

Д. НЕМЕЦКИЙ ОПЫТ

Никита Сироткин

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ АВАНГАРД

Основные критерии понятия «авангард», принимаемые в этой книге, можно сформулировать так: 1) авангард противостоит традиции; 2) авангард релятивирует границу между внутренним и внешним, делая внешнее внутренним и наоборот. В этом смысле авангард — революционное явление в культуре. И именно поэтому в начале XX века с особой интенсивностью и последовательностью тенденции Авангарда дали о себе знать в культуре и искусстве тех стран, где художественная революция так или иначе сопровождалась радикальными преобразованиями в общественной жизни — это в первую очередь Россия и Германия, а также (во вторую очередь) страны Восточной Европы — Польша, Чехия, Словакия, Венгрия и другие¹.

Дело, разумеется, не в том, что называют «революционным искусством»; дело в общих тенденциях культурной жизни страны, тенденциях, на полюсе политической жизни приводящих к социальным потрясениям, на полюсе жизни художественной — к бурному расцвету искусства, которое называют «авангардным».

Вероятно, особую роль сыграл здесь консерватизм тех культур, о которых идет речь, — консерватизм не в сфере искусства, но в социальной жизни. Авангардные движения не объединялись вокруг отдельных имен, а формировались из разнородных, но близких друг другу художественских и околохудожественных группировок, параллельно складывавшихся в разных кругах или в разных городах. Именно поэтому принято говорить об «экспрессионистическом десятилетии» в немецкой культуре (не только в искусстве). В числе людей, оказавших огромное влияние на развитие немецкого экспрессионизма, — мыслитель, общественный деятель Курт Хиллер, издатель и политик Франц Пфемферт и т. д. Исторический и социальный контекст приобретает в Авангарде особенное значение; чем более косной является среда, которой противостоит Авангард, тем больше стимулов для его развития — разумеется, при условии, что его развитие в этой среде вообще возможно. Дадаизм, возникший в 1916 году в более «эмансипированной» Швейцарии, вскоре (в революционном 1918 году) переместился в Германию. Германия в первые десятилетия XX века активно встраивается в европейский контекст — что и приводит к болезненной и особенно интенсивной ломке культурных (а следовательно, и семиотических) контекстов. В пережившей революционное столетие Франции, на родине импрессионизма, как и в интенсивно развивавшейся Англии, почва для авангардистского видения мира была, так сказать, более подготовленной, не только с точки зрения развития искусства, но и с точки зрения социального контекста, и потому оформление новой культурной парадигмы в этих странах не стало таким резким разрывом с прошлым, как в Германии (и России).

Следует оговориться, что понимается здесь под «немецким авангардом». Центральным проявлением немецкого авангарда стал экспрессионизм; дадаизм, родившийся в Цюрихе и вскоре распространившийся по всему миру, до Нью-Йорка и даже

¹ См.: *Drews P. Die slawische Avantgarde und der Westen: Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext. München: Fink, 1983.*

Японию², в этом смысле представлял собой менее немецкое явление или, во всяком случае, не стал для Германии целой культурной эпохой. Поэтому главное внимание в этом разделе уделено экспрессионизму³.

Как пишет П. Раабе (*Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus: Ein bibliographisches Handbuch in Zusammenarbeit mit I. Hannich-Bode. 2. Ausgabe. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1992*), большинство из литераторов-экспрессионистов принадлежали к образованной буржуазии и были вынуждены совмещать занятия искусством с профессией предпринимателя, юриста, врача и т. д., причем в той среде, с которой они были связаны и происхождением, и профессией, художники часто встречали непонимание. Этот «социально-психологический конфликт отцов и детей» (*Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. 6. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1997. S. 177*) — важный и показательный для экспрессионизма факт: речь идет о давлении косной — и в культурном, и в художественном, и в политическом плане — среды на новое искусство, на новых художников, о давлении тем более сильном, что сами художники ощущают свою связь с этой средой и часто не могут, несмотря на отчаянные попытки, от нее освободиться. Экспрессионисты выступают против кумиров немецкого филистерства — Шиллера и Гете (вплоть до лозунгов «в мусор болтуна Шиллера», «долгой гипсовую маску филистера Гете» (см. *Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст. М.: Наука, 1966. С. 41*), провозглашают свое искусство новым и единственно адекватным эпохе. И в то же время в том, что касается «поэтических технологий», художественного языка, сами экспрессионисты нередко консервативны: так, в программной антологии «Сумерки человечества» (1919) многие стихотворения написаны в сонетной форме (что едва ли возможно себе представить, например, в поэтических сборниках российских футуристов). Этот конфликт естественным образом затронул не только художественный язык, но и (имплицитную) идеологию экспрессионистической поэтики: по наблюдению Н.В. Пестовой, «самой высокочастотной» в экспрессионистической лирике является «комплексная мотивная структура *странствия и возвращения* [...]», в которой лексема *Aufbruch* выступает в своем прямом словарном значении как «выход в путь, отъезд, начало путешествия»» (*Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 2-е, доп. и исправл. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2002. С. 51*). Экспрессионизм будто находится в самом начале пути — уже покинул старое, но еще не увидел нового.

