

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Красовицкая Юлия Владимировна

«DER NEUE MENSCH» В НЕМЕЦКОЙ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ ДРАМЕ

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(немецкая литература)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Павлова Нина Сергеевна

Москва – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. «Новый человек» в драматургии экспрессионизма: восприятие Бога и поиск метафизических основ	25
1.1. Отражение идеи обновления в философских источниках экспрессионизма и в критической литературе.....	25
1.2. Обмирщение сознания как структурирующий фактор экспрессионистской драматургической системы ценностей.....	41
1.3. Выстраивание новой модели мировосприятия как способ преодоления ментального кризиса субъекта (Э. Толлер «Преображение», Г. Йост «Пророки», Э. Барлах «Мертвый день», «Бедный родственник»).....	60
Выводы по 1 главе.....	75
Глава 2. Влияние философии Ф. Ницше на экспрессионистскую идею обновления	77
2.1. Отличие экспрессионистских представлений об обновлении от воззрений Ф. Ницше (В. Газенклевер «Царство», Э. Толлер «Преображение», Г. Кайзер «С утра до полуночи»).....	77
2.2. Отражение ницшеанских концептов нигилизма и витализма в драматургии экспрессионизма (П. Цех «Башня», «Братание», В. Газенклевер «Сын»).....	91
2.3. Сопоставление образов Поэта: ницшеанского служителя Диониса и экспрессионистского борца за всеобщее обновление (Г. Кайзер «Не прикасайся ко мне», Р. Й. Зорге «Нищий», В. Газенклевер «Спаситель», Г. Йост «Одинокий»).....	102
Выводы по 2 главе.....	115
Глава 3. Роль социально-политического фактора в формировании поведенческой модели «нового человека»	117
3.1. Развенчание надежд как подготовка к созданию антиутопии в драматургии экспрессионизма (В. Газенклевер «Царство», Э. Толлер «Преображение», «Человек – Масса», «Разрушители машин», П. Цех «Колесо», Г. Кайзер «Коралл», «Газ», «Газ (Вторая часть)»).....	117
3.2. Утопия и идеальная модель преобразования как искусственные конструкты в драматургии экспрессионизма: Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», Э. Барлах «Найденьш», П. Цех «Братание»).....	133
3.3. Появление противоречий и оппозиций как признак изменения политических воззрений экспрессионистов в драмах Й. Р. Бехера, Л. Рубинера, К. Штернхайма, В. Газенклевера, Ф. фон Унру.....	148
Выводы по 3 главе.....	166
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	167
Список используемой литературы	172

ВВЕДЕНИЕ

Экспрессионизм стал величайшим духовным и эстетическим взрывом, какого Германия не знала со времен романтизма [314, с. 11]. Для характеристики экспрессионизма, формальными рамками которого считаются 1910-1925 гг., вслед за В. В. Заманской можно применить достаточно широкую категорию «типа художественного сознания» [123, с. 38; 124, с. 39]. Как цельное явление экспрессионизм удастся осознать, если исходить не только из его формальных признаков, но из присущей ему внутренней устремленности к изменению и преобразению мира, к прорыву в новые сферы жизни, к абсолютным нравственным ценностям. Т. Анц [139], В. Ридель [212], С. Вьетта и Х.-Г. Кемпер [223, 224] справедливо подчеркивают в своих работах, что ключевая роль в экспрессионистской драматургии отводится «Der Neue Mensch» («новому человеку») – предводителю и идейному вдохновителю, призванному подготовить весь мир к обновлению.

В заглавие нашей работы намеренно вынесено понятие «Der Neue Mensch», в котором слово «Neue» также пишется с большой буквы, что особенно подчеркивает надежду и устремленность экспрессионизма к обновлению. Ключевой для экспрессионистов образ с самого начала был назван по-немецки. Стоит вспомнить хотя бы одноименный манифест Рихарда Хюльзенбека «Der Neue Mensch» [87] или слова Карла Оттена о том, что, говоря об обновлении, следует иметь в виду не новое искусство, новую поэзию, новый дух, но «нового человека» (der Neue Mensch) [104, S. 81]. За десятилетия изучения экспрессионизма как ярчайшего явления прежде всего немецкоязычной литературы обозначение превратилось в понятие. Об этом явно свидетельствуют многочисленные литературоведческие исследования: Й. Х. Рихтера [211], В. Риделя [212], П. Вайлера [303] и др. В дальнейшем, чтобы не затруднять восприятие текста, мы использовали перевод термина на русский язык – «новый человек». Однако акцент, поставленный в заглавии работы, призван еще раз обратить внимание на то, что экспрессионистский образ «Der Neue Mensch» заметно отличался как от своего

прототипа – образа, появляющегося уже в Новом Завете, – так и от «нового человека», воспеваемого в трудах пиетистов и ученых Нового времени (здесь следует отдельно отметить работы В. Краутвальда [78], признававшегося предшественником пиетизма, и Ф. Я. Шпенера [112]), а также от более поздних образов «новых людей», созданных идеологами социализма и национализма. Сам конструкт «нового человека» в разные времена наполнялся особым смыслом и приобретал свои характерные особенности [139, S. 44]. В экспрессионизме предлагается своя концепция образа «нового человека». Можно без труда заметить его близость к христианским представлениям. В послании к Ефессянам апостол Павел призывает: «[...] отложить прежний образ жизни ветхого человека, истлевающего в обольстительных похотях, [...] обновиться духом ума [...] и облечься в нового человека, созданного по Богу, в праведности и святости истины» (Еф 4:22-24). Однако экспрессионистское обновление должно произойти на земле, и этому всякий раз предшествует стадия окончательного падения и разрушения старого мира, переданная в драмах с помощью травмирующих метафор, кричащих монологов, гротесков, изображающих отвращение, страх и ненависть по отношению к прежнему порядку. Само преобразование каждый раз происходит стремительно, оно подобно революции, прорыву. Главный герой возвещает о нем с мессианским или проповедническим пафосом.

«Мироощущение» экспрессионистов (*Weltgefühl*) представляет собой, отмечает Т. Н. Васильчикова, удивительное единство, но также и удивительно сложную, многоплановую структуру, отраженную в произведениях различных жанров [305]. В диссертационном исследовании не рассматриваются экспрессионистские лирика и проза. Подчеркнутое внимание к драме объясняется убеждением в том, что образ «нового человека» наиболее ярко и полно был запечатлен именно в драматургии экспрессионизма, где применялся и качественно новый прием отображения реальности в художественном произведении. Во всех рассматриваемых в работе драмах образ «нового человека» становится центральным. Принципиально важные для экспрессионизма темы войны и большого города, мотивы конца света и отчуждения, противопоставления бюргера

и художника, массы и человека, рациональности и духовности, отцов и детей образуют фон, на котором изображается общая устремленность к обновлению, передаваемая, по мнению Х. Денклера, наиболее наглядно в «драме преобразования» (Wandlungsdrama) [151, S. 56]. Театр дает возможность особенно ярко дополнить слово световыми и звуковыми эффектами, приобретающими особенную важность в экспрессионизме. Поставленные на сцене пьесы позволяют создать специфическое единство сцены и зрительного зала, что в полной мере отвечает стремлению экспрессионистов взбудоражить все общество и подтолкнуть его к преобразению.

В нашем исследовании делается попытка создать классификацию экспрессионистских драм по идейному принципу. Все рассматриваемые произведения делятся на три части в соответствии с отражением в них христианских, ницшеанских и социалистических представлений об обновлении. Выбор именно этих идей обуславливается, с одной стороны, проводимым в работе анализом образа «нового человека», с другой стороны, тем, что сами экспрессионисты, а вслед за ними исследователи-литературоведы, выделяли важность трех названных идейных сфер для формирования экспрессионистской идеи обновления. (Более подробно этот вопрос рассматривается в разделе 1.1 данного исследования). Здесь необходимо оговориться, что в большинстве анализируемых пьес можно проследить влияние не одного, а двух или даже всех трех факторов. Это уменьшает четкость разделения. Тем не менее мы постарались в каждом отдельном случае выделить превалирующие идеи, находящие отражение в драмах. Основным показателем, определяющим принадлежность произведения к той или иной группе, становится мировоззрение «нового человека».

Одна из первых попыток разделить экспрессионистские драмы на группы была сделана еще в 1921 г. в работе Б. Дибольда «Анархия в драме» [153]. Подобная задача представляла значительную трудность, поскольку оказывалось крайне сложно найти четкие особенности, характерные для одних драм и полностью отсутствующие в других. В классификации Б. Дибольда, также уделявшего особое внимание фигуре протагониста, драмы разделяются на три типа: «Эго-драмы» (Ich-

Dramen), сосредоточенные на самовыражении главного героя, «Драмы крика» (Schreien-Dramen) и «Драмы долга» (Pflicht-Dramen). Отдельные особенности каждой группы, как то: попытка «нового человека» понять свою роль в мире и определить границы своих возможностей, его устремленность перевернуть, взбудоражить сознание людей, его готовность к самопожертвованию и отказу от собственных интересов во имя всеобщего преобразования – становятся ключевыми для нашего исследования при выявлении характерных особенностей «нового человека».

В отечественном литературоведении классификацией экспрессионистской драматургии первыми занялись Л. З. Копелев, разделявший драмы по тематическому и историко-хронологическому принципу [236, с. 42], и В. В. Фадеев, сделавший попытку выделить в драме экспрессионизма лирическое и эпическое начало [253, с. 50]. Тематический принцип Л. З. Копелева не применяется нами, поскольку в основу нашей классификации положены представления «нового человека» об обновлении. На этом фоне другие темы, отраженные в экспрессионистской драматургии, отступают на второй план. Историко-хронологический принцип, выделенный ученым, также не дает возможности отдельно сосредоточиться на образе «нового человека». В. В. Фадеев, в свою очередь, подчеркивает структурный принцип построения экспрессионистской драмы, упоминавшийся еще в работе Б. Дибольда. Немецкий литературовед уделял особое внимание разделению экспрессионистской драмы на этапы или состояния («драма состояний» – Stationendrama), непосредственно связанные с фигурой главного героя [153, S. 314-315]. Этот принцип неоднократно упоминается в нашей работе при непосредственном анализе драм и дает возможность, в том числе, обратить внимание на стадии становления и развития образа протагониста.

На образе «нового человека» фокусирует внимание в своей диссертации П. Вайлер. Он намечает типологию «новых людей», основным критерием которой становится степень успешности главного героя и его усилий по преобразованию мира [303, S. 56]. Для нашего исследования подобный признак имеет второстепенное значение. Более важными представляются идеи, на базе которых

выстраивается мировоззрение «нового человека». Концентрация внимания на идейной составляющей драм обосновывается тем, что «новый человек» выступает глашатаям экспрессионистских взглядов. Анализ представлений и убеждений героя позволяет прийти к более полному пониманию философии экспрессионизма.

Отдельного внимания заслуживает вопрос о технике восприятия «новым человеком» современных идей, оказывающих непосредственное влияние на его поведение и, как следствие, на структуру всей драмы. Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, необходимо кратко остановиться на проблеме генезиса драмы немецкого экспрессионизма. По своей форме экспрессионистская драматика, вслед за Б. Дибольдом подчеркивает П. Сцонди, восходит к «драме состояний» А. Стриндберга (трилогия «Путь в Дамаск» – *Till Damaskus*, 1898-1904). Она заимствует сконцентрированность на самовыражении «я» и также на сохранении анонимности, выражающейся в невнимании к персональным качествам главного героя и окружающих его персонажей, превращающихся в типы и отчасти являющихся отражением центрального «я». На протяжении всего действия пьесы, часто изображающего странствие, герой остается в изоляции от окружающего чуждого ему мира. И именно представление различных ситуаций, через которые проходит его путь, придает драмам индивидуальность и характерность [220, S. 108]. Несмотря на то, что далеко не все рассматриваемые в нашей работе произведения можно обозначить как «драмы состояния» (классическим примером могут служить пьесы Э. Толлера «Преображение», Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля», «С утра до полуночи», П. Цеха «Братание»), принципиально важным оказывается сохраняющийся принцип опосредованного отображения мира через восприятие его центральным «я» – уже обновленным или лишь стремящимся к обновлению главным героем. При разборе драм в работе посредством анализа ситуаций, в которых оказывается протагонист, не только выделяются этапы становления его идеологических воззрений, но и выясняется степень зависимости его позиции от влияния христианских, ницшеанских и социалистических идей. Также на отдельных примерах показывается, что именно вызывает трансформацию

убеждений героя и с помощью каких художественных средств автор сообщает аудитории о произошедших изменениях.

Говоря о **степени изученности** проблем, освещаемых в диссертации, необходимо отметить, что уже с момента своего рождения экспрессионистская драматургия привлекала внимание многих отечественных и зарубежных исследователей. В немецкоязычном литературоведении феномен экспрессионизма в целом и его отдельные аспекты изучены зачастую более подробно по сравнению с германистикой в России и других странах. В 1921 и 1924 гг. в Германии были опубликованы работы Б. Дибольда [153; 154]. В 1923 г. вышла в свет книга М. Рокенбаха «Райнхард Йоханнес Зорге» [213]. В библиографическом сборнике «Драма немецкого экспрессионизма» [221] названо более 4000 книг, статей и диссертаций на английском и немецком языках, посвященных конкретным драматическим произведениям и экспрессионистской драматургии в общем. Многие из этих работ также были написаны современниками экспрессионизма уже в 1910-20-е гг.. В отечественных издательствах в 1920-е гг. начинают публиковаться переводы драм и исследовательских трудов. В 1923 г. издается сборник переведенных пьес Г. Кайзера с предисловием А. В. Луначарского [238], отрывки из книги М. Фрейхана «Драма современности» (*Das Drama der Gegenwart*) [254]. Выходит в свет сборник статей «Экспрессионизм» [138]. В 1924 г. печатаются статьи И. Голля [232] и А. А. Гвоздева [230], издаются переведенные книги О. Вальцеля [118] и Г. Бара [117].

В 1920-е гг. характерным при разборе экспрессионистских текстов становится положительно-заинтересованный тон, сменяющийся впоследствии в обоих государствах более жесткой и подчас даже обвинительной критикой, называвшей экспрессионизм тупиковым и дегенеративным направлением, близким к идеологии фашизма и национал-социализма [264, S. 185]. Начиная с 1930-х гг. наблюдается общий спад интереса, хотя, как это доказывает библиография К. Хилл и Р. Ли [221], новые работы все же появляются. Несмотря на общие негативные тенденции, в целом ряде исследований тех лет можно встретить очень ценные наблюдения. В той же статье Г. Лукача, опубликованной в журнале «Литературный

критик» еще в 1933 г., говорится о влиянии на экспрессионизм работ по эстетике и философии интуитивизма Вильгельма Воррингера. Экспрессионисты, подчеркивает автор статьи, пытались в художественный текст перенести сам процесс создания новой реальности. Однако она создавалась, в первую очередь, лишь на духовном уровне [237, с. 51]. В качестве еще одного примера приведем работу немецкого исследователя Х. Хееринга «Идея и реальность в работах Ганса Йоста» [183]. Работы, посвященные Г. Йосту как автору, поддерживавшему впоследствии идеологию национал-социалистической партии Германии, вполне закономерно должны были появиться в 1930-е гг. Однако исследование Х. Хееринга никак не освещает эту сторону творчества драматурга и лишь подчеркивает ряд особенностей, важных для характеристики «нового человека» и используемых в данной работе.

Возрождение интереса к экспрессионизму в немецком и отечественном литературоведении начинается в 1960-е гг.. В 1960 и 1964 гг. выходят в свет сборники П. Пёртнера [196] и П. Раабе [156], несколько позднее в 1982 г. публикуется не менее значительный сборник Т. Анца [69]. В 1990-е гг. и вплоть до нашего времени наблюдается очередной всплеск интереса. В отечественном литературоведении необходимо отметить сборник статей «Превратности выбора: Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. Сюрреализм и авангард в антологиях и словарях» [311]; раздел Н. С. Павловой «Экспрессионизм» в учебном пособии для вузов, в котором «новому человеку» уделяется особое внимание [244]; работы Н. В. Пестовой, посвященные философским основам и эстетическим принципам немецкого, австрийского, русского экспрессионизма и немецкой экспрессионистской лирике [132; 133; 134; 246; 247; 248]; учебное пособие Е. Н. Шевченко о новой немецкой драме [131]. Особого внимания заслуживают многочисленные доклады и статьи германистов, в том числе работы А. А. Стрельниковой, посвященные драматургии экспрессионизма [250; 251; 252; 321]. В 2010 г. выходит в свет фундаментальный труд «Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика» [116]. Результаты долгих и кропотливых исследований собраны в таких новых словарях и энциклопедиях, как

«Энциклопедический словарь экспрессионизма» [315], «Словарь культуры XX века» [313], «Энциклопедия экспрессионизма» [312]. Необходимо упомянуть диссертационные исследования. В диссертации Т. А. Шарыпиной [294] целый параграф посвящается проблемам экспрессионистского мифотворчества и эпического театра Б. Брехта. Ю. Г. Тимралиева [293] пытается своей работой заполнить лакуну, образовавшуюся в отечественной лингвистике вследствие отсутствия комплексного лингвостилистического исследования поэтического языка экспрессионистской лирики. Е. А. Ивойлова-Кифер [289] занимается в своем исследовании проблемами синтаксиса экспрессионистской прозы. Е. А. Микрина [291] обращается к проблемам основных эстетических установок немецкого экспрессионизма и эстетической реальности в экспрессионистской поэзии. М. Б. Горбатенко [287] исследует драматургию О. Кокошки в контексте развития европейской драмы и театра конца XIX – начала XX вв. с точки зрения расширения возможностей драматургического искусства посредством взаимодействия в нем различных видов искусств. Н. А. Бондарева [284] посвящает внимание проблеме художественного метода Леонида Андреева, признававшегося многими исследователями предтечей немецкого экспрессионизма. Т. Н. Васильчикова в своем диссертационном исследовании сосредотачивает внимание на драматургии Х. Х. Янна, писателя мало известного в отечественном литературоведении, и выделяет общие типологические признаки драматургической поэтики экспрессионизма [305]. Объектом научного исследования в диссертации О. С. Асписовой [304] становятся идейно-художественные принципы трансформации жанра комедии на примере творчества К. Штернхайма. А. М. Вареникова [285] анализирует пьесы Г. Кайзера на мифологические и легендарные сюжеты как наиболее показательные примеры эволюции художественных приемов и идей драматурга. В. А. Порунцов сосредотачивает свое внимание на малой прозе экспрессионизма [292].

В немецком литературоведении ведущими современными исследователями, чьи работы неоднократно упоминаются в диссертации, являются Т. Анц, выделяющий в своей работе «Литература экспрессионизма» [139] целый ряд

важнейших типологических признаков драматургии экспрессионизма и образа «нового человека» и издающий совместно с М. Штарком сборник экспрессионистских манифестов и документов [69], а также сборник научных трудов, посвященных различным аспектам литературы экспрессионизма [282]; С. Вьетта [197; 223; 282] и Х.-Г. Кемпер [224], сосредотачивающие свое внимание на литературе модерна, на экспрессионистской лирике и драме.

Отдельного интереса заслуживает труд Й. Х. Рихтера [211], посвященный драматическому творчеству и образу «нового человека» Э. Барлаха. (В этом контексте необходимо упомянуть более ранние труды отечественных исследователей: М. В. Зоркой [125; 308] и Ю. П. Маркина [129]). Проблеме влияния Ф. Ницше на литературу экспрессионизма посвящено новое исследование Х. Эстера [259]. Анализом творчества Э. Толлера занимается в своей монографии К. Бебendorф [142]. К теме взаимосвязи драматического творчества А. Стриндберга и экспрессионистской драмы состояний возвращается в своем исследовании Й. Ф. Эвеляйн [165]. С. Гётц рассматривает особенности драматургии Р. Й. Зорге [181], Ф. Н. Меннемайер обращается в своем исследовании к творчеству целого ряда драматургов-экспрессионистов и акцентирует внимание на образе «нового человека» [201]. Следует также упомянуть сборник «Экспрессионизм 1960» [269], подводящий в ряде представленных в нем докладов промежуточные итоги исследования феномена экспрессионизма к началу двадцать первого столетия. Помимо монографий и сборников появляются новые диссертации на немецком языке: в их числе работы Х. С. Ким о драматическом творчестве Э. Толлера [299], Р. Элварди о концепте преобразования в экспрессионистской драматургии [298].

Актуальность диссертационного исследования обусловлена возросшим в последние годы вниманием к проблемам экспрессионизма, о чем свидетельствует ряд перечисленных выше новейших литературоведческих работ, и необходимостью продолжить формирование целостного и детального представления о драматургии экспрессионизма, сохраняющей еще ряд мало изученных аспектов.

Новизна. До сих пор, как показывает приводимый перечень работ, в отечественном литературоведении не проводился комплексный анализ образа «нового человека» и экспрессионистской идеи обновления. В связи с этим предпринятая попытка подробного рассмотрения этого важнейшего для экспрессионизма образа и выделения его основных характеристик на основе детального изучения драматических произведений представляется достаточно оригинальной. Новизна подхода к изучению экспрессионистских представлений об обновлении и «новом человеке» обуславливается стремлением не только проанализировать степень влияния на них христианских, ницшеанских и социалистических воззрений, но и создать классификацию драм в соответствии с доминированием в них того или иного из трех перечисленных факторов.

Необходимо подчеркнуть, что вне поля зрения современной отечественной критики продолжают оставаться такие яркие драматурги, как Э. Барлах, Р. Гёринг, Р. Й. Зорге, Г. Йост, Ф. ф. Унру, П. Цех. Ряд произведений более известных авторов: К. Штернхайма (драмы «1913», «Ископаемое»), В. Газенклевера (комедия «Решение»), Й. Р. Бехера (драмы «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу» и «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы») – также зачастую остается неохваченным при анализе творчества драматургов. В нашей работе рассматриваются произведения этих и целого ряда других наиболее значимых экспрессионистских авторов (Э. Толлер, Г. Кайзер, Л. Рубинер) с точки зрения формирования и развития в них идеи обновления и образа «нового человека».

В процессе работы над диссертацией мы столкнулись с тем, что большинство рассматриваемых драм и теоретических работ экспрессионистов остаются непереуведенными на русский язык. Вследствие этого мы приводим свой, в том числе рифмованный, перевод всех использованных в работе цитат и фрагментов оригинального текста, а также двух стихотворений, предворяющих драмы Й. Р. Зорге «Нищий» и Э. Толлера «Преображение».

Объектом диссертационного исследования является образ «нового человека» как в драматических, так и в теоретических работах экспрессионистов.

Предметом исследования становятся представления экспрессионистского «нового человека» об обновлении как пути преодоления современного системного кризиса в контексте христианских, ницшеанских и социалистических воззрений.

Целью данной работы является анализ образа «нового человека» в аспекте оказывавших влияние на его формирование трех ведущих факторов – христианских, ницшеанских и социалистических воззрений.

Для достижения поставленной **цели** необходимо решить следующие **задачи**:

– выделить ведущие проблемы драматургии экспрессионизма и проследить за их отражением в философских источниках экспрессионизма и критической литературе;

– составить классификацию экспрессионистских драм в соответствии с доминированием влияния на них христианских, ницшеанских и социалистических идей;

– проследить за проявлением обмирщения христианских представлений об обновлении и «новом человеке» в драматургии экспрессионизма;

– на материале драм Э. Толлера «Преображение», Г. Йоста «Пророки», Э. Барлаха «Мертвый день», «Бедный родственник» показать, какая модель поведения предлагалась экспрессионистским «новым человеком» для разрешения конфликта, созданного в результате столкновения христианских воззрений с общеевропейской тенденцией к обмирщению сознания;

– указать на различия экспрессионистских и ницшеанских представлений об обновлении и «новом человеке» на примере драм В. Газенклевера «Царство», Э. Толлера «Преображение», Г. Кайзера «С утра до полуночи»;

– проследить влияние ницшеанских концептов нигилизма и витализма на формирование образа «нового человека» в драматургии экспрессионизма (П. Цех «Башня», «Братание», В. Газенклевер «Сын»);

– проанализировать различия в понимании Ф. Ницше и драматургами-экспрессионистами образа и роли Поэта в общем процессе обновления (Г. Кайзер «Не прикасайся ко мне», Р. Зорге «Нищий», В. Газенклевер «Спаситель», Г. Йост «Одинокий»);

– оценить важность влияния социалистических идей на поведение «нового человека» в экспрессионистских драмах и проследить за процессом подготовки создания экспрессионистской антиутопии (В. Газенклевер «Царство», Э. Толлер «Преображение», «Человек – Масса», «Разрушители машин», П. Цех «Колесо», Г. Кайзер «Коралл», «Газ», «Газ (Вторая часть)»);

– продемонстрировать своеобразие предложенной экспрессионистами идеальной утопической модели обновления и роли «нового человека» для ее реализации (Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», Э. Барлах «Найденыш», П. Цех «Братание», Й. Р. Бехер «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу»);

– показать отражение изменений политических воззрений экспрессионистов на представлении об обновлении и «новом человеке» (Й. Р. Бехер «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы», Л. Рубинер «Без насилия», К. Штернхайм «1913», «Ископаемое», В. Газенклевер «Решение», Ф. фон Унру «Площадь»).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Образ «нового человека» в драматургии экспрессионизма создается одновременно под влиянием христианского учения и общеевропейской тенденции к обмирщению. Столкновение противоположных идей приводит в драмах к кризису, который удается преодолеть «новому человеку» (Э. Толлер «Преображение», Э. Барлах «Бедный родственник», П. Цех «Братание»).
2. Философия Ф. Ницше оказывает заметное влияние на драматургию экспрессионизма, при этом в драмах сохраняется целый ряд отличий, характерных для экспрессионистской идеи обновления и образа «нового человека» (В. Газенклевер «Царство», «Сын», «Спаситель», Э. Толлер «Преображение», П. Цех «Башня», «Братание», Г. Кайзер «Не прикасайся ко мне», Й. Р. Зорге «Нищий»).
3. Создание экспрессионистской антиутопии становится результатом постепенного развенчания надежд на возможность всеобщего духовного преобразования (В. Газенклевер «Царство», Э. Толлер «Человек – Масса»,

«Разрушители машин», П. Цех «Колесо», Г. Кайзер «Коралл», «Газ», «Газ (Вторая часть)»).

4. Экспрессионистские утопии и идеальные модели преобразования (Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», Э. Барлах «Найденыш», Й. Р. Бехер «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», П. Цех «Братание») приобретают в драмах черты искусственных конструктов.
5. Противоречия, пародийные элементы, гротески, возникающие в экспрессионистских драмах (Й. Р. Бехер «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы», Л. Рубинер «Без насилия», К. Штернхайм «1913», «Ископаемое», В. Газенклевер «Решение», Ф. ф. Унру «Площадь»), являются признаком изменения политических взглядов экспрессионистов-драматургов.

В диссертационном исследовании делается попытка охватить максимально широкий **круг источников**. В качестве **материала исследования** в работе рассматриваются **48 драматических произведений**: «Мертвый день» (Der tote Tag) 1912, «Бедный родственник» (Der arme Vetter) 1918, «Найденыш» (Der Findling) 1922, «Потоп» (Die Sündflut) 1924, «Славное времечко» (Die gute Zeit) 1929, «Граф фон Ратцебург» (Der Graf von Ratzeburg) 1925-1937 **Эрнста Барлаха** (помимо драматических произведений приводится также краткий обзор пластических работ Э. Барлаха, что позволяет более наглядно продемонстрировать идеи, выраженные автором в драмах); «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу» (Arbeiter. Bauern. Soldaten. Der Aufbruch eines Volkes zu Gott. Ein Festspiel – в первом издании вместо «Festspiel» – «Drama») 1919, «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы» (Arbeiter, Bauern, Soldaten. Entwurf zu einem revolutionären Kampfdrama) 1924 **Йоханнеса Р. Бехера**; «Царство» (Das Reich) 1908/09, «Сын» (Der Sohn) 1914, «Антигона» (Antigone) 1917, «Спаситель» (Der Retter) 1919, «Решение» (Die Entscheidung) 1920 **Вальтера Газенклевера**; «Нищий» (Der Bettler) 1912 **Райнхарда Йоханнеса Зорге**; «Одинокий» (Der Einsame) 1917, «Пророки» (Propheten) 1923, «Веселый город» (Die fröhliche Stadt) 1925 **Ганса Йоста**; «Граждане Кале» (Die Bürger von Calais)

1914, «С утра до полуночи» (Von Morgens bis Mitternachts) 1916, «Коралл» (Die Koralle) 1917, «Газ» (Gas) 1918, «Газ (Вторая часть)» (Gas. Zweiter Teil) 1920, «Ад – Путь – Земля» (Hölle Weg Erde) 1919, «Не прикасайся ко мне» (Noli me tangere) 1922 **Георга Кайзера**; «Без насилия» (Die Gewaltlosen) 1919 **Людвига Рубинера**; «Преображение» (Die Wandlung) 1919, «Человек – Масса» (Masse – Mensch) 1921, «Разрушители машин» (Die Maschinenstürmer) 1922 **Эрнста Толлера**; «Площадь» (Platz) 1920 **Фрица фон Унру**; «Колесо» (Das Rad) 1924, «Башня» (Der Turm) 1924, «Братание» (Verbrüderung) 1921 **Пауля Цеха**; «1913» (1913) 1915, «Ископаемое» (Das Fossil) 1925 **Карла Штернхайма**; «Пастор Эфраим Магнус» (Pastor Ephraim Magnus) 1919 **Ханса Хенни Янна**.

Также затрагиваются драмы «Отцеубийство» (Vatermord) 1920 **Арнольта Броннена**; «Олимпия» (Olympia) 1923 **Эрнста Вайса**; «По ту сторону ее» (Jenseits) 1920 **Вальтера Газенклевера**; «Морской бой» (Seeschlacht) 1917 **Райнхарда Гёринга**; «Царь Давид» (König David) 1916 **Райнхарда Йоханнеса Зорге**; «Обновление» (Die Erneuerung) 1919, «Спасенный Алкивиад» (Der Gerettete Alkibiades) 1920 **Георга Кайзера**; «Искушение» (Die Verführung) 1916, «Небеса и ад» (Himmel und Hölle) 1918 **Пауля Корнфельда**; «Каин» (Kain) 1917 **Фридриха Коффки**. Помимо этого, кратко рассматриваются драмы «Смерть Дантона» (Dantons Tod) 1835, «Войцек» (Woyzeck) 1836-37 **Георга Бюхнера**; «Принц Гомбургский» (Prinz von Homburg) 1809-1810 **Генриха фон Клейста**.

Для создания более полной картины в работе анализируются не только сами драматические произведения, но и образующие отдельный пласт источников манифесты, статьи, программные сочинения, в которых зачастую отчетливее и ярче выражены основные идеи экспрессионизма.

В качестве аргументов в диссертационном исследовании приводятся фрагменты из **30 философских сочинений экспрессионистов**: «Кандинский» (Kandinsky) **Х. Балль**; «Коммунизм – это христианство» (Kommunismus ist Christentum) **Ф. Р. Беренс**; «Ницше – 50 лет спустя» (Nietzsche – nach fünfzig Jahren) **Г. Бенн**; «Дух утопии» (Geist der Utopie) **Э. Бласс**; «О духовном» (Vom Geistigen) **И. Голль**; «Большой город и жизнь духа» (Die Großstadt und das Geistesleben) **Г.**

Зиммель; «Религиозное сознание экспрессионизма» (Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus) **Э. ф. Зюдов;** «Видение и фигура» (Vision und Figur), «Георг Кайзер о Георге Кайзере. Разговор с Иваном Голлем» (Georg Kaiser über Georg Kaiser. Gespräch mit Yvan Goll), «Грядущий человек или поэзия и энергия» (Der kommende Mensch oder Dichtung und Energie), «Двенадцать бессмертных поэтов. Ответ на опрос в Нью-Йорк Таймз» (Die zwölf unsterblichen Dichter. Antwort auf eine Rundfrage der New York Times), «Драма Платона или Спасенный Алкивиад. Платонический диалог» (Das Drama Platons oder Der gerettete Alkibiades. Der Platonische Dialog), «Как возникает спектакль» (Wie ein Theaterstück entsteht), «О моей работе. Предисловие к чтению из драмы *Газ (Вторая часть)*» (Über mein Werk. Vorwort zu einer Lesung aus *Gas. Zweiter Teil*), «Формирование драмы» (Formung von Drama), «Чувственность мысли» (Die Sinnlichkeit des Gedankens) **Г. Кайзер;** «Конец экспрессионизма» (Das Ende des Expressionismus) **Р. Кайзер;** «Одушевленный и психологический человек. Искусство, театр и другое» (Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes) **П. Корнфельд;** «Адам» (Adam) **К. Оттен;** «Обновление» (Die Erneuerung), «Человек в центре» (Der Mensch in der Mitte) **Л. Рубинер;** «Попытка об экспрессионизме» (Versuch über den Expressionismus) **П. Хатвани;** «К духовному Интернационалу. Обращение к Ромэну Роллану» (An die geistige Internationale. Aufruf an Romain Rolland) **В. Херцог;** «Философия цели» (Philosophie des Ziels) **К. Хиллер;** «Новый человек» (Der Neue Mensch) **Р. Хюльзенбек;** «Новое искусство» (Die neue Kunst) **Л. Шрайер;** «О поэтической немецкой молодежи» (Über die dichterische deutsche Jugend), «О поэтическом экспрессионизме» (Über den dichterischen Expressionismus), «Экспрессионизм в поэзии» (Expressionismus in der Dichtung) **К. Эдшмид;** «**Призыв** антинациональной партии социалистов (АПС) группа Германия» (Aufruf der Antinationalen Sozialisten-Partei (A.S.P.) Gruppe Deutschland).

В работе также находят отражение **письма Э. Барлаха** и **автобиография Э. Толлера** «Юность в Германии» (Eine Jugend in Deutschland) (1933).

Отдельное внимание уделяется трудам **Фридриха Ницше** «Веселая наука» (Die fröhliche Wissenschaft) 1881-1882, «О музыке и слове» (Über Musik und Wort)

1871, «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen) 1883-1885, «Черновики и наброски 1882-1884 гг.» (Nachgelassene Fragmente 1882-1884); затрагиваются работы **Анри Бергсона** «Материя и память» (Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit) 1896, «Творческая эволюция» (L'Évolution créatrice) 1907; **Николая Александровича Бердяева** «Философия свободы» 1911, «Мое философское мирозерцание» 1937; **Георга Зиммеля** «Рембрандт» (Rembrandt: ein kunstphilosophischer Versuch) 1916; «Созерцание жизни» (Lebensanschauung: vier metaphysische Kapitel) 1918.

Теоретическую базу исследования составляют труды отечественных и зарубежных германистов прошлых лет и современности. В число отечественных ученых входят: Т. Н. Васильчикова, С. И. Востокова, А. В. Дранов, В. В. Заманская, М. В. Зоркая, Л. З. Копелев, Г. А. Недошивин, Н. С. Павлова, Н. В. Пестова, А. А. Стрельникова, В. Д. Седельник, П. М. Топер, В. В. Фадеев, Е. Н. Шевченко.

Среди немецких германистов, чьи исследования неоднократно упоминаются в работе, необходимо назвать следующие имена: Т. Анц, А. Арнольд, С. Вьетта, К. С. Гутке, Х. Денклер, Б. Дибольд, К. Зибенхаар, В. Х. Зокель, Г. П. Кнапп, Э. Лэммерт, Г. Мартенс, Ф. Н. Меннемайер, В. Паульзен, П. Пёртнер, П. Раабе, В. Ридель, Й. Х. Рихтер, П. Сцонди, В. Хинк, К. Эйкман.

В диссертации применяются следующие **методы исследования**: сравнительный (используемый при сопоставлении драм); метод классификации (применяемый для разделения экспрессионистских драм на группы в зависимости от рассматриваемого в каждом конкретном случае аспекта); системно-обобщающий (необходимый для выведения закономерностей, свойственных отдельным произведениям и всему экспрессионистскому драматическому творчеству).

Теоретическая ценность работы заключается в постановке и решении важной для науки проблемы взаимодействия произведений художественной литературы с кругом религиозных, философских и политических идей; в приращении теоретического знания в области изучения философских

представлений экспрессионистов-драматургов об обновлении на основе детального филологического анализа образа «нового человека»; в заполнении пробела в современном отечественном литературоведении, связанного с недостаточной изученностью драматического творчества целого ряда ведущих писателей-экспрессионистов.

Практическая значимость результатов исследования. Материалы данного исследования могут быть использованы в учебных курсах по истории немецкой литературы, а также в дипломных и курсовых работах студентов-германистов. Обращение в работе к недостаточно исследованному драматическому творчеству экспрессионистов может способствовать подготовке переводов на русский язык их уникальных произведений, интересных не только специалистам-филологам, но и широкому кругу читателей.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации были изложены на проводимых соискателем семинарах в рамках общего курса по истории литературы XX в. и курса по истории литературы Германии XX в. (РГГУ 2008-2010); на аспирантских семинарах института германистики Фрайбургского университета им. Альберта-Людвига в рамках стипендиальной программы им. В. Адмони (2010); на семинарах курса по истории немецкой литературы института германистики Берлинского университета им. Гумбольдта (2013-2014).

Результаты исследования были **апробированы** в докладах на шести научных конференциях:

1. Аспирантская конференция на немецком языке «Новое немецкое литературоведение / компаративистика» (27-31.10.2008);
2. XXVI Международная научно-практическая дистанционная конференция «Современная филология: теория и практика» (21-22.12.2016);
3. Международная заочная научная конференция «Литературоведение, лингвистика и коммуникативистика: направления и тенденции современных исследований» (26.12.2016);
4. XVI Международная научно-практическая конференция «Проблемы и перспективы современной науки» (30.12.2016);

5. LXVII Международная научно-практическая конференция «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (05.01.2017);
6. I Международная научно-практическая конференция «Научный взгляд: культурология, искусствоведение, архитектура, филология» (06.01.2017).

Также основные наблюдения, представленные в исследовании, нашли отражение в научных **публикациях** автора:

1. Статья для научного журнала «Вопросы филологии» (ВАК): Красовицкая Ю. В. Секуляризация в литературе и ее проявления в немецкой экспрессионистской драме / Ю. В. Красовицкая // Вопросы филологии. – Санкт-Петербург, 2009. – Вып. 15. – С. 100-112.

2. Статья для научного журнала «Новый филологический вестник» (РИНЦ): Красовицкая Ю. В. Мотив обновления в драме Э. Толлера «Превращение» / Ю. В. Красовицкая // Новый филологический вестник. – Москва, 2010. – № 2. – С. 58-69.

3. Статья в сборник научных трудов «Интерпретация текста: ментальное зеркало видения»: Красовицкая Ю. В. Религиозные воззрения экспрессионистов: Э. Толлер «Разрушители машин» / Ю. В. Красовицкая // Интерпретация текста: ментальное зеркало видения: сб. науч. тр. – Екатеринбург г, 2010. – Вып. 2. – С. 64-73.

4. Статья для научного журнала «Мир науки, культуры и образования» (ВАК): Красовицкая Ю. В. Религиозные мотивы в драмах Георга Кайзера / Ю. В. Красовицкая // Мир науки, культуры и образования. – Горно-Алтайск, 2011. – № 5. – С. 340-343.

5. Рецензия для научного журнала «Вопросы литературы» (ВАК): Красовицкая Ю. В. [Рецензия] / Ю. В. Красовицкая // Вопросы литературы. – Москва, 2012. – № 2. – С. 492-493. – Рец. на кн.: Expressionismus 1960 / Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. – Göttingen: V & R Unipress, 2011. – 110 S.

6. Статья для научного журнала «Вестник РГГУ» (ВАК): Красовицкая Ю. В. Изменение библейского образа «нового человека» в драматургии экспрессионизма

(на примере драм Георга Кайзера) / Ю. В. Красовицкая // Вестник РГГУ. – Москва, 2012. – № 18. – С. 193-201.

7. Статья в электронный научный журнал «Филологический аспект» (РИНЦ): Красовицкая Ю. В. Ф. Ницше и экспрессионистская идея обновления / Ю. В. Красовицкая // Филологический аспект. – 2016. – № 11. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://scipress.ru/philology/?p=1811> (дата обращения: 18.11.2016).

8. Статья в электронный научный журнал «Современные научные исследования и инновации» (РИНЦ): Красовицкая Ю. В. Трансформация идеи обновления в экспрессионистских драмах Й. Р. Бехера и Л. Рубинера / Ю. В. Красовицкая // Современные научные исследования и инновации. – 2016. – № 11. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/11/74697> (дата обращения: 29.11.2016).

Исследование выполнялось на кафедре Сравнительной истории литератур Института филологии и истории ФГБОУ ВО РГГУ под руководством профессора кафедры, доктора филологических наук Н. С. Павловой.

Структура диссертационного исследования определяется его основными положениями, поставленными целями и задачами, намечающими внутреннюю логику исследовательского поиска. В соответствии с этим работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка используемой литературы.

Во **введении** дается общая характеристика работы, обосновывается выбор темы, объекта и предмета анализа, определяются цели, задачи и методы исследования, формулируются выносимые на защиту положения, указывается научная новизна, актуальность работы и степень изученности исследуемой проблематики, характеризуется теоретическая ценность, практическая значимость, а также сообщаются сведения об апробации основных тезисов диссертации.

Первая глава «*Новый человек* в драматургии экспрессионизма: восприятие Бога и поиск метафизических основ» включает три раздела.

В **первом разделе** «Отражение идеи обновления в философских источниках экспрессионизма и в критической литературе» приводится анализ теоретических сочинений экспрессионистов и обзор важнейших работ отечественных и

зарубежных литературоведов, освещающих основные проблемы, затронутые в диссертационном исследовании.

Во **втором разделе** «Обмирщение сознания как структурирующий фактор экспрессионистской драматургической системы ценностей» анализируются драмы Г. Бюхнера «Войцек», «Смерть Дантона», П. Цеха «Башня», Х. Х. Янна «Пастор Эфраим Магнус», В. Газенклевера «Антигона», Г. Йоста «Веселый город», «Пророки», Р. Гёринга «Морской бой», Г. Кайзера «Спасенный Алкивиад», Э. Вайса «Олимпия», Ф. Коффки «Каин», П. Корнфельда «Искушение», «Небеса и ад», Э. Толлера «Человек – Масса», «Разрушители машин», Г. Кайзера «Граждане Кале», Э. Барлаха «Потоп», «Славное времечко», «Граф фон Ратцебург», в которых Бог изображается как жестокий тиран, равнодушный к земным страданиям повелитель, безжалостный судья или же беззащитный страдалец, ищущий помощи у человека. Подобные изменения в отношении к Творцу происходят под влиянием процесса обмирщения сознания, критической философии и мистических течений начала XX в. Вера в человека все больше замещает веру в Бога. «Новый человек» воспринимается как мессия, однако его небывалое возвышение во многом лишь препятствует всеобщему обновлению, а попытка достигнуть преобразования заканчивается воцарением хаоса и анархии.

В **третьем разделе** «Выстраивание новой модели мировосприятия как способ преодоления ментального кризиса субъекта (Э. Толлер *Преобразование*, Г. Йост *Пророки*, Э. Барлах *Мертвый день*, *Бедный родственник*)» делается вывод о том, что выход из создавшегося положения следует искать в стремлении людей найти Бога в собственной душе. Первым на этот путь становится «новый человек». Свой высокий статус он подтверждает не в противостоянии Богу, но в самопознании и совершенствовании земной жизни.

Вторая глава диссертационного исследования «Влияние философии Ф. Ницше на экспрессионистскую идею обновления» разделена на три части.

В **первом разделе** «Отличие экспрессионистских представлений об обновлении от воззрений Ф. Ницше (В. Газенклевер *Царство*, Э. Толлер *Преобразование*, Г. Кайзер *С утра до полуночи*)» проводится сравнение образов

Сверхчеловека и «нового человека», освещаются идеи превращения, вечного возвращения и выравнивания, мотивы обновления через прорыв, пробуждения страстей и сублимирования влечений. В результате проведенного сопоставления делается вывод о том, что, несмотря на заметное влияние Ф. Ницше на идеологию экспрессионизма, в рассматриваемых драмах В. Газенклевера, Э. Толлера и Г. Кайзера сохраняются ключевые отличия, указывающие на своеобразие экспрессионистских воззрений.

Во **втором разделе** «Отражение ницшеанских концептов нигилизма и витализма в драматургии экспрессионизма (П. Цех *Башня*, *Братание*, В. Газенклевер *Сын*)» рассматривается попытка применения на материале экспрессионистских драм ницшеанских идей витального прорыва и отказа от прежней системы ценностей. Делается вывод о том, что одних этих факторов недостаточно для обновления человека. В пьесах признается необходимость поддержания духовной связи человека с Богом.

Третий раздел «Сопоставление образов Поэта: ницшеанского служителя Диониса и экспрессионистского борца за всеобщее обновление (Г. Кайзер *Не прикасайся ко мне*, Р. Й. Зорге *Нищий*, В. Газенклевер *Спаситель*, Г. Йост *Одинокий*)» посвящен образу Поэта, выступающего в качестве посредника на пути к обновлению мира. В рассматриваемых драмах Поэт терпит поражение, его призыв остается неясным окружающим, а попытка прорваться в духовные сферы приводит к полному абстрагированию от реальной жизни. Тем не менее сама готовность к служению и жертвенности, сохранение пиетета перед Богом становятся характерными особенностями, отличающими экспрессионистского Поэта.

Третья глава «Роль социально-политического фактора в формировании поведенческой модели *нового человека*» имеет три раздела.

Первый раздел «Развенчание надежд как подготовка к созданию антиутопии в драматургии экспрессионизма (В. Газенклевер *Царство*, Э. Толлер *Преображение*, *Человек – Масса*, *Разрушители машин*, П. Цех *Колесо*, Г. Кайзер *Коралл*, *Газ*, *Газ (Вторая часть)*)» демонстрирует процесс отказа от

идеализированных экспрессионистских представлений о возможности преодоления сложившегося социального кризиса путем создания мировой братской общины и всеобщего духовного преображения. Разочарование приводит к возникновению антиутопий. Уничтожение всего живого на земле видится как единственный итог развития общества, изначально не приемлющего мирный путь решения проблем.

Во **втором разделе** «Утопия и идеальная модель преображения как искусственные конструкты в драматургии экспрессионизма: Г. Кайзер *Ад – Путь – Земля*, Э. Барлах *Найденый*, П. Цех *Братание*» демонстрируется попытка создания в экспрессионистской драматургии искусственных идеальных моделей, в которых процесс обновления происходит быстро и беспрепятственно. Доказывается неприменимость подобных моделей к реальным жизненным условиям.

Третий раздел «Появление противоречий и оппозиций как признак изменения политических воззрений экспрессионистов в драмах Й. Р. Бехера, Л. Рубинера, К. Штернхайма, В. Газенклевера, Ф. фон Унру» освещает стадию критического переосмысления драматургами-экспрессионистами социалистических представлений о преображении мира. На этом этапе отказ от надежд выражается в создании в драмах пародий и гротесков, в подчеркивании противоречий и неготовности к претворению в жизнь заявленных политических лозунгов.

В **заключении** подводятся итоги проведенного исследования. Еще раз последовательно в соответствии с логикой и структурой работы акцентируется внимание на наиболее важных выводах, сделанных в ходе непосредственного анализа источников. Дается общая характеристика и подчеркивается уникальность экспрессионистских представлений об обновлении мира и человека.

Список используемой литературы состоит из художественной литературы, философских сочинений, монографий, сборников, статей и разделов в периодических изданиях, сборниках и монографиях, диссертаций, авторефератов, словарей и справочных изданий, электронных ресурсов и включает 325 наименований.

Глава 1. «Новый человек» в драматургии экспрессионизма: восприятие Бога и поиск метафизических основ

1.1. Отражение идеи обновления в философских источниках экспрессионизма и в критической литературе

Формирование экспрессионистской идеи обновления происходило под непосредственным влиянием христианских представлений. В книге Э. Блоха «Дух утопии» (*Geist der Utopie*, 1918), ставшей одним из основополагающих трудов по философии экспрессионизма, заметное значение имеет обращение именно к старым религиозным текстам. Среди них большое внимание уделяется Откровению Иоанна Богослова и высказанному в нем представлению о конце света как о переходной фазе, предшествующей началу Нового царства. Л. Рубинер отмечал в своем известном манифесте «Человек в центре» (*Der Mensch in der Mitte*), что ожидать дня Страшного Суда следовало не с ужасом, а с готовностью провозгласить во всеуслышание свое решение в пользу новой жизни, справедливости и свободы [106, S. 219-220].

При этом на видоизменение христианских идей в экспрессионизме немалое влияние оказывали тенденции к обмирщению европейского сознания. В эпоху модерна ожидания и надежды на спасение все более очевидно начинают связываться с земной жизнью. В современном немецком литературоведении, отмечает Д. Кемпер, термином модерн (*die Moderne*) принято обозначать не только школы и течения, возникшие на рубеже XIX-XX вв., но и макроэпоху, охватывающую ок. 250 лет со второй половины XVIII в. [120, с. 30]. Применительно к проблеме личности началом эпохи модерна, по мнению исследователя, можно считать даже не вторую половину XVIII в., а последнюю треть XVII в. [120, с. 16]. Модерн изначально был ориентирован на посюстороннее бытие человека, на определение его статуса в обществе, природе и космосе. Обновление должно было осуществиться в земном мире. Однако представления о новой жизни не утрачивали и своей эсхатологичности. К. Хиллер подчеркивал

стремление экспрессионистов устроить райскую жизнь на земле, попасть еще при живом теле в рай [86, S. 196]. В драматургии эти настроения достигают своего апогея.

На важность процесса обмирщения указывал еще Н. А. Бердяев. Он писал о том, что гуманизм завершается «самообожествлением человека» и «отрицанием Бога» [63, с. 183]. Экспрессионисты неоднократно подчеркивали это в своих сочинениях. Г. Гарт утверждал: «Das Ziel der Antike war es, das Menschliche von den Schlacken der Tierheit zu befreien; das Ziel der Moderne ist es, das Menschliche zum Göttlichen heraufzubilden»¹ [83, S. 147]. «Wir steigen ins Göttliche, oder wir stürzen in die Nacht und Vernichtung – aber Bleiben ist keines [...]. Die Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube der Moderne»² [70, S. 13], – подтверждал эту мысль Г. Бар. «Новый человек» должен был расправить крылья своей души, прислушаться к грядущему и найти алтарь для коленопреклонения, он обретал себя в экстатическом освобождении и стремился «seiner Geistigkeit ein Monument setzen»³ [87, S. 131], писал Р. Хюльзенбек. Появление новых пророков и мессий в экспрессионизме было так же неминуемо, как и неутожима потребность человечества в спасителе и искупительной жертве. «Спаситель, – писал В. Кандинский, – во всем подобен людям, но несет в себе таинственно заложенную в него силу видения. Он видит и указывает» [126, с. 22]. Подобная задача ставилась и перед «новым человеком» в экспрессионистских драмах, где человек оказывался в центре мироздания. «Im Expressionismus überflutet das ich die Welt»⁴ [84, S. 38], – писал П. Хатвани. Однако в подобном возвышении таилась угроза. Образ человека, утверждал Н. А. Бердяев в своем труде «Мое философское мирозерцание», является образом Бога. Отрицание Бога приводит к распаду человека, гуманизм

¹ Цель античности заключалась в освобождении человеческого от остатков животного; цель модерна – в поднятии человеческого до божественного.

Здесь и далее перевод наш за исключением цитат с указаниями страниц из книг перевода. – Ю. К.

² Мы поднимемся к божественному или упадем в ночь и разрушение, но остаться означает ничто [...]. Возрождение, славное и блаженное, – вот вера модерна.

³ воздвигнуть монумент своей духовности

⁴ В экспрессионизме Я переполняет мир.

превращается в антигуманизм и лишь духовный ренессанс может помочь человеку выжить в век техники и механизации [316]. К этому со всей страстностью призывали и экспрессионисты, вновь и вновь обращаясь к категориям духа и духовности.

В 1927 г. была опубликована работа В. Кневельса «Экспрессионизм и религия». Автор писал в ней, что экспрессионизм следует считать не религиозным, а предрелигиозным, склонным к религии, подготавливающим и связанным с ней гораздо больше, чем импрессионизм или натурализм. Уже перед войной, отмечал В. Кневельс, экспрессионисты предвидели упадок культуры. Они утверждали, что у современников отсутствуют духовные устремления, у них нет цели, нет единства, веры, силы. Спасением в этой ситуации могло стать только пробуждение духа. В этом экспрессионисты и видели свою высокую миссию. Обращение к духовному являлось предпосылкой новой внутренней связи искусства и религии [191, S. 11]. Жизнь и духовность, по мысли И. Голля, оказывались вписанными в один синонимический ряд [82, S. 220, 222]. Дух являлся крупницей божественного, изначально заложенной в человеке, получающем возможность изменить мир через изменение самого себя, писал П. Корнфельд [98, S. 227, 228]. Л. Шрайер, в свою очередь, указывал на противопоставление духовности и пустой обыденной материи [108, S. 48]. Глубочайший смысл всего экспрессионистского искусства, подчеркивал также в своей работе В. Громанн, заключался в попытке прорваться к Богу через все проволочные заграждения законов природы [179, S. 543].

Под обновлением человека понималось возвращение к изначально заложенной в него крупнице божественного [77, S. 239]. Во многих произведениях экспрессионистов параллельно с возвеличиванием человека звучала тоска по Богу, остающемуся высшим проявлением духовности. Э. фон Зюдов писал: «[...] gesteigerte Sehnsucht Gott zu suchen [...]. Das Werk... wird der ergreifende Ausdruck der Sehnsucht der Zeit nach dem Unendlichen»⁵ [113, S. 243-244]. Только в Боге можно было найти успокоение и предотвратить надвигающуюся катастрофу.

⁵ [...] возросшая тоска искать Бога [...]. Произведение... становится волнующим выражением тоски времени по бесконечному.

Многочисленные подтверждения этого вывода мы встречаем в драматических текстах, рассматриваемых во втором и третьем разделах первой главы.

«Понятие Бога, божественного начала, – подводит итог в современном исследовании В. Д. Седельник, – занимает, наряду с образом человека, центральное место в эстетике экспрессионизма. Христианские мотивы, библейские образы и импликации, то и дело возникающие в творчестве экспрессионистов, – не просто результат *обмирщения* христианской культуры: духовные искания приверженцев этого движения типологически близки религиозным» [249, с. 483]. «В то же время, – продолжает исследователь, – экспрессионизм в определенной его ипостаси можно рассматривать как заключительный аккорд религиозной культуры либерального протестантизма XIX в., основанной на субъективно-чувственном восприятии божественного ядра бытия, как религию чувства, которая подменяла образ Бога мистифицированным образом человека [...]» [249, с. 484]. Религиозность экспрессионизма достаточно сложно поддается анализу и определению. В. Роте отмечает в своем более раннем исследовании, что символика и мифологемы христианской культуры очень тесно перемешивались в экспрессионизме с элементами дохристианской и раннехристианской мистики, манихейства, эллинизма, гностицизма, различных ересей и культов [273, S. 40]. В связи с этим необходимо также упомянуть космизм, трансцендентность, увлечение экспрессионистов оккультными учениями и спиритическими практиками [315, с. 11]. (В качестве примеров, демонстрирующих подобные увлечения, можно привести драмы В. Газенклевера «По ту сторону ее» и Р. Й. Зорге «Царь Давид». В последней наряду с общей библейской направленностью появляется образ Ведьмы, вызывающей дух пророка Самуэля.) Помимо этого, экспрессионистские идеи питались учениями Е. Блаватской и розенкрейцеров, программами мистических и эзотерических общин начала XX века, в число которых входил кружок Р. Штайнера. Непосредственную связь с какой-либо школой проследить достаточно сложно, поскольку их идеи витали в воздухе и служили выражением протеста против официальных доктрин и традиционных учений, отмечает А. А. Стрельникова [321].

В экспрессионистских драмах звучит не только недоверие и отказ от прежнего пиетета перед божественным, но и откровенная, порой переходящая в глумление, насмешка над самой религиозностью. К этому примешиваются гнев и возмущение безответностью, равнодушием Бога, на глазах которого человечество изнемогает от боли. Негодование приводит к еще более резкой критике, к сравнению Бога с кровопийцей, тираном, самим дьяволом, как это показано во втором разделе главы. К. С. Гутке отмечает в своей работе, что Бог зачастую обретает облик безумного, жестокого мучителя, который смотрит сверху и насмехается над страданиями людей [260, S. 34, 42, 44]. Отсюда, по убеждению ряда исследователей, возникает драма нигилизма и отчаяния [228, S. 16; 224, S. 120].

Параллельно с укреплением самооценки и возвышением статуса «нового человека» на него не могли не оказывать влияние общий кризис рубежа веков, социально-экономические проблемы, Первая мировая война. Все эти факторы обнажали бессилие и беспомощность, следствием чего стало характерное для экспрессионизма чувство растерянности и незащищенности перед надвигающейся угрозой потери человеком собственного «я» [224, S. 145]. Следствием этого становилась попытка «погружения» в высокую духовность, отмечают Г. А. Недошивин [240, с. 27] и К. Зибенхаар [217, S. 147]. На это указывали и сами экспрессионисты. Критик Г. Бар писал:

Никогда не было времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда человек не был так мал [...]. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль к темноте, оно вопит о помощи, оно зовет дух. Это и есть экспрессионизм [цит. по: 137, с. 73].

К. Эдшмиду принадлежит также характерное высказывание о человеке: Er glaubte ohne Geist sein zu können, begann den Zikadenkampf gegen Gott. [...] Jeder Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie. Er wird in dieser Kunst nichts als das erhabenste und kläglichste: er wird Mensch. [...] Er ist nicht [...] über-menschlich, er ist nur Mensch, feig und stark, gut und gemein und

herrlich, wie ihn Gott aus der Schöpfung entließ. [...] So kann er sich steigern und zu Begeisterungen kommen, große Ekstasen aus seiner Seele aufschwingen lassen. Er kommt bis an Gott als die große, nur mit unerhörter Ekstase des Geistes zu erreichende Spitze des Gefühls⁶ [79, S. 44, 47-48].

Проблема выдвижения человека на первый план и одновременно его стремление к Богу, ощущение им своей беспомощности, страха и одиночества отражаются в целом ряде экспрессионистских драм. Оказавшись в подобных условиях, «новый человек» пытается найти выход из создавшегося положения. В диссертационном исследовании делается попытка показать, какие этапы проходит «новый человек» в своем поиске, как меняется его отношение к Создателю и какой выход из кризиса представляется ему наиболее верным.

На экспрессионистскую идею обновления немалое влияние оказывали также философские воззрения и, в первую очередь, учение Фридриха Ницше. (Проблемам взаимодействия экспрессионизма и ницшеанства посвящен большой раздел в знаменитом двухтомном сборнике, вышедшем под редакцией Б. Хиллебрандта [204].) Одним из основных факторов, потрясших Европу и оказавших огромное влияние на зарождение и развитие экспрессионистского искусства, отмечал в своем докладе в 1917 г. Х. Балль, стало отрицание Бога критической философией [71, S. 125]. К. Оттен писал в 1918 г., что экспрессионизм был не новой формой, но выражением отчаяния неверующих, которые с беспомощной покорностью старались забыть о Судном дне, погружаясь в неистовую бурю своих субъективных ощущений [104, S. 80]. Теориями Ф. Ницше, по замечанию современников, был пропитан воздух, чтобы ощутить их силу, совсем не обязательно было даже читать труды философа [267, S. 52-53]. Г. Бенн писал: «Eigentlich hat alles, was meine

⁶ Он думал, что может обойтись без духа, и затеял борьбу букашки с богом [...]. Каждый человек теперь не только индивидуум, связанный долгом, моралью, обществом, семьей. Он в этом искусстве становится не чем иным, как самым возвышенным и самым жалким – он становится человеком. [...] Он не принадлежит [...] к сверхчеловекам, он только человек, трусливый и сильный, добрый, подлый и прекрасный, такой, каким его Бог создав, отпустил в мир. Он может, все более вдохновляясь, достигать состояния высочайшего воодушевления, великий экстаз может возносить его душу. Он поднимается до пределов бога великой вершиной чувства, достичь которой можно лишь в неслыханном экстазе духа [68, с. 302, 307].

Generation diskutierte, innerlich sich auseinandergedacht, man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breittrat – alles das hatte sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive Formulierung gefunden, alles Weitere war Exegese»⁷ [74, S. 482].

Наследие великого философа представляет собой крайне многослойный материал, своей неоднозначностью и даже противоречивостью нередко затрудняющий полноценное и последовательное его осмысление. С этим связаны и трудности в оценке влияния Ф. Ницше на экспрессионизм. В данной работе мы лишь отчасти коснемся некоторых идей, важных для развития мировоззрения экспрессионизма. Основной нашей задачей будет являться попытка проследить за их видоизменением при формировании общей концепции обновления в экспрессионистской драматургии.

Учение о Сверхчеловеке и нигилизм по отношению к предшествующей системе ценностей стали частью фундамента, на котором впоследствии выстраивались экспрессионистские представления об обновлении. Отныне во главу угла ставилась свобода личности, для которой не должно было более существовать каких-либо моральных или религиозных ограничений, подчеркивает С. Вьетта [197, S. 155]. Подобное явление, продолжает исследователь в другой своей работе, было напрямую связано с глобальным структурным кризисом «я» рубежа веков, кризисом субъекта, с разочарованием в прежней системе норм и ценностей, повлекшими за собой глубокое неприятие былых идеалов [224, S. 136]. Разрушение прежних основ и поиск новых приводили к ощущению одиночества и бесприютности человека в мире. Это также отразилось в увлечении экспрессионистов идеями Зигмунда Фрейда. Учение о бессознательном совпало с ощущением полного бессилия и беспомощности разума – впечатления, потрясшего и перевернувшего на рубеже веков весь естественнонаучный мир. Субъект больше не воспринимал себя руководителем и режиссером собственной жизни, он не мог

⁷ Собственно все, что мое поколение обсуждало, внутренне анализировало, можно сказать, что испытывало, можно также сказать, что распространяло, все это уже было высказано и исчерпано, получило окончательную формулировку у Ницше, все остальное было экзегезой.

противостоять все чаще прорывавшемуся на поверхность безумию, одним из ярких проявлений которого стала впоследствии Первая мировая война.

По примеру Ф. Ницше, экспрессионисты заявляли в своих драмах о необходимости переоценки ценностей. Это выражалось в часто изображавшемся конфликте отцов и детей (В. Газенклевер «Сын», А. Броннен «Отцеубийство», П. Цех «Башня», Г. Кайзер «Коралл»), в непримиримом отношении к прежним буржуазным ценностям и идеалам (Г. Кайзер «С утра до полуночи», В. Газенклевер «Сын»), в отказе от любых факторов, угнетающих порывы человеческой души (В. Газенклевер «Сын», П. Цех «Колесо», Э. Толлер «Преображени»). Нигилизм приобретал в драмах характер пассивного скепсиса, яростного отпора и призыва к революции, протагонисты в своих отчаянных монологах обращались не только к окружающим их героям пьес, но к самой аудитории, к зрительному залу, их реплики превращались в призыв, а целью становилось изменение не художественного выдуманного, но реального мира.

Помимо нигилизма нельзя не упомянуть проповедуемый Ф. Ницше витализм, нашедший яркое отражение в идеологии экспрессионизма. На это указывал в своем исследовании Г. Мартенс [198]. Среди отечественных исследований необходимо назвать работы Н. В. Пестовой [132] и К. С. Опаринной [310]. (Н. В. Пестова отмечает также, что призывы экспрессионистов к обновлению характеризовали проповеднический тон и мессианский пафос. Этим они были во многом обязаны, помимо христианского влияния, именно трудам Ф. Ницше, отличавшимся особой интеллектуальностью и метафорикой [246, с. 165]. Подобное наблюдение можно встретить и в трудах П. Пютца [208, S. 79], Т. Сета [216, S. 40-41], Г. К. Тунсталя [281, p. 315].)

Кроме трудов Ф. Ницше, немалое значение для формирования идейной базы экспрессионизма имели работы Анри Бергсона, получившего в 1910-е гг., а особенно перед началом Первой мировой войны, большую известность в Германии. А. Бергсона пытался в своих трудах понять сущность жизни [76, с. 3]. В центре его метафизики стоит объяснение специфической иррациональной силы – жизненного порыва (*élan vital*). Немалый вклад в развитие философии жизни

(Lebensphilosophie) вносят также труды Георга Зиммеля. Жизнь является для философа отправным пунктом и одновременно целью всех метафизических построений. Жизненная энергия противопоставлялась экспрессионистами рационализму и материализму старого порядка. В трудах Ф. Ницше [103, Bd. 1. S. 142, 605-607; Bd. 2. S. 380-382] (а также А. Бергсона [76, S. 1-2] и Г. Зиммеля [111, S. 4]) антирационализму уделяется немалое внимание. Жизнь воспринимается как непрекращающийся процесс становления, течения, который человек может ощутить и познать лишь на чувственном и интуитивном уровне [103, Bd. 2. S. 1111; 76, S. 191; 75, S. 40; 111, S. 3]. Все застывшее, закончившее процесс развития должно быть преодолено [103, Bd. 2. S. 941; 76, S. 102; 110, S. 157].

Помимо философских воззрений Ф. Ницше, А. Бергсона, Г. Зиммеля, на экспрессионистскую идею обновления и образ «нового человека» заметно влияли социалистические идеи и призывы к революции. В 1960-е гг. немецкими исследователями создается условная периодизация экспрессионизма. В немецком литературоведении, как правило, выделяются три фазы: 1910-1914 гг. (для этого периода характерны пацифизм, выступления против старого буржуазного строя, монархического режима, общественного лицемерия и ханжества), 1914-1918 гг. (решительный протест против войны, изображаемой как мировая катастрофа), 1918-1924 гг. (социальный и политический протест) [283, S. 153]. В отечественном литературоведении периодизацию экспрессионизма предлагает Н. С. Павлова. Первая фаза, во время которой происходит оформление программных лозунгов и эстетических принципов, датируется 1910-1914 гг.; вторая включает в себя Первую мировую войну и революцию и продолжается с 1914-го по 1923-й г.; третья фаза характеризуется общим угасанием экспрессионизма и охватывает небольшой период времени 1923-1925 гг. [243, с. 537]. Приведенные периодизации отличаются своей сосредоточенностью на связи экспрессионистского мировоззрения с современными социально-политическими событиями. Подобная взаимосвязь представляется вполне закономерной и заслуживает отдельного внимания.

8 мая 1960 г. в память о падении фашистского режима в Немецком литературном архиве г. Марбах открылась выставка «Экспрессионизм –

литература и искусство», сразу вызвавшая большой научный резонанс, доказывающий, что выставка стала вторым открытием экспрессионизма. Для нашего исследования особый интерес представляет доклад А. Небрига «Движение и революция. Политический момент экспрессионистской литературы в процессе эпохообразования вокруг 1960» в опубликованном по итогам выставки сборнике «Экспрессионизм 1960» [269]. В докладе делается попытка проследить, каким образом идея обновления человека пересекается с идеями революции и создания мировой общины. А. Небриг доказывает, что в ходе второго – послевоенного – открытия экспрессионизма нивелировалось различие между революционной семантикой как эстетически-инсценировочным средством и подлинной политической ангажированностью. Послевоенная германистика вписала «революцию духа» в реестр основных топосов искусства, а сам экспрессионизм – в общелитературный немецкий контекст. По А. Небригу, немецкую революцию стоит обозначать как движение, начавшееся еще в эпоху «Бури и натиска». Исследователь считает, что эстетика идеализма вытесняла политический пафос, политическая революция становилась идейной, и эти тенденции были позже подхвачены экспрессионистами [269, S. 190, 192].

На это указывали и сами экспрессионисты. Во втором номере журнала «Революция» (Revolution) объявлялось, что отныне в заглавие будут вынесены слова «Всем и каждому» (An Alle und Einen). Революция, даже в качестве названия, казалась авторам слишком узким определением. Основная цель обозначалась как никогда не прекращающееся обновление [156, S. 53]. Издатели журнала «Революционер» (Der Revolutionär) также определяли общую цель как «революционный подъем духа», они видели свою основную задачу в отказе от оппортунизма, в превращении лжи в правду и несправедливости в свободу [156, S. 65]. Подобные задачи отличались своей обобщенностью и были весьма удалены от непосредственной политической борьбы того времени.

В 1915 г. в Берлине была образована небольшая группа сторонников социализма, получившая название Антинациональной партии социалистов (Antinationale Sozialisten Partei A. S. P.). В 1918 г. она опубликовала свой «Призыв»,

напечатанный в журнале «Акция» и подписанный писателями-экспрессионистами и издателем журнала Ф. Пфемфертом. Авторы призыва обращались к немецкоязычному рабочему народу (*das werktätige Volk deutscher Sprache*), но отдельно подчеркивали единство всех жителей Европы, пострадавших от войны: «[...] wir wurden zerrissen, als man unser Paris, unser London, unser Warschau [...] zerstörte [...]. Wir, Volk!»⁸ [69, S. 332] В этих словах звучит не только отчаянный протест против военного кровопролития, но подчеркивается важное для экспрессионистов ощущение единства всех людей, желание объединить их, восстановить всеобщую духовную связь, о которой также писал в своем обращении «К духовному Интернационалу» драматург В. Херцог, призывая преодолеть преграды, которые мешали «объединиться свободным душам всех народов» (*die freien Seelen aller Völker, sich zu vereinigen*) [85, S. 336]. Показательным являлся и общеэкспрессионистский отказ от применения насилия. «Nicht die Ausübung einer mörderischen Tätigkeit ist es, die den Menschen die Bahn der Gerechtigkeit öffnet [...]»⁹ [258, S. 45], – провозглашалось в журнале «Белые листы» (*Die weissen Blätter*). В «Призыве» Антинациональной партии социалистов объявлялась борьба против уничтожающего народы капитализма (*völkerschlachtender Kapitalismus*) ради создания революционного антинационального социализма (*der revolutionäre antinationale Sozialismus*), к которому должна была привести социалистическая революция [69, S. 333, 334]. Знаменательным однако является тот факт, что в состав коммунистической партии Германии впоследствии вступил лишь Ф. Пфемферт, а после 1920 г. и он вышел из нее и перешел в оппозицию. Разделяя ряд политических призывов, экспрессионисты сохраняли свою дистанцированность от партий и социально-политических движений.

В «Обновлении», небольшой теоретической работе Л. Рубинера, прослеживается достаточно жесткая критика современных политических движений. Писатель подчеркивает: всякий раз, когда «[...] die Masse den Schritt tat,

⁸ [...] мы были разорваны, когда [...] разрушили наш Париж, наш Лондон, нашу Варшаву [...]. Мы, народ!

⁹ Не осуществление кровопролитных действий откроет человеку дорогу справедливости [...].

der zur Lösung der unmittelbarsten Lebensfrage des Menschen ging, wo ein Versuch zur Verwirklichung des Sozialismus begonnen wurde, da ist Ungeheures geschehen [...]»¹⁰ [107, S. 315]. Действие было обращено к высшим сферам человеческого сознания и воли, при этом «[...] theoretische Denkprogramm, das Agitationshilfe zu dieser Tat war, auf ganz unfreiem, mechanistisch-fatalistischem Denkgebiet blieb»¹¹ [107, S. 315]. Первые борцы за коммунизм, продолжает Л. Рубинер, разделяли идеи материалистической философии, которая отстаивала давно отжившие естественнонаучные тезисы о несвободе человеческой воли, являющейся продуктом среды и обстоятельств. Именно эти люди формировали новые отношения грядущего миропорядка. На самом же деле, «[...] nicht das Agitationsprogramm ist die Idee, die die Massen zum Handeln treibt, sondern jener große Denk- und Willenskreis, der aus der bloßen Tatsache der Existenz des Menschen entspringt [...]»¹² [107, S. 315].

На ценность отдельной личности и ее духовного мира писатели-экспрессионисты указывали неоднократно. В своей единственной драме «Без насилия» Л. Рубинер указывает на первостепенное значение человека как индивидуума. В этом можно заметить еще одно отличие от идеологии марксизма, где личность, по утверждению А. В. Луначарского, должна была зачеркнуть себя «ради победы передового класса человеческого рода» [128, с. 130-131]. Революционные поэты, пишет Л. Рубинер в послесловии к своей антологии экспрессионистской поэзии «Товарищи человечества» (Kameraden der Menschheit 1919), сближаются с пролетариями, но одни освобождают мир от экономического прошлого капитализма, другие – от чувственного прошлого капитализма [274, S.

¹⁰ [...] масса делала шаг, который вел к решению непосредственного жизненного вопроса человека, когда делалась попытка реализации социализма, случалось ужасное [...].

¹¹ [...] теоретическая программа мышления, которая являлась агитационной поддержкой этого действия, оставалась в совершенно несвободной механистически-фаталистической области мышления.

¹² [...] не агитационная программа является идеей, которая побуждает массы к действию, но тот огромный круг мышления и воли, который возникает из голого факта существования человека [...].

168-169]. И в этом заключается огромная разница, отличающая экспрессионистов, поддерживающих социалистические воззрения, непосредственно от социалистов.

Экспрессионисты призывали в своих произведениях к пробуждению человеческой души, к ее освобождению из-под гнета зависимости и унижения, превращающего человека в безвольный механизм, к возвращению былых духовных идеалов и ценностей. Преображение (Wandlung), указывает в своей работе Х. Денклер, понималось экспрессионистами как возвращение испорченного и униженного до общественной марионетки человека цивилизации к его человеческой сущности, которую он должен сохранить, несмотря на пагубное влияние окружающей его действительности [151, S. 61]. А. Вивиани также подчеркивает, что экспрессионистская революция происходила не во внешнем мире, но в самом человеке, она не требовала политического, экономического и общественного переустройства, но была сосредоточена на «новом человеке», который должен был появиться посредством духовного очищения [225, S. 15]. Подтверждение этому можно наблюдать в целом ряде драм (Э. Толлер «Преображение», П. Цех «Братание», В. Газенклевер «Сын», «Решение»). Приближаясь, до определенной степени, к идеям утопического социализма, мечтая о создании нового на месте старого и несовершенного мира, который должен был быть разрушен с помощью духовной революции, бескровного общественного взрыва, через катастрофу, через прорыв, драматурги оставались далекими от социалистических воззрений. Театральная сцена становилась для них одновременно ораторской трибуной, справедливо утверждает Н. С. Павлова, и местом, где на глазах зрителей происходило очищение и преобразование человека, затрагивающее, прежде всего, его внутренний духовный мир [243, с. 539]. Социальные идеи и лозунги, в большей или меньшей степени, отступали при этом на второй план.

Здесь нельзя не подчеркнуть утопичность, свойственную экспрессионистским произведениям в целом. Изображенные в драмах модели мира и сама борьба «нового человека», пишет в своем исследовании В. Хинк, были нацелены на создание идеальных условий, в которых было бы преодолено

личностное отчуждение и общественные ограничения [185, S. 57]. Однако жизнь не могла не подразумевать и определенного социального взаимодействия, что делало задачу «нового человека» еще более невыполнимой: стремление преодолеть напряжение с обеих сторон отдаляло его и от отдельно взятой личности, и от всего общества. Решением этой дилеммы могло стать создание общины, в которой люди жили бы в полном взаимопонимании и согласии, владея равными для всех материальными благами. Однако описание подобной общины в целом ряде драм (Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», П. Цех «Братание», Й. Р. Бехер «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу») больше напоминает эсхатологическое видение. А при общей направленности экспрессионизма на земную посюстороннюю жизнь подобное явление выглядит как противоречие. Помимо этого, возникает несостыковка между стремлением к общинности и братству и крайним субъективизмом экспрессионизма, почерпнутым, в том числе, из философии субъективного идеализма Э. Гуссерля. Г. Капелл обращает внимание в своей диссертации на то, что инициированный я поиск истины, смысла и цели ведет обратно к собственному «я», а не к «ты» [296, S. 41]. Протест индивида распространяется не только на все заурядное, устаревшее, застывшее, но и против самой общины, соглашается с этим выводом Д. Фэтх [174, S. 92]. В рассматриваемых нами драмах подобное утверждение находит подтверждение лишь отчасти. Индивидуализм подчеркивается в драме Г. Кайзера «С утра до полуночи». Однако спорным в пьесе остается сам факт свершившегося духовного обновления главного героя. Все прочие анализируемые драмы, в которых речь заходит об объединении людей в общину (Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», Э. Толлер «Преображение», Й. Р. Бехер «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», П. Цех «Братание», Л. Рубинер «Без насилия»), подчеркивают ценность отдельной человеческой личности, но никак не освещают потенциальные противоречия, возникающие между индивидом и обществом. А в драме Э. Толлера «Преображение» стремление протагониста преодолеть свое отчуждение от общества становится одним из лейтмотивов.

Помимо соприкосновения экспрессионизма с социалистическими идеями в литературе неоднократно отмечались тенденции его сближения с фашистской идеологией. В своем современном труде Ф. Н. Меннемайер отмечает, что образ «нового человека» как руководителя и борца нередко приобретает черты сходства с фашистской фигурой предводителя. Поэтика и политика оказываются тесно связанными между собой [201, S. 17]. В противоречие этому мнению можно привести следующие доводы. Вернемся к уже упоминавшейся более ранней работе В. Хинка. В ней автор соглашается с тем фактом, что некоторые экспрессионисты впоследствии разделяли взгляды национал-социалистической партии. Однако, подчеркивает исследователь, те, кто сохранил былое стремление улучшить и спасти мир, остались в стороне от государственной идеологии [185, S. 38]. Также опровергая близость экспрессионизма и фашизма, современник Ф. Н. Меннемайера С. Вьетта в своем исследовании указывает на общую склонность экспрессионистов к мистике и метафизике, находящих выражение в суррогатной и весьма расплывчатой религии земли и «нового человека». «Новый человек» в экспрессионизме сам становится частью обновленного общества. Он сливается в единое целое со всеми окружающими [224, S. 197]. В качестве примера, подтверждающего этот вывод, можно вспомнить слова главного героя в драме Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля»: «Wie ich in allen vergehe – seid ihr schon Teil von mir – und mitgeteilt»¹³ [43, S. 143]. Отличие от парящей над головами квазирелигиозной фигуры фюрера кажется при этом вполне очевидным.

Подводя итог всему вышесказанному о сближении экспрессионизма с политическими движениями и соглашаясь с утверждением Э. Лэммерта о том, что экспрессионизм никогда не сливался с политикой [265, S. 149-150], еще раз подчеркнем: было бы неверно считать его аполитичным литературным течением, хотя отличие его представлений от современных идеологий бросается в глаза. Приведенный в данном разделе анализ влияния религиозных, философских и социалистических взглядов на становление и развитие экспрессионистской

¹³ Я исчезаю во всех – вы уже часть меня – и слиты со мной! [4, с. 246]

драматической модели обновления мира и человека позволяет выделить основные проблемные звенья данного процесса, которым в дальнейшем при непосредственном разборе драм будет уделено особое внимание. Он также дает возможность более четко и логично выстроить намеченную нами классификацию драм, способствует подтверждению основных тезисов и помогает не допустить их растворения в достаточно обширном корпусе источников.

1.2. Обмирщение сознания как структурирующий фактор экспрессионистской драматургической системы ценностей

Поиск Бога зачастую может рассматриваться как поиск утешения, однако в экспрессионизме обращение «нового человека» к Творцу оказывается непосредственно связанным со стремлением постижения себя и всего миропорядка. Рассмотрение данной проблемы на основе подробного анализа драм Э. Барлаха, В. Газенклевера, Г. Йоста, Г. Кайзера, Э. Толлера позволяет лучше понять образ «нового человека», с которым писатели связывали мечту о преобразении всего мира, и дает возможность понаблюдать за тем, какие выходы из создавшегося кризиса предлагались протагонистом, какие шаги им предпринимались и какого результата он добивался в итоге.

Следует оговориться, что анализ, проводимый во втором и третьем разделах данной главы, не будет непосредственно пересекаться с научными сферами литературной теологии, занимающейся постановкой теологических вопросов к литературным текстам и преследующей цель сделать литературоведческие методики продуктивными для теологического анализа [150, S. 11]. Наблюдение за отражением и видоизменением христианских мотивов и образов в драматургии экспрессионизма также не является в данном случае основным объектом внимания.

Отношение к Богу в драматургии экспрессионизма претерпевает серьезные изменения вследствие постепенного изменения мировосприятия, подготовленного процессом обмирщения, влиянием критической философии и духовных течений начала XX в., одним из которых можно считать ответвление европейского протестантизма – теологию кризиса. В соответствии с идеями наиболее ярких представителей этого учения Бог уже не являлся утешителем, во главу угла ставились страдания Бога Сына и его жертва, принесенная ради человечества. Считалось, что истинный Бог познается только путем самоотречения, в экстатическом самопожертвовании и даже в безумии. Восприятие Бога как строгого судьи и защитника страждущих отступало на второй план [136, с. 123].

Так, в пьесе Э. Барлаха «Потоп» самозабвенная вера Ноя вызывает только иронию у его антагониста Калана, видящего в герое лишь безвольную марионетку. Однако Ной вовсе не становится образцом для подражания, сам Бог, глядя на него, испытывает разочарование. В противовес этому в драме П. Цеха «Башня» протагонист Себастиан, мечтающий о всеобщем обновлении, признает своего искренне верующего отца Элиаса более сильной и целостной личностью, чем он сам. Это признание совершается уже после смерти Элиаса. При жизни, несмотря на отчаянные призывы героя, Бог отвечает ему молчанием. Именно это молчание и кажущаяся безучастность Творца к земным делам становятся камнем преткновения и приводят к убеждению в том, что на смену бездействующему Богу должен прийти решительный и сильный «новый человек».

Мысль о выдвигании человека на первый план, о превращении его в борца и самовластного устроителя своей жизни появляется еще раньше в произведениях предшественников экспрессионизма. Одним из них можно считать Георга Бюхнера. По мнению немецкого драматурга и театрального критика, современника экспрессионистов Ю. Баба, родство творчества Г. Бюхнера с экспрессионизмом базировалось на взаимодействии реализма, философской рефлексии и проникновенного участия в представленном объекте; на синтезе, который порывает с имеющейся действительностью, чтобы создать мечту о новом мире. Дрaму Г. Бюхнера «Войцек» поэтому вполне можно было считать первой экспрессионистской драмой [177, S. 48, 50]. Действующие в ней герои уже не были продуктами среды, но являлись будто взрывающимися изнутри силовыми центрами. Все это наполняло пьесу особой экспрессией [175, S. 403-404]. О драме «Войцек» литературоведы высказывали две противоположные точки зрения: это драма о Боге и его могуществе [175, S. 365-366] или же о невозможности и нежелании Бога справиться с человеческими страданиями и выдвигании человека на первый план [199, S. 338-339, 351, 354; 268, S. 221, 235; 255, S. 164; 278, S. 156].

Могущество Всевышнего проявляется в пьесе в видениях Войцека. Однако для самого героя эти знаки остаются загадкой. Он чувствует себя одиноким и

потерянным в мире несправедливости и страданий. Одним из ключевых эпизодов пьесы становится сказка, которую старуха рассказывает детям:

Es war einmal ein arm Kind und hatt' kein Vater und keine Mutter, war alles tot, und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es is hingangen und hat gesucht Tag und Nacht. Und weil auf der Erde niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an; und wie es endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz. Und da is es zur Sonn gangen, und wie es zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum. Und wie's zu den Sternen kam, waren's kleine goldne Mücken, die waren angesteckt, wie der Neuntöter sie auf die Schlehen steckt. Und wie's wieder auf die Erde wollt, war die Erde ein umgestürzter Hafen. Und es war ganz allein. Und da hat sich's hingesezt und geweint, und da sitzt es noch und is ganz allein¹⁴ [24, S. 530].

Можно предположить, что в образе мальчика в сказке изображен человек, который чувствует себя одиноким и пытается найти утешение на небе, но ничего не получается. Разочарование приводит к полному крушению надежд и иллюзий. Тогда и существование Бога ставится под сомнение.

Мысль о том, что человек сам является творцом своей судьбы, высказывают герои более ранней пьесы Г. Бюхнера «Смерть Дантона». Дантон считает себя истинным спасителем отечества. Его отношение к окружающим двойственно. С одной стороны, он принимает людей за кукол: «Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen»¹⁵ [23, S. 249]. С другой стороны, человек представляется целым миром, неразгаданной тайной. Будто подводя итог, Дантон утверждает: «Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott»¹⁶ [23, S. 300]. Бог оказывается не в состоянии справиться со всеми бедами и горестями,

¹⁴ Жил-был на свете бедный мальчик, ни отца у него, ни матери, все померли, и никого на всем свете не осталось. Ну вот, померли, значит, все, а он ходит, все ищет, и днем ищет, и ночью. А не нашедши на земле, решил он поискать на небе – там месяц такой ласковый светит. А как пришел к месяцу, смотрит – ан это гнилушка. Пошел он тогда к солнцу, а как пришел, смотрит – ан это вялый подсолнечник. А как к звездам пришел, смотрит – это маленькие золотые жучки, насаженные на булавки. Захотелось ему обратно на землю – глянь, а вместо земли – горшок перевернутый. Так он и остался один-одинешенек. Сел он тогда и горько заплакал. Так и сидит до сих пор, и все один да один [2, с. 215].

¹⁵ марионетки, подвешенные на веревках неведомых сил [3, с. 112]

¹⁶ Мир – хаос. Он в муках рождает бога – Пресвятое Ничто [3, с. 146].

выпавшими на долю человека, значит, право решать и действовать переходит к Его творению.

Представление о мире как о хаосе, попытка определить в нем место Бога и преодолеть бесконечное одиночество человека свойственны и экспрессионистским драмам. Х. Х. Янн в пьесе «Пастор Эфраим Магнус» указывает на бессмысленность попытки почувствовать участие Бога в земных делах. В. Блом [295, S. 102] и позднее Т. Н. Васильчикова [305] утверждают в своих исследованиях, что писатель задумывал драму как дискуссию с христианством и даже как его отрицание, не подразумевавшее, однако, отрицание Бога как абсолютной этической категории. «[...] wir sind verlassen, seitdem weder Gott noch der Teufel zu uns tritt [...]. Wir sind ihnen gleichgültig [...]»¹⁷ [32, S. 7], – говорит в драме пастор. У человека есть только два жизненных пути. Один путь: «[...] die Dinge leben, die gewollt sind. [...] lieben, Liebe leisten, so wie Gott es wollte: freveln [...]»¹⁸ [32, S. 11]. Ибо нельзя лишить человека знания и желаний, он должен их показывать «aus sich schreien»¹⁹ [32, S. 8]. Другой путь: «[...] Gott gleich werden, alle Qualen auf sich nehmen, ohne je erlöst zu werden [...]»²⁰ [32, S. 11]. Третьим возможным путем становится смерть, такой удел ожидает человека, не сумевшего выразить себя в этом мире.

Земная жизнь представляется сферой, к которой Всевышний после своего явления в образе Христа больше не имеет никакого отношения. Его пример должен, по мнению Пастора, на все времена указать людям путь к истинной цели человеческого существования: стараться прожить жизнь, наполненную всеми радостями и ошибками, какие только возможны, и не пытаться прорваться к Богу. Несмотря на утверждение витальной (жизненной) энергии, подобный совет может показаться экспрессионистскому «новому человеку» ограничивающим его возможности и устремления. Проникнуть в тайну, постигнуть причину молчания

¹⁷ [...] мы покинуты с тех пор, как ни Бог, ни дьявол к нам больше не заходят [...]. Мы им безразличны [...].

¹⁸ Жить так, как хочется. [...] любить, дарить любовь так, как этого хотел Бог: грешить [...].

¹⁹ выкрикивать из себя

²⁰ [...] стать подобными Богу, принять на себя все страдания и никогда не освободиться от них [...].

Творца пытаются герои целого ряда драм. Страдания, связанные с войной, нищетой, острыми социальными проблемами вызывают протест и недоумение: как мог Бог подвергнуть свое творение столь жестоким испытаниям. Ожидание знака свыше становится своего рода попыткой получить доказательство равнодушия Бога к человеческим страхам и сомнениям. Однако дождаться ответа на призыв суждено героям очень немногих пьес.

Одним из примеров может служить драма В. Газенклевера «Антигона». Тема духовного очищения и преображения человека в страдании демонстрирует в ней сложную и эклектичную систему мировоззрения экспрессионизма, включающую в себя наряду с догматами христианской религии, верой в Бога, сюжеты древнегреческой трагедии [294]. В драме отчетливо высказывается возмущение человека молчанием Бога, видящего всю жестокость и несправедливость земной жизни. Главная героиня Антигона восклицает: «*Nat Gott erlaubt, daß sich die Menschen morden! [...] Gott schwieg*»²¹ [26, S. 367]. В первую очередь, она все же возлагает вину не на Бога, но на человека: «*Wir alle sind schuld!*»²² [26, S. 386] «*Alle Menschen sind Brüder*»²³ [26, S. 381], но они забыли об этом, война и боль раздирают их сердца, любовь померкла. Героиня обращается к своим согражданам с призывом прекратить кровавые распри, вновь почувствовать братские узы: «*Vereint euch, helfe eurem Geiste, werdet Brüder – [...]*»²⁴ [26, S. 388]. Этот призыв не остается без ответа. Хор бедняков возвещает: «*[...] Schon auf Morgenröten / Grüßt die neue Zeit*»²⁵ [26, S. 390]. Утренний свет символизирует в экспрессионистских драмах новое начало. Но людей необходимо подтолкнуть к преображению. Антигона готова принести себя в жертву, ее вера в добро и любовь неисчерпаемы. Обновленная внутренне через свои страдания, постигшая весь ужас творящегося на земле произвола, героиня со всей свойственной ей страстностью пытается найти выход из создавшегося положения. Это роднит ее с другими женскими образами – Женщинами – в драмах

²¹ Бог позволил людям убивать друг друга! [...] Бог молчал.

²² Мы все виновны!

²³ Все люди братья.

²⁴ Объединитесь, помогите своему духу, / Станьте братьями – [...].

²⁵ [...] Уже в свете зари / Приветствует новое время.

Э. Толлера «Человек – Масса», Й. Р. Бехера «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», Л. Рубинера «Без насилия». В пьесе В. Газенклевера этот образ получает не только имя, но и ряд индивидуальных особенностей (любовь к брату, уважение традиций). Изображаемые события более конкретны и историчны, однако и здесь экспрессионистская борьба во имя возрождения духовности выходит на первый план. Отчаянная борьба героини приводит к тому, что даже жестокий царь Креон преображается. Ранее на мольбы бедняков, заступающихся за Антигону он отвечал: «Ich sperr euch in die Häuser / Und laß euch hungern. / Gesindel! Huren wollt ihr alle / Männer regieren mit dem schwangern Bauch»²⁶ [26, S. 390]. Речь царя отличается свойственными экспрессионистским драмам резкими оборотами и специфической образностью. На подданных герой смотрит как на жалкие отбросы. Его произвол достигает своего апогея, когда сам Бог, по мнению окружающих, вмешивается в происходящее: «Gottes Gericht an den Königen!»²⁷ [26, S. 415] Гибель сына приводит к кардинальной перемене в характере Креона. Он восклицает: «[...] Will ich bekennen, daß ich schuldig bin»²⁸ [26, S. 418]. Царь готов покинуть престол, уйти в пустыню и стать отшельником: «In die Wüste, in den Urwald, / Fort von euch. Wir sehen uns nicht mehr»²⁹ [26, S. 418]. Это приводит к неожиданному результату. Отказ правителя от власти воспринимается всеми как долгожданная свобода, которая быстро превращается во вседозволенность и беспредел. Подобный результат оказывается весьма характерным для экспрессионистских драм. В пьесе Г. Кайзера «С утра до полуночи» герои, каявшиеся в своих грехах и во всеуслышание отказывавшиеся от материальных удовольствий ради душевной чистоты и высокой духовности, начинают драку из-за выброшенных Кассиром денег. Неожиданное обретение того, чего люди так долго были лишены, будь то свобода или материальные блага, пьянит и одурманивает, лишает героев человеческого лица или же, напротив, открывает их

²⁶ Я запру вас по домам / И заставлю вас голодать. / Сброд! Вы все хотите, чтобы шлюхи руководили мужами своим беременным животом.

²⁷ Суд Божий над королями!

²⁸ Хочу признать, что я виновен.

²⁹ В пустыню, в дебри. / Прочь от вас. Мы больше не увидимся.

истинный облик. Подобный эффект можно наблюдать и в драме Г. Йоста «Веселый город»: обретение свободы приводит к воцарению абсолютного хаоса.

Беспорядки, начинающиеся в пьесе В. Газенклевера после ухода Креона, служат последним толчком. Молния, удар грома с небес и Голос из могилы, возвещают суд Божий [26, S. 420]. Драма заканчивается сценой всеобщего покаяния. Однако столь быстрое раскаяние кажется весьма неожиданным и не вполне искренним. Причиной его становится не осмысление грехов, но страх и ожидание наказания. Неожиданное преобразование героев изображается и в ряде других драм (Э. Барлах «Найденыш», Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», П. Цех «Братание», Й. Р. Бехер «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу»). Каждый раз подобный финал приобретает оттенок надуманности и искусственности. (Более подробно эта проблема будет рассматриваться в третьей главе нашей работы.)

Как и в «Потопе» Э. Барлаха, гнев Божий приводит в драме В. Газенклевера лишь к временному затишью. После наступления непродолжительного мира жители города Тебен снова разжигают вражду, руководствуясь законами мщения и возможностью надругаться над поверженным противником как над трупом Гемона [26, S. 420]. Они не могут стать творцами новой жизни – внутреннего обновления в их душах не происходит. Жертвенная смерть Антигоны, «нового человека», не приводит ни к каким существенным изменениям. А Бог после своего краткого вмешательства снова кажется столь же далеким и безучастным ко всему происходящему на земле.

Его видимое равнодушие приводит к трагедии и в драме Г. Йоста «Веселый город», в которой звучит и нескрываемая насмешка в адрес патриотических призывов бороться с оружием в руках за спасение отечества. События первой картины разыгрываются в мансардной комнатке протагониста Александра. Игра света, как и во многих экспрессионистских драмах, приобретает здесь особую выразительность: в комнату, будто сама жизнь, из большого окна заглядывает свет луны, колеблющееся пламя свечи едва разгоняет сгустившийся мрак. Тень героя, напоминающая в своем искривлении дьявола, колеблется на противоположной

голой стене. Александр разыгрывает баталию, используя в качестве солдат орехи. Герой восклицает: «[...] für das Vaterland... für den überirdischen Vater...»³⁰ [34, S. 9]. Сам этот возглас вызывает в нем дикий смех, он разбивает орехи и выбрасывает их в окно. Христианскую веру и религиозность, подобно патриотизму, драма демонстрирует как нечто, потерявшее жизненную силу. Все прежние идеалы требуют переоценки, это приводит к надлому в жизни героев и подчеркивается особой экспрессионистской надрывностью. Писаное слово, и в первую очередь Ветхий завет, теперь может успокоить только стариков. Молодые – Александр, Мариэтта – тоскуют, как и протагонист другой драмы Г. Йоста «Пророки», по живой вере, которая позволит ощутить непосредственную связь с Богом. Безответность Всевышнего приводит Александра к ощущению вседозволенности. Для себя он видит две возможности в зависимости от того, жив Бога или мертв: «Tot oder lebendig, sage ich! / Ich will in dieser Nacht Caesar der Welt oder der stillste Mönch werden!...»³¹ [34, S. 44] Для того, чтобы принять решение, необходимо заставить Бога подать знак. Подобная альтернатива показывает, какое влияние на экспрессионистскую драматургию приобретает общая тенденция к обмирщению. Человек утверждает свое право вмешиваться в замыслы Творца и даже вынуждать Его на те или иные поступки. Однако, как в рассматриваемой драме, подобное самоутверждение не всегда остается безнаказанным.

Жертвой эксперимента Александра становится искренне и самоотверженно верующая в Бога Мариэтта. Девушка должна подняться по семи ступеням церковной лестницы, и если ее в знак великой Божьей милости или в наказание не поразит молния, значит Бога и вовсе нет [34, S. 53]. Сцена разыгрывается в типичном для экспрессионистских драм призрачном свете начинающегося дня. В неясных сумерках толпа людей выглядит огромной [34, S. 83]. С появлением Мариэтты напряжение стремительно возрастает. Кажется, оно готово превратиться в электрический заряд. Все глаза устремлены к лестнице. Героиня решается

³⁰ [...] за родину... за Отца Всевышнего...

³¹ Мертвый или живой, говорю я! Я хочу в эту ночь стать повелителем мира или наисмернейшим монахом!...

принести себя в жертву ради веры и, поднявшись на последнюю ступень, с замиранием ждет знака свыше. При мысли о том, что его не последует, ее сердце сжимается от тоски и разочарования. «Ich bin die Göttin!!!»³² [34, S. 85] – в порыве безумия повторяет она. Но уже через секунду с блаженной улыбкой умирает в удушающих объятиях внезапно появляющегося Отца Мелиора. На глазах окружающих совершается чудо, но его можно воспринимать двояко: как дело рук человека и как знак Божий. Каждый вправе делать свой вывод, и большинство с ликованием провозглашает всевластие людей. Однако это ликование, в первую очередь для самого Александра, больше похоже на попытку заглушить экзистенциальный страх и пронзительное одиночество человека, оставшегося один на один с целой вселенной. Тоска по вере, по мысли Х. Хееринга, оказывается одним из проявлений стремления человека соприкоснуться с миром идей [183, S. 7]. Герои драмы «Веселый город» видят в материальной действительности единственную возможность сохранить равновесие в пошатнувшемся мире. Вера в Бога представляется им слишком ненадежной субстанцией, поэтому ее заменяет вера в человека.

Недоверие ко Всевышнему зачастую вызывает и обращенную в Его адрес резкую критику. В драме Р. Гёринга «Морской бой» в разговоре героев появляется образ Бога-Безумца: «[...] wir Glas, Spielzeug, Puppen in eines irren Riesen Hand sind»³³ [25, S. 20]. По ошибке люди еще думают, что сами решают свою судьбу, заключает Пятый матрос, находящийся с шестью товарищами в броневой башне на борту военного корабля, идущего в центр сражения. Подобная мысль в несколько измененном виде находит отражение в драме Г. Кайзера «Спасенный Алкивиад». Перед смертью Сократ приходит к заключению: «Ist es Tragödie oder spielt sich Lachen hinein? Der Spieler oben weiß es nicht – der Neugierige unten enthüllt es nicht [...]»³⁴ [36, S. 812]. Еще больше отчаяния и недоумения слышится в словах Доктора Кюна в конце драмы Э. Вайса «Олимпия». «Gott! Ich glaube jetzt und hier an Gott

³² Я богиня!!!

³³ [...] мы стекло, игрушка, куклы в руке безумного великана.

³⁴ Это трагедия или сюда примешивается смех? Игрок наверху этого не знает – любопытный внизу не может этого постигнуть [...].

trotz allem. Ich glaube an seinen teuflischen Humor»³⁵ [59, S. 125], – восклицает герой, подводя итог своей растроченной жизни и совершая в конце самоубийство, будто доказывая этим свою окончательную свободу. За справедливость и признание равенства с братом перед Богом борется Каин в одноименной пьесе Ф. Коффки. После убийства Авеля он понимает, что его проклятие только теперь вступает в полную силу. Однако герой больше не обращается к Богу. Он покидает свой дом, принимая наказание, но не прося пощады и милосердия у Творца, установившего в мире несправедливые законы поощрения одних и неприятия других.

Еще более резкую позицию по отношению к Богу занимают герои П. Корнфельда. Перед смертью в драме «Искушение» Биттерлих восклицает: «Das war die ausgesuchte Bosheit eines Gottes, daß ich noch einmal vor meinem Tode Glück sehen mußte!... Wahrlich, wäre dieser Gott ein Mensch, ich würde ihm sagen: Sie haben Talent zum Teufel!...»³⁶ [47, S. 160] Якоб в драме П. Корнфельда «Небеса и ад» заявляет: «Ich hasse ihn, weil ich die Menschen liebe»³⁷ [48, S. 54]. Он высказывает подозрение, что Бог – «брат-близнец дьявола» (der Zwillingsbruder des Teufels ist) [48, S. 15], а вера в доброго Бога – это лишь «лучшее средство дьявольского обмана» (des Teufels bestes Mittel zum Betrug) [48, S. 15]. В действительности же человек является «[...] das Spielzeug fremder Macht [...] / Der Narr für das Gelächter höherer Welten!»³⁸ [48, S. 77] Освободиться от власти враждебных сил можно только с помощью смерти. Призыв к массовому самоубийству (Massenselbstmord), к революции против Бога (Revolution gegen Gott) [48, S. 103] становится лозунгом и одновременно подчеркивает собственную абсурдность. В эпилоге драмы Якоб будто подводит итог и делает общий вывод: «Ich aber will auf dieser Erde stehen / Und schreien und klagen, / Bis sie ein Gott in einen Abgrund stürzt – / Oder sich ihrer erbarmt!»³⁹ [48, S.

³⁵ Господи! Здесь и сейчас я верю в Бога, несмотря ни на что. Я верю в его дьявольский юмор.

³⁶ Это было изощренное злодеяние какого-то бога, чтобы я еще раз перед смертью увидел счастье!... В самом деле, был бы этот Бог человеком, я бы ему сказал: у Вас талант быть дьяволом!...

³⁷ Я ненавижу его [Бога – Ю. К.], потому что люблю людей.

³⁸ [...] игрушка чуждой силы [...] / Дурак для смеха высших миров!

³⁹ Но я хочу стоять на этой земле / И кричать и жаловаться, / Пока она не сбросит Бога в пропасть – / Или не сжалится!

115]. Якоб сохраняет веру в возможность трансформации Бога из злого и жестокого в милосердного, но, в любом случае, остается на стороне людей, их защитником и глашатаем человеческого права на счастье.

Кровожадным молохом считает Бога протагонистка драмы Э. Толлера «Человек – Масса». Отстаивая идеалы свободы, равенства и братства, Женщина отказывается от любого кровопролития: «Nur selbst sich opfern darf der Täter. [...] Wer Menschenblut um seinetwillen fordert, / Ist Moloch: / Gott war Moloch. / Staat war Moloch. / Masse war Moloch»⁴⁰ [56, S. 110]. Героиню ужасают последствия восстания. В шестой картине-видении ее окружают тени убитых. Сама она представлена то в лице Закованной (die Gefesselte), то в лице Женщины (die Frau) (подобный прием смены лиц Э. Толлер применяет также в драме «Преображение»). Героиня восклицает: «Gott ist schuldig!»⁴¹ [56, S. 102] «Gott ist in dir»⁴² [56, S. 103], – возражает ей Сторож и слышит в ответ: «So überwind ich Gott. [...] Schändete ich / Gott? / Oder schändete / Gott / Den Menschen? [...] Gott / Vor ein Gericht! / Ich klage an»⁴³ [56, S. 103]. Как и в «Преображении» Э. Толлера, Бог и человек, судья и подсудимый меняются местами [55, S. 46]. В разговоре Женщины со Священником в последней картине сталкиваются две противоположные точки зрения. Героиня считает человека добрым, Священник называет его злым и грешным. Рай на земле, по его убеждению, невозможен, человечество беспомощно, лишь в Боге можно обрести спасение [56, S. 110-111]. На все эти аргументы Женщина отвечает только одной фразой: «Ich glaube!!!»⁴⁴ [56, S. 111] Ее глубокую веру в человека ничто не может поколебать.

Параллельно с критикой Бога в экспрессионистских драмах все более укрепляется вера в возможности человека. Это демонстрирует пьеса Г. Кайзера

⁴⁰ Собой лишь может жертвовать герой. [...] Кто ищет крови человека, / Вампир. / И бог – вампир, / И государство, / И масса [12, с. 89-90]. (В тексте оригинала Бог сравнивается не с вампиром, а с молохом, упоминающимся в Библии божеством, моавитян и аммонитян (3 Цар 11:7), которому приносили в жертву детей (Иер 7:31).)

⁴¹ Виновен Бог! [12, с. 77]

⁴² Твой Бог в тебе. [12, с. 77]

⁴³ Я одолею Бога. [...] / Я ль осквернила / Бога? / Иль Бог / Созданье / Осквернил? [...] Бог... Бог... / К суду! / Я обвиняю! [12, с. 78]

⁴⁴ Я верю!!! [12, с. 92]

«Граждане Кале». Ее протагониста Эсташа де-Сен-Пьера можно считать первым в плеяде «новых людей», изображавшихся драматургом и в последующих работах, отмечает А. Арнольд [140, S. 113]. Действие пьесы происходит в середине 14 в., во время Столетней войны в осаждаемом английскими войсками французском портовом городе Кале. Измученные долгой осадой жители вынуждены принять решение: защищать Кале с оружием в руках или принять требование английского короля и открыть ворота победителю. При этом шесть знатных граждан должны быть выданы англичанам и публично казнены. В пользу второго варианта высказывается Эсташ де-Сен-Пьер, он же становится первым из семи добровольцев. Седьмой герой усиливает интригу в драме. У каждого из вызвавшихся появляется возможность отказаться от своей миссии. В основу конфликта драмы положен принцип непротивления злу насилием. Эсташ де-Сен-Пьер призывает к преображению через смирение и жертвенность. Герой выпивает яд, призывая остальных без страха следовать за ним и верить в свою избранность. «Новый человек» осуществляет прорыв (Aufbruch) и угасает под тяжестью собственного рекорда, – пишет Г. Кайзер в своем небольшом сочинении «Формирование драмы» [92, S. 556]. Смерть героя подчеркивает, что окончательное обновление человека достигается через его самопожертвование, справедливо отмечает в своем исследовании Э. Шюрер [215, S. 103]. При этом стоит отметить, что помилование, объявленное в конце пьесы английским королем, и снятие осады с города фактически лишают смерть протагониста всякого смысла.

Эсташ де-Сен-Пьер не ждет какого-либо воздаяния после смерти. Самым важным ему представляется то, что он делает на земле. Обращаясь к горожанам, герой восклицает: «Ihr stelltet euer hin – nun lockt und leuchtet es. Nun gießen sich davon heiße Ströme von Kräften in alle Arme aus! – Schon bezeichnen sie das neue Land, das sie aus der Wüste fruchen [...]!»⁴⁵ [38, S. 535-536] Эти слова звучат как воззвание. Кажется, герой обращается не только к окружающим его людям, но к самим

⁴⁵ Вы воздвигли творение – так украсьте же и осветите его. – Теперь льются от него огненные потоки силы в руки всех! – Они показывают уже новую страну, которую снова должны из пустыни сделать плодородной [...]! [7, с. 261-262]

зрителям. «Новая страна» представляется скорее абстрактным экспрессионистским видением. О ней говорится и в другой драме Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля». Это заветный рай, созданный на земле. Там в души людей нисходят мир, свет, добро, наделенные, в свою очередь, силой и стойкостью, успешно противостоящими войне, тьме, жестокости. Мотив созидания противопоставляется алчности и разрушению. Драма заканчивается триумфом «нового человека». Это подтверждают слова старика-отца, произнесенные над телом сына: «[...] der hier liegt, steht auf meinen Schultern und über euren Schultern übereinander!»⁴⁶ [38, S. 575] Пьеса как будто становится руководством к действию на пути к реализации мечты об обновлении. Однако наряду с этим появляется некоторая недосказанность, рождающая сомнения. С одной стороны, самопожертвование и нивелирование субъекта с его персональными качествами сочетается с фактически религиозным возвышением человеческого «я», приходит к выводу С. Вьетта [224, S. 196]. Отец Эсташа де-Сен-Пьера обращается к окружающим как пророк, возвещающий приход мессии:

Nun wartet er auf euch – ihr kommt später an! [...] Scheuchte er nicht den Schlaf von euren Liedern mit Mühe und Mühe? [...] Wachte er nicht über euch? Steht ihr jetzt nicht reif hier und seht mit klaren Augen eure Tat an? [...] ihr seid Straße und Wanderer auf der Straße. [...] Schreitet hinaus – in das Licht – aus dieser Nacht. Die hohe Helle ist angebrochen – das Dunkel ist verstreut⁴⁷ [38, S. 576, 577].

Сам главный герой, и это особенно ясно видно в последней сцене, почитается горожанами подобно Иисусу Христу. Тело Эсташа де-Сен-Пьера под звон колоколов возносят на алтарь, а в заключительной ремарке описываются фрески: «Положение во Гроб» и «Воскресение из Мертвых» Спасителя, окруженного шестью учениками. Еще раньше в пьесе изображается трапеза Эсташа де-Сен-Пьера с шестью избранными горожанами, дающая, при учете неизбежного

⁴⁶ [...] тот, кто лежит здесь, стоит на моих плечах и над всеми вами! [7, с. 295]

⁴⁷ Вот ожидает он вас... он опередил вас!... [...] Не все с новым ли трудом отгонял сон от ваших глаз? [...] Не бодрствовал ли над вами? Разве не стоите вы теперь зрелыми и не смотрите ясными глазами на ваше деяние? [...] вы и улицы, и путники на улицах. [...] Выходите – к свету – из ночи. Свет хлынул – мгла рассеялась [7, с. 295-296].

снижения евангельских сюжетов, явную отсылку к Тайной Вечере. Главный герой «новый человек» превращается в квазирелигиозного мессию. Возникает достаточно неожиданный эффект религиозного почитания посюсторонней жизни и обновленного человека.

С другой стороны, почитание «нового человека» как мессии означает его небывалое возвышение над всеми остальными. При этом поведение людей можно объяснить не внутренним обновлением (на это не дается никаких определенных указаний), но поиском и ожиданием нового спасителя, идола, божества, приходящего на смену прежнему безразличному или же беспомощному Богу.

Подобный поворот в сознании приводит к тому, что в ряде драм можно наблюдать появление отношения к Богу как к несчастному страдальцу. Так происходит в драме Э. Толлера «Разрушители машин», однако подобный вывод подготавливается постепенно. Ему предшествует отчаянное возмущение героев. Попытки Старого Рипера найти Бога на земле заканчиваются неудачей: «Der Blinde hört ihn nicht... Der Taube sieht ihn nicht... Ich hab' zwei gute Augen und zwei gute Ohren... ich find' ihn nicht...»⁴⁸ [54, S. 150] «Er... Er... Er da oben hat doch alles [...] Er läßt die Gerechten hungern und die Ungerechten prassen [...] O du Kindermörder du...»⁴⁹ [54, S. 136] Как и в драме «Человек – Масса», где Женщина называет Бога молохом, появляется сравнение с детоубийцей. Герой будто переиначивает сказанное в Священном Писании: «[...] алчущих исполнил благ, и богатящихся отпустил ни с чем» (Лук 1:53). Однако этот возглас не звучит в устах старика как богохульство. Он голодает сам и видит, как умирает от голода его маленький внук. Это человек, доведенный до отчаяния:

Wär' ich der droben, ich ließe Manna regnen ... Doch der da droben regt sich nicht. Wann regt er sich? Wenn Posaunen Siegestriumph blasen und goldgeschmückte Orgeln ein Loblied jubeln den Königen und großen Herren. Aber die Armen haben keine Orgeln und Posaunen. Ihr Klagelied tönt leiser denn der Herzschlag eines Kindes. [...] Man muß sich

⁴⁸ Слепой не слышит его... Глухой не видит его... У меня пара хороших глаз и пара хороших ушей, и я не могу найти его... [11, с. 26]

⁴⁹ У него... у него... там наверху, все есть. Он честных заставляет голодать, а бесчестных пресыщаться. О, ты... детоубийца... [11, с. 16]

sehr nahe an ihre ungewaschene, stinkende Brust schmiegen, um es zu hören...⁵⁰ [54, S. 157]

Похожее отношение к Всевышнему высказывает управляющий Урэ. Он говорит о том, что Бог – это лишь приют для одинокого немого человека, к которому тот с надеждой обращается в часы языческой печали. Бог слишком хорош для окружающих страданий и грязи, это вечный чистый свет, который в своей неизмеримой милости витает над человеческой нуждой [54, S. 161]. Бог не может помочь, остается надеяться только на человека. Однако и эта вера на фоне происходящих беспорядков и бессмысленной жестокости вскоре угасает. Главный герой Джимми Кобетт, призывавший к обновлению и отказу от насилия, гибнет от рук рабочих. И в этих условиях происходит парадоксальная перемена отношения к Богу. Старый Рипер восклицает: «Da liegt er... Sohn unser [...]. Du armer, lieber Gottessohn [...]. Du armer, lieber Gott [...] wie müde macht das Leben [...]. Ach, du armer, lieber Gott»⁵¹ [54, S. 190]. Сожаление и сочувствие героя адресуются как Богу, так и «новому человеку», названному Сыном Божиим. Они оба оказываются бессильными что-либо изменить в создавшейся кризисной ситуации.

Подобный вывод находит отражение в словах Э. Барлаха:

Ich kann mir vorstellen, daß Christus am Kreuz hängt und im Angesicht der Erde fliegt und leiden muß, so lange die Menschen bleiben, wie sie sind. Er wartet in seiner Pein, bis seine lieben Christen sich entschließen, ihn, ihren Erlöser, ihrerseits zu erlösen, indem sie anders werden, als sie sind. Aber sie werden eher meinen, daß er sich endlich davonmachen möge, denn sie feiern bald ihr zweitausendjähriges Jubiläum, und das feiert sich ohne Zweifel bequemer ohne Christus als in seiner Gegenwart⁵² [цит. по: 211, S. 102].

⁵⁰ Если бы я был наверху, я послал бы дождь манны небесной. Но тот, наверху не шевелится. Когда он шевелится? Когда трубы победы трубят о триумфе, и украшенные золотом органы поют хвалебную песнь королям и великим мира сего. Но у бедных нет органов и труб. Их жалобная песня звучит тише, чем стук детского сердца. [...] нужно прислониться очень близко к их невымытой груди, чтобы расслышать ее... [11, с. 30-31]

⁵¹ Наш сын лежит убитый [...]. Ты, бедный, милый сын божий [...]. Ты, бедный бог [...] как утомительна стала жизнь [...]. Ах, ты бедный, добрый бог [11, с. 54].

⁵² Я могу себе представить, что Христос висит на кресте, а по отношению к земле – летит, и должен страдать, пока люди остаются такими, какие они есть. Он ждет страдая, пока его

Драматург с иронией подчеркивает убежденность человека в возможности спастись без помощи Бога, однако глубина падения людей заставляет самого Христа безмолвно страдать и лишь надеяться на то, что они наконец образумятся.

Двойственность, отражающая всемогущество и бессилие Бога, изображается в драме Э. Барлаха «Потоп», которая в 1924 г. была награждена премией имени Г. ф. Клейста. В начале пьесы Бог предстает слабым и беззащитным. Он является на землю в образе нищего и получает лишь насмешки от своего неудавшегося творения, которое Он, несмотря ни на что, любит больше всего и страдает, наблюдая за его бесчинствами на земле [19, S. 198]. Бог старается найти среди людей тех, кто сохранил ему свою преданность, остался таким, каким должен быть. Этим человеком в первый момент кажется Ной. Герой не задумывается о своем отношении к Творцу, его вера в божественное величие бесконечна: «Ihm verdanke ich, daß ich bin [...] ich atme nicht, wenn ich nicht danken kann»⁵³ [19, S. 209]. Слепое почитание ограничивает свободную волю, но герой без раздумий отказывается от нее и во всем уповает лишь на Бога. Поэтому он не останавливает и Калана, приказывающего отрубить руки молодому пастуху лишь для того, чтобы проверить, насколько сильна вера Ноя. Несмотря на его добродетели и искреннюю веру, Всевышний испытывает разочарование: «Ich fürchte, ich werde wenig Freude an dir und deinen Kindern finden»⁵⁴ [19, S. 246].

Калан представляет в драме противоположную позицию бунта и отречения. Сильный и гордый герой во всеуслышание заявляет о себе: «[...] frei wie er – Herr wie er – gerecht und gut wie er [...]»⁵⁵ [19, S. 201]. Как нелюбимый сын, подобно Каину Ф. Коффки, герой отрекается от своего Отца:

Ich danke Gott, daß er mir Kraft, Schnelligkeit, Schlaueit, Ausdauer und Mut gegeben hat [...] meine Bosheit ist auch von ihm [...]. Ich vertraue, er hat meine Liebe und mein

возлюбленные христиане решатся, в свою очередь, спасти его – своего Спасителя, став другими. Но они скорее подумают, что он, наконец, мог бы исчезнуть, ибо скоро они будут праздновать свой двухтысячелетний юбилей, это конечно удобнее без Христа, чем в его присутствии.

⁵³ Я благодарю Его за то, что я есть [...] я не дышу, если не могу благодарить.

⁵⁴ Я боюсь, я обрету мало радости в тебе и твоих детях.

⁵⁵ [...] свободный как Он – господин как Он – справедливый и добрый как Он [...]

Gebet nicht nötig [...]. Kann ich mich zu ihm erheben, der erhaben ist, da ich es nicht bin? [...] nur soll er mich in meiner Wüste und meinen Zelten für mich leben lassen⁵⁶ [19, S. 200].

Калан сам для себя определяет закон и старается постигнуть, а затем и преодолеть собственные человеческие границы. Он хочет добиться почитания, стать Богом, стать сильнее Бога. В то же время, как ни парадоксально, герой жадно ищет Его. Этот поиск можно обозначить как путь становления (Werden), о котором говорится и в других драмах Э. Барлаха.

В конце своего пути, будучи наказанным и умирая, Калан приходит к осознанию величия Бога, однако в его понимании это не Бог-повелитель, подавляющий волю человека, но Бог как начало и конец всего. Герой сам становится частицей этого величия. Этим подчеркивается сближение Бога и человека. При этом в «Потопе», что характерно и для других пьес Э. Барлаха, изображается непреодолимая пропасть между божественным и мирским: «[...] auch an mir wächst Gott und wandelt sich weiter mit mir zu Neuem [...] – Er ist ich geworden und ich Er – Er mit meiner Niedrigkeit, ich mit seiner Herrlichkeit – ein einziges Eins [...]»⁵⁷ [19, S. 273], – восклицает Калан. Здесь высказывается важная мысль о единении Бога и человека. Она находит отражение в целом ряде экспрессионистских драм, рассматриваемых нами в следующем разделе.

Бунтующий человек признает могущество и непостижимость Бога, но осознание этого приходит слишком поздно. Катастрофу потопа, гнев Творца уже нельзя предотвратить. Гибель всего живого означает признание несовершенства мира, однако Бог Э. Барлаха единолично принимает решение о его судьбе. Человек, к которому Он испытывает глубокую любовь и привязанность, выглядит в драме

⁵⁶ Я благодарю Бога за то, что он дал мне силу, быстроту, хитрость, выдержку и мужество [...] моя злость тоже от него [...]. Я знаю, ему не нужны мои любовь и молитва [...]. Могу ли я, не возвышенный, подняться до него, возвышенного? [...] пусть только он оставит меня жить в моих палатках в моей пустыне [...].

⁵⁷ [...] также и во мне вырастает Бог и обновляется дальше вместе со мной [...] – Он стал мной, а я Им – Он с моей ничтожностью, я с его величием – едины [...].

как дитя, поднимающее свой слабый голос против Отца и вынужденное в итоге признать свое глубокое почтение.

Важные акценты в этом вопросе добавляют последние драмы Э. Барлаха «Славное времечко» (другой вариант перевода – «Хорошее время») и неоконченная «Граф фон Ратцебург», в которых человек, кажется, вновь обретает максимально высокий статус, подчеркивает Х. Доле [157, S. 101]. В единственном напечатанном при жизни автора фрагменте драмы «Граф фон Ратцебург» Бог провозглашает человека равным себе творцом, дает ему полную свободу воли и действия в мире, в котором отныне больше не существует никаких заповедей и предписаний [17, S. 822]. Однако не все готовы согласиться с новым порядком. Христианский аскет Иларион отказывается признать свое равенство Богу: «[...] ich wünsche nicht, Gott gleich zu sein [...]. Nicht gleich, niedrig wünsche ich zu sein [...]»⁵⁸ [17, S. 823]. На это ему отвечает призрак пророка Моисея: «[...] bleibst [...] der Schöpfer Gottes [...]»⁵⁹ [17, S. 824]. Сбывается мечта человека – он становится полновластным правителем на земле. Бог как будто испытывает свое дитя, наблюдая за игрой его фантазии. Но всевластие человека носит призрачный характер, и он сам пугается своего нового статуса, ощущает себя слабым и отчаянно одиноким.

В отличие от Илариона богом готов объявить себя герой пьесы «Славное времечко» Атлас: «[...] ich alles in allem [...] wie ein absoluter Herr [...] Ist es weit von [...] göttergleicher Existenz [...]?»⁶⁰ [18, S. 447] Однако его слова кажутся пустыми по сравнению с желанием и готовностью Сюроса и Челестины принять на себя незаслуженное наказание и пожертвовать жизнью ради спасения нового молодого поколения, которое будет жить в новые лучшие времена. Одно из главных правил «славного времени» – правило «добровольной радости» (freiwillige Freudigkeit) [18, S. 455]. Люди верят, что начались долгожданные перемены к лучшему, хотя происходящие события – ссоры и преступления – свидетельствуют о другом. «Die Zeiten sind in uns [...] und die Zeiten sind wie wir»⁶¹ [18, S. 484], –

⁵⁸ [...] я не желаю быть равным Богу [...]. Не равным, хочу быть низким [...].

⁵⁹ [...] ты остаешься [...] творцом Бога [...].

⁶⁰ [...] я все и вся [...] как абсолютный господин [...]. Далеко ли это до [...] божественности [...].?

⁶¹ Времена в нас [...] времена такие, какие мы.

приходят к выводу две героини пьесы Сибилла и Челестина. Как бы ни старались люди, даже в наступившее уже новое время земля наполняется грехом, и этот грех искупается лишь жертвой на кресте [18, S. 510].

Несмотря на значительно возросший статус человека, в драматургии Э. Барлаха образ «нового человека» всякий раз приобретает признаки несовершенства. Получая беспрецедентную свободу, человек интуитивно ощущает, что последнее слово по-прежнему остается за Творцом. Бог воспринимается как недостижимый повелитель, распоряжающийся людскими судьбами по собственному усмотрению.

Изменение отношения к «новому человеку» в экспрессионистских драмах напоминает движение маятника. Констатируя факт высшей несправедливости, протагонисты пытаются доказать свободу воли человека и его право распоряжаться своей жизнью, стремятся одержать триумф над злым или безучастным Богом, справиться с возникающими проблемами не с помощью, но вопреки Божьей воле, подчеркивает К. С. Гутке [260, S. 47, 51]. Подобная борьба не приводит, как правило, к положительному результату. Ее противоположностью становится убежденность в непостижимости Бога, вершащего судьбы мира, и даже в бессмысленности самой попытки противостоять Его воле. С одной стороны, «новый человек» представляется полновластным судьей земных дел и предводителем на пути к обновлению мира. С другой стороны, роль «нового человека» заметно умалется на фоне всемогущества Бога. Однако ни в одном случае «новому человеку» не удастся достигнуть всеобщего обновления. Это наводит на мысль о том, что в изначальной постановке проблемы и в его обращениях к людям отсутствует некое важное звено, без которого не может образоваться единая цепь, выводящая человечество из состояния кризиса к счастью и процветанию.

1.3. Выстраивание новой модели мировосприятия как способ преодоления ментального кризиса субъекта (Э. Толлер «Преображение», Г. Йост «Пророки», Э. Барлах «Мертвый день», «Бедный родственник»)

Новый поворот в отношении человека к Богу можно наблюдать в драме Э. Толлера «Преображение». Пьеса имеет характерную для экспрессионизма форму драмы состояний (Stationendrama). Она делится на шесть частей (Station), а те, в свою очередь, на тринадцать картин (Bild), шесть из которых «реальные», а остальные семь будто окутаны завесой сна (Traumbild). В дальнейшем отличить их друг от друга нетрудно даже по смене обычной прозы на ритмическую. В «реальных» картинах наиболее четко отображается процесс внутреннего поиска и постепенного преобразования главного героя. «Нереальные» картины, изображающие ужасы войны и жизнь низшей прослойки общества, помогают понять, почему такой насущной и болезненной стала проблема обновления для мира, управляемого холодным расчетом, погрузившегося во мрак и жестокость. (Подобный прием также в полной мере используется в драме Э. Толлера «Человек – Масса».)

Эффекту чередования реальности и нереальности изображенных в драме событий соответствует символическая игра со светом, на которую указывает в своей работе Т. Бютов [147, S. 54-55]. Действие первой картины (странствия главного героя Фридриха и его добровольный уход на фронт) происходит в сумерках. Вторая картина, открывающая ужасающий лик войны, разыгрывается в час после заката. В четвертой картине мертвецы оживают, когда облака окутывают луну, в пятой – выживший после военной операции Фридрих оказывается в лазарете в час предрассветных сумерек, его преобразование, описанное в седьмой картине, символизирует рассвет. После этого действие снова погружается в темноту, следуют смерть и воскрешение героя. В тринадцатой заключительной картине – в полдень – герой обращается к людям с пламенным призывом начать мирную революцию. Новый день только набирает силу. Впереди еще долгий путь,

но появляется надежда на то, что отныне солнечные лучи будут освещать дорогу идущим.

Седьмая центральная картина пьесы, в которой, как уже было отмечено, происходит преобразование героя, завершается разговором Фридриха с Сестрой, чей полуабстрактный образ становится одним из ключевых, поскольку именно она указывает протагонисту путь к спасению. В седьмой картине Сестра появляется неожиданно, будто из ниоткуда, и подобно голосу свыше объясняет главному герою цель и смысл его борьбы. Еще ранее в лазарете сестра из Красного креста заботится о выздоровлении Фридриха, единственного оставшегося в живых участника разведывательной операции. В седьмой картине Сестра вновь спасает ему жизнь, удерживая от самоубийства. Она произносит слова, которым суждено сыграть решающую роль в жизни протагониста и которые определяют всю идеологическую направленность драмы: «Dein Weg führt dich zu Gott [...] / Zu Gott, der Geist und Liebe und Kraft ist, / Zu Gott, der in der Menschheit lebt. / Dein Weg führt dich zu den Menschen [...] / Wer zu den Menschen gehen will, / Muß erst in sich den Menschen finden»⁶² [55, S. 40]. Бог раскрывается в человеке, а человеческая красота становится воплощением божественной. Разговор с Сестрой служит толчком к началу внутреннего обновления героя. Во время своей завершающей речи, в которой Фридрих призывает людей к революции духа, он прислоняется к порталу церкви, и это будто символизирует окончательное примирение и принятие человеком Бога.

Подобный финал подготавливается в драме постепенно. Женщина-инвалид, жена солдата-инвалида заявляет Фридриху: «[...] glaube ich ihren Gott am Dirigentenpult zu sehen und mit Konfetti um sich werfen»⁶³ [55, S. 38] Бог сравнивается с равнодушным дирижером или же представляется беспомощным и безучастным наблюдателем за человеческими несчастьями: «Er lästerte an uns, /

⁶² Твой путь ведет тебя к Богу [...] / К Богу, который есть дух, любовь и сила, / К Богу, который живет в человечестве. / Твой путь ведет тебя к людям [...] / Кто хочет идти к людям, / Должен сначала в себе найти человека.

⁶³ [...] мне кажется, я вижу вашего Бога за дирижерским пультом, разбрасывающего вокруг себя конфетти.

Wenn er uns glauben machen will, / Daß er um unser Leiden weiß!» [55, S. 33]⁶⁴ – восклицают покалеченные на войне солдаты, и на этот упрек трудно что-либо возразить, он приводит в отчаяние даже священника, в шестой картине он падает на колени перед калеками и ломает крест. Символичность этого поступка подкрепляется словами героя: « – O Jesus, deine Lehren sind verstümmelt – / Wie ging's sonst zu, daß kraftlos sie zerbröckeln»⁶⁵ [55, S. 33]. Однако изменения произошли не в учении, но в сознании людей. Реплику солдат характеризует свойственная экспрессионистской драматургии особенная эмоциональность, оголяющая его страдания. Герои категоричны в своих суждениях, и описанные в пьесе нечеловеческие мучения, доведенные до гротеска, пронизывающие одновременно своей чудовищностью и обыденностью в перевернувшейся с ног на голову реальности, оправдывают произнесение подобных слов. Достаточно вспомнить оживающих мертвецов, с такой простотой и проницательностью повествующих о своей смерти, или обезумевшего солдата, привыкшего утолять жажду кровью: «Sauf mein eignes Blut, brauch nicht deines...»⁶⁶ [55, S. 24].

Безуспешный поиск Бога приводит к таким отчаянным поступкам, как самоубийство, изображенное в девятой «нереальной» картине «Смерть и воскресение». Заключенный