионизм и проблема метода : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / А. В. Дранов; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 27 с.
22. Дранов, А. В. Философские учения начала XX века и экспрессионизм / А. В. Дранов // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 577–581.
23. Ефремов, В. А. Теория концепта и концептуальное пространство / В. А. Ефремов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Выпуск 104. – СПб. : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2009. – 96–106.
24. Затонский, Д. В. Австрийская литература в XX столетии / Д. В. Затонский. – М. : Художественная литература, 1985. – 444 с.
25. Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX–XX вв. / сост. В. В. Вебер и Д. С. Давлианидзе. – М. : Радуга, 1988. – 816 с.

26. История литературы Германии XX века : в 2 т. / отв. ред.-сост. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. – М. : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1. – Кн. 1 : Литература Германии между 1880 и 1918 гг. – 863 с.
27. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен. – М. : Издатель Д. Аронов, 2004. – 96 с.
28. Карельский, А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века / сост. Э. В. Венгерова. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. – 303 с.
29. Кафка, Ф. Письма Милене / Ф. Кафка. – Минск : Полифакт; М. : Знамя. – 48 с.
30. Ковалев, Н. И. Традиции литературы барокко в творчестве Г. Бенна: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 28.02.2017 / Н. И. Ковалев; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – М., 2016. – 19 с.
31. Куликова, И. С. Экспрессионизм в искусстве / И. С. Куликова. – М. : Наука, 1978. – 183 с.
32. Ламеко, Н. В. Апокалиптические мотивы в лирике Георга Гейма / Н. В. Ламеко // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. Вып. 8 / пад рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка; уклад.: Т. А. Марозава. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – С. 279–285.
33. Ламека, Н. У. Дэкадэнцкія матывы ў творчасці Георга Тракля і Эгана Шыле / Н. У. Ламека // Arche. – 2011. – № 9 (108). – С. 371–382.
34. Ламека, Н. У. Канцэпты «іншасвет – сон» у міфапрасторы Георга Тракля / Н. У. Ламека // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. арт. – Вып. 6 / пад нав. рэд. В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай. – Мінск : Бестпрынт, 2009. – С. 188–195.
35. Ламека, Н. У. Колеравая метафара ў мастацкай сістэме Георга Тракля і Тодара Кляшторнага / Н. У. Ламека // Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння : матэрыялы міжнар. навук. канф., 28 мая 2008 г., г. Мінск. – Мінск, 2008. – С. 297–302.
36. Ламека, Н. У. Міфапрастора паэзіі Г. Тракля (Internet-версія) / Н. У. Ламека // ПрайдзіСвет: часопіс перакладной літаратуры. – № 2. – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.prajdzisvet.org/critique/5-mifaprastora-paezii-h-traklia.html>. – Дата доступу: 28.02.2016.
37. Ламеко, Н. В. Поэтика сноведения в эстетической системе Георга Тракля / Н. В. Ламеко // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики : сб. науч. ст. : в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.:

- Т. Е. Автухович (отв. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2008. – Ч. 1. – С. 165–173.
38. Ламека, Н. У. Специфіка пейзажу ў мастацкай сістэме Георга Тракля / Н. У. Ламека // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: матэрыялы Х Міжнар. навук. канф., Мінск, 6–8 кастр. 2011 г. / пад агул. рэд. І. А. Чароты; рэдкал.: С. Я. Ганчарова-Грабоўская і [інш.]. – Мінск : Выд. Цэнтр БДУ, 2011. – С. 188–194.
39. Ламеко, Н. В. Цвет как философский концепт и художественное средство в творчестве Георга Тракля и Франца Марка / Н. В. Ламеко // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: да 750-годдзя з дня нараджэння Дантэ Аліг’еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча : матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22–24 кастр. 2015 г. : у 2 ч. / пад рэд. Г. М. Бутырчык. – Мінск : РІВШ, 2016. – Ч. 2. – С. 62–74.
40. Ламеко, Н. В. Экспрессионизм в немецкой и австрийской культуре XX века : учеб.-методич. пособие / Н. В. Ламеко. – Минск : Республиканский институт высшей школы, 2016. – 47 с.
41. Леонова, Е. А. Немецкая литература XX в. Германия, Австрия : учеб. пособие / Е. А. Леонова. – М. : Флинта: Наука, 2010. – 360 с.
42. Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры) / отв. ред. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. – М. : ИМЛИ РАН, 2015. – 735 с.
43. Метлагль, В. Жизнь и поэзия Георга Тракля / В. Метлагль; пер. А. Белобратова // Тракль Г. Стихи. Проза. Письма / Г. Тракль; сост. и коммент. А. Белобратова. – СПб. : Symposium, 200. – С. 5–12.
44. Михайлов, А. В. Из источника великой культуры / А. В. Михайлов // Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX–XX вв. / сост. В. В. Вебер и Д. С. Давлианидзе. – М. : Радуга, 1988. – С. 5–37.
45. Млечина, И. В. Религия и экспрессионизм / И. В. Млечина // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 483–485.
46. Наумова, В. С. Поэзия немецкого экспрессионизма и ее русская рецепция (1920-е годы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.06. 16 / В. С. Наумова; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Екатеринбург, 2016. – 18 с.
47. Нейштадт, В. И. (ред.) Чужая лира / сост. и пер. В. И. Нейштадта. – М.; Пг. : Круг, 1923. – 160 с.
48. Немецкая культура в контексте мировой : сб. науч. ст. / под ред. Г. В. Синило; Белорус. гос. университет. – Минск : РІВШ, 2014. – 324 с.

49. Никифоров, В. Н. Франц Верфель / В. Н. Никифоров // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 120–122.
50. Никифоров, В. Н. Франц Верфель / В. Н. Никифоров // История австрийской литературы XX века : в 2 т. / под общ. ред. В. Д. Седельника. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. – С. 328–351.
51. Новокрещенова, И. Л. Понятие «концепт» и его востребованность в современном литературоведении / И. Л. Новокрещенова // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2007. – №1. – С. 77–82.
52. Опарина, Е. Ю. «Свое» и «Чужое» в художественном мире Ф. Верфеля : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. Ю. Опарина; Нижегородский гос. лингв. университет им. Н. А. Добролюбова. – Нижний Новгород, 2009. – 19 с.
53. Павлова, Н. С. Георг Гейм / Н. С. Павлова // История литературы Германии XX века : в 2 т. / отв. ред.-сост. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. – М. : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1. – Кн. 1 : Литература Германии между 1880 и 1918 гг. – С. 639–654.
54. Павлова, Н. С. Немецкая литература / Н. С. Павлова // История всемирной литературы : в 9 т. / редкол.: Г. П. Бердников (гл. ред.) и др. – М. : Наука, 1983. – Т. 8. – С. 323–347.
55. Павлова, Н. С. Природа реальности в австрийской литературе / Н. С. Павлова. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 320 с.
56. Павлова, Н. С. Экспрессионизм / Н. С. Павлова // История немецкой литературы : в 5 т. / под ред. Б. И. Пуришева, В. М. Жирмунского [и др.]. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1962. – Т. 4. – С. 536–564.
57. Пестова, Н. В. Абсолютная метафора / Н. А. Пестова // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 21–23.
58. Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова. – Екатеринбург : Уральский гос. пед. университет, 2002. – 463 с.
59. Пестова, Н. В. Литература и экспрессионизм / Н. В. Пестова // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 330–339.
60. Пестова, Н. В. Экспрессионизм; Поэзия / Н. В. Пестова // История литературы Германии XX века : в 2 т. / отв. ред.-сост. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. – М. : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1. – Кн. 1 : Литература Германии между 1880 и 1918 гг. – С. 538–555; 597–616.

61. Пестова, Н. В. Синтетосемия Г. Тракля в зеркале переводческих стратегий / Н. В. Пестова, И. Г. Мальцева // Поэзия авангарда. – [Электронный ресурс]. – 2020. – Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/nr_im_sinteto.htm. – Дата доступа: 26.11.2020
62. Пронин, В. А. История немецкой литературы : учеб. пособие / В. А. Пронин. – М. : Университетская книга; Логос, 2007. – 384 с.
63. Прыйдзі, стваральны дух! / пер. В. Сёмухі з ням., сярэдневерхняям., польскай, латыш. моў; прадм. А. Сямёнавай. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1986. – 270 с.
64. Ришар, Л. Экспрессионизм как художественное направление / Л. Ришар; пер. Н. В. Кисловой // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка : пер. с фр. / сост. Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев. – М. : Республика, 2003. – С. 5–24.
65. Россиянов, О. К. Графичность / О. К. Россиянов // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М., 2008. – С. 163–164.
66. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
67. Рудницкий, М. Л. Верфель / М. Л. Рудницкий // История немецкой литературы: в 5 т. / под ред. Б. И. Пуришева, В. М. Жирмунского [и др.]. – М. : Наука, 1962–1976. – Т. 5. – С. 237–252.
68. Сакулина, Е. А. Художественный мир Г. Тракля. Принцип музыкальности / автореф. дис. ... канд. филол. наук: 11.02.09 / Е. А. Сакулина; Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова. – Нижний Новгород, 2009. – 20 с.
69. Седельник, В. Д. Дадаизм; Хуго Балль / В. Д. Седельник // История литературы Германии XX века : в 2 т. / отв. ред.-сост. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. – М. : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1. – Кн. 1 : Литература Германии между 1880 и 1918 гг. – С. 742–785.
70. Семёнова, Л. Н. Зарубежная литература в 1917–1945 гг.: Некоторые аспекты проблемы «реализм – модернизм» / Л. Н. Семёнова. – Якутск : ЯГУ, 1981. – 97 с.
71. Синило, Г. В. Библия и мировая культура : учеб. пособие; допущено МО РБ в качестве учеб. пособия для студентов учреждений высш. образов. по культурологическим и филологическим специальностям / Г. В. Синило. – Минск : Вышэйшая школа, 2015. – 685 с.
72. Синило, Г. В. Библия как основа философии диалога / Г. В. Синило // Гуманитарные технологии в образовании и социосфере : сб. науч. ст. /

- редкол. : О. И. Уланович (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Изд. центр БГУ, 2017. – С. 49–74.
73. Сініла, Г.В. Верфель / Г.В. Сініла // Беларуская энцыклапедыя : ў 18 т. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 1997. – Т. 4. – С. 107.
74. Сініло, Г. В. История немецкой литературы XVIII века : учеб. пособие / Г. В. Сініло. – Минск : БГУ, 2012. – 400 с.
75. Сініло, Г. В. Лирические книги Библии как архетексты немецкой поэзии XVII века / Г. В. Сініло. – Минск : БГУ, 2016. – 551 с.
76. Сініло, Г. В. Осмысление войны в немецкой поэзии барокко и экспрессионизма / Г.В. Сініло // Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи : междунар. сб. науч. ст. / Полоцкий гос. ун-т; редкол. : А.А. Гугнин (отв. ред.) [и др.]. – Новополоцк : ПГУ, 2017. – С. 91–111.
77. Сініло, Г. В. Понятия *архетекст*, *архетекстуальность*, *“осевой” архетекст* в контексте концепций интертекстуальности, философии диалога и диалога культур / Г. В. Сініло // Миргород: между. филологич. журнал, посвященный истории совр. литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности (Université de Lausanne; Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach). – 2018. – № 1 (11). – С. 85–103.
78. Сініло, Г. В. Традиции философской лирики Гёльдерлина в поэзии ГДР (И. Р. Бехер, Г. Маурер) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 14.12.1984 / Г. В. Сініло; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – М., 1984. – 21 с.
79. Сініло, Г. В. Эльза Ласкер-Шюлер / Г. В. Сініло // История литературы Германии XX века : в 2 т. / отв. ред.-сост. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. – М. : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1. – Кн. 1 : Литература Германии между 1880 и 1918 гг. – С. 617–638.
80. Сініло, Г. В. Эльза Ласкер-Шюлер / Г. В. Сініло // Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры) / отв. ред. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. – М. : ИМЛИ РАН, 2015. – С. 231–257.
81. Сумерки человечества: лирика немецкого экспрессионизма / сост. В. Л. Топорова, А. К. Славинской. – М. : Московский рабочий, 1990. – 271 с.
82. Сямёнава, А. Гармонія слова / А. Сямёнава // Прыйдзі, стваральны дух! / пер. В. Сёмухі з ням., сярэдневерхняням., польскай, латыш. моў; прадм. А. Сямёнавай. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1986. – С. 3–10.

83. Тимралиева, Ю. Г. Поэтический язык лирики немецкого языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ю. Г. Тимралиева; Санкт-Петербургский гос. эконом. университет. – Белгород, 2000. – 18 с.
84. Топер, П. М. Энциклопедический словарь экспрессионизма / П. М. Топер // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 5–21.
85. Топоров, В. Л. Поэзия эпохи перемен / В. Л. Топоров // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма / сост. В. Л. Топорова, А. К. Славинской. – М. : Московский рабочий, 1990. – С. 5–16.
86. Тракль, Г. Выбраное : пер. з ням. / Г. Тракль. – Мінск : Выдавец Зміцер Колас, 2018. – 84 с.
87. Тракль, Г. Стихи. Проза. Письма : пер. с нем. / Г. Тракль; сост. и коммент. А. Белобратова. – СПб. : Symposium, 2000. – 640 с.
88. Фюман, Ф. Над огненной пучиной. Опыт с поэзией Георга Тракля / Ф. Фюман; пер. А. Науменко // Магический кристалл: Новеллы, повести, эссе писателей ГДР / сост., предисл. и примеч. Н. Банниковой. – М. : Радуга, 1988. – С. 223–255.
89. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы XX века (первая половина) / И. В. Шабловская. – Минск : Издательский центр «Экономпресс», 1998. – 382 с.
90. Эдшмид, К. Экспрессионизм в литературе / К. Эдшмид; пер. В. В. Вебера // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / под общей ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 300–316.
91. Bertl, K. D. Vom Naturalismus zum Expressionismus Literatur des Kaiserreichs / K. D. Bertl, U. Müller. – Stuttgart : Ernst Klett Schulbuchverlag, 1984. – 189 S.
92. Bogner, R. G. Einführung in die Literatur des Expressionismus / R. G. Bogner. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. – 160 S.
93. Detsch, R. Georg Trakl's poetry / R. Detsch. – Philadelphia : The Pennsylvania State University Press, 1983. – 148 p.
94. Die Bibel: nach der Übersetzung Martin Luther, mit Apokryphen. – Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1999. – 1471 S.
95. Edschmid, K. Die Doppelköpfige Nymphe / K. Edschmid. – Berlin : Paul Cassirer, 1920. – 240 S.
96. Glaser, H. Wege der deutschen Literatur: Eine geschichtliche Darstellung / H. Glaser. – Frankfurt-am-Main : Ullstein, 1986. – 698 S.

97. Haste, C. *Passionate Spirit. The life of Alma Mahler* / C. Haste. – London : Bloomsbury Publ., 2019. – 496 p.
98. Hoffmann, D. *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik 1880–1916: vom Naturalismus bis zum Expressionismus* / D. Hoffmann. – Tübingen; Basel : Francke 2001. – 468 S.
99. Kayser, R. *Franz Werfel* / R. Kayser // *Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller* / hrsg. von G. Krojanker. – Berlin : Welt-Verlag, 1922. – S. 17–26.
100. Kiss, E. *Studien zur österreichischen Philosophie* / E. Kiss. – Cuxhaven Dartford : Junghaus, 1995. – 305 S.
101. Martersteig, M. *Das Theater im neuen Staat: Kulturaufgaben; 2 Reden zur Zeit* / M. Martersteig. – Berlin; Leipzig : Verein. Wiss. Verl., 1920. – 83 S.
102. Martini, F. *Deutsche Literaturgeschichte* / F. Martini. – Stuttgart : Alfred Kröner, 1991. – 756 S.
103. Ortlieb, C. *Poetische Prosa. Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl* / C. Ortlieb. – Stuttgart; Weimar : Verlag J. B. Metzler. – 310 S.
104. Pinthus, K. (Hrsg.) *Menschheitsdämmerung : ein Dokument des Expressionismus : mit Biographien und Bibliographien* / hrsg. von K. Pinthus. – Berlin : Ernst Rowohlt Verlag, 1920.
105. Stillmark, A. *Introduction* / A. Stillmark // *Poems and prose. A bilingual edition* / G. Trakl; transl. of A. Stillmark. – Evanston, Illinois : The Northwestern University Press, 2005. – P. XI–XX.
106. Stillmark, A. *Translator's note* / A. Stillmark // *Poems and prose. A bilingual edition* / G. Trakl; transl. of A. Stillmark. – Evanston, Illinois : The Northwestern University Press, 2005. – P. XXI–XXII.
107. Trakl, G. *Die Dichtungen* / G. Trakl. – Leipzig : Kurt Wolff Verlag, 1915. – 210 S.
108. Trakl, G. *Poems and prose. A bilingual edition* / G. Trakl; transl. of A. Stillmark. – Evanston, Illinois : The Northwestern University Press, 2005. – 192 p.
109. Walzel, O. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* / O. Walzel. – Darmstadt : H. Gentner. – 411 S.
110. Wagener, H. *Understanding Franz Werfel* / H. Wagener. – Columbia, South Carolina : The University of South California Press, 1993. – 224 p.
111. Werfel, F. *Der Gerichtstag – 1919* / F. Werfel // *Die verbrannten Dichter. Forum für die Lyrik.* – [Electronic resource]. – 2011. – Mode of access: <https://www.literatisch.de/franz-werfel-der-gerichtstag.html>. – Date of access: 25.04.2021.

112. Werfel, F. Der Weltfreund – 1911 / F. Werfel // Die verbrannten Dichter. Forum für die Lyrik. – [Electronic resource]. – 2011. – Mode of access: <https://www.literatisch.de/franz-werfel-der-weltfreund.html>. – Date of access: 25.04.2021.
113. Werfel, F. Einander – 1915 / F. Werfel // Die verbrannten Dichter. Forum für die Lyrik. – [Electronic resource]. – 2011. – Mode of access: <https://www.literatisch.de/franz-werfel-einander.html>. – Date of access: 25.04.2021.
114. Werfel, F. Wir sind / F. Werfel // Die deutsche Gedichtbibliothek. Gesamtverzeichnis deutschsprachiger Gedichte. – [Electronic resource]. – 2011. – Mode of access: https://gedichte.xbib.de/gedichtband_Wir+sind_Werfel%2C+Franz,32,0.htm. – Date of access: 25.04.2021.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ МАГИСТРАНТА

1. Камаева, А. С. Образ смерти в поэзии Франца Верфеля / А. С. Камаева // *Juventus in litteratura* : материалы 74-й и 75-й научных конференций студентов, магистрантов и аспирантов БГУ / редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. – Минск : РИВШ, 2018. – С. 70–75.
2. Камаева, А. С. Музыкальность поэзии Франца Верфеля / А. С. Камаева // *Мова і літаратура* : матэрыялы 77-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага фак. БДУ, Мінск, 22 красавіка 2020 г. / БДУ, Філалагічны фак.; пад рэд. К. А. Тананушкі. – Мінск : БДУ, 2020. – С. 96–100.
3. Камаева, А. С. Графичность и символика цвета в лирике Георга Тракля / А. С. Камаева // *Juventus in litteratura* : материалы 78-й научной конференций студентов, магистрантов и аспирантов БГУ / редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. (В печати).
4. Камаева, А. С. Концепт женщины в лирике Франца Верфеля И Георга Тракля / А. С. Камаева // *Фольклористические исследования: контекст, типология, связи* : сб. науч. ст. Вып. 16. (В печати).
5. Камаева, А. С. Музыкальность в лирике Георга Тракля / А. С. Камаева // *Мова і літаратура* : матэрыялы 78-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага фак. БДУ, Мінск, 23 красавіка 2021 г. (В печати).