Характерным для экспрессионистического искусства (в первую очередь — экспрессионистической литературы) ощущением трагического разрыва между старым и новым миром, точнее между миром прежнего мышления, прежних категорий и миром новых реалий, принято отчасти объяснять особое значение мотивов самоубийства и сумасшествия в экспрессионизме, мотивов, «реализовавшихся» в подлинных

² См. библиографические отсылки в книге: *Fähn timers W. Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998. S. 191.*

³ Соотношение понятий «авангардизм» и «экспрессионизм» активно дискутируется. Часто исследователи говорят о них как о двух соприкасающихся, но в целом независимых явлениях. Так, П. Бюреп (*Theorie der Avantgarde, 1974*) и М. Хардт (*Literarische Avantgarden, 1989*) не включают экспрессионизм в понятие авангардизма. Как пишут В. Асхольт и В. Фэндерс, «включение экспрессионизма в понятие «авангардизм» остается, конечно, спорным, но экспрессионизм не может быть и исключен из дискурса авангарда» (*Asbolt W., Fähnd ers W. «Projekt Avantgarde»: Vorwort // «Die ganze Welt ist eine Manifestation»: Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste / Hrsg. von W. Asholt und W. Fähnd ers. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. S. 15*).

биографиях многих художников (см., например, Vietta&Kemper, op. cit. S. 176–180), — речь идет о статистически высоком среди экспрессионистов количестве преждевременных смертей, в том числе самоубийств⁴.

Говоря о «реализации» (пусть в кавычках) художественных мотивов в реальных биографиях художников, мы затрагиваем очень существенную черту немецкого экспрессионизма, позволяющую говорить о нем как о течении авангардном. Это установка, благодаря которой явления, традиционно интерпретируемые в несемиотических категориях, понимаются как семиотические. Такая установка позволяет, например, сближать лирическое «Я» (элемент знаковой системы, элемент семиотического художественного целого) с «Я» реальным, а происходящее в художественном тексте — с тем, что происходит в реальном мире. Так, в 1916 году, в разгар Первой мировой войны Й.Р. Бехер в стихотворении «К народам III» («An die Völker III») писал:

Strahlhauch der Liebe jed Gewehr einschmilzt. <...>
Fortflügeln die Granaten. Selige Schwäne.
Umarmte ziehen, von Gesängen ewigen Friedens tönend, weit
in der Runde auf!

(Gedichte des Expressionismus/ Bode Hrsg. von D. Stuttgart: Ph. Reclam jun., 1996. S. 96–97).

(«Тонкий, как волос, луч любви расплавляет любое орудие. <...> / Прочь летят гранаты. Счастливые лебеди. / Слитые в объятьях, поющие песнь вечного мира, объединяются в широкий круг!»)

Желаемое (должное) представлено здесь уже свершившимся: стихотворный текст функционирует аналогично архаическому обряду или заклинанию⁵. Дело здесь, разумеется, не в отдельном примере, а в общей для течения тенденции. Тот же Йоханнес Р. Бехер писал, что знаменитое стихотворение Якоба ван Годдиса «Конец света», казалось, «преобразило» его современников «в новых людей, более того — казалось, что мы в силах покорить, подчинить себе этот тупой отвратительный мир. [...] Мы чувствовали себя как [...] люди первого дня творения, с нами должен был начаться новый мир» (*Becher J.R. Über Jakob van Hoddiss // Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. und mit Anm. vers. von P. Raabe. Olten; Fr. i. B.: Walter, 1965. S. 52*). Такое «непосредственное» воздействие художественного слова на действительность выразилось не только в ощущениях читателей и поэтов: поэты, писавшие о наркотическом бреде, самоубийстве или революции, сами принимали наркотики, оканчивали жизнь самоубийством или принимали

⁴ Исследователи обращали внимание на это обстоятельство и интерпретировали его по-разному. Согласно наиболее очевидному и наиболее распространенному толкованию, решающим фактором в судьбах экспрессионистов стала Первая мировая война: как известно, многие немецкие художники-авангардисты отправились на фронт, в большинстве добровольцами, и многие погибли (в их числе — Август Штрамм, Альфред Лихтенштейн, Густав Зак, Эрнст Штадлер, Курт Адлер, Эрнст В. Лотц и многие другие; Георг Тракл сошел с ума на фронте и погиб в 1914 г., и т. д.). Но если принять всерьез тезис о неразличении авангардом художественного и нехудожественного, то раннюю смертность авангардистов можно объяснить как закономерное следствие утраты авангардом ключевых позиций в художественной (и шире — культурной) эволюции: когда умирает авангард, погибает авангардист.

⁵ Ср. в этом контексте замечание И.П. Смирнова о русском авангарде: «Футуризм не только ожидал от слова агитационного эффекта, но и возвращал ему магическую функцию» (Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. С. 134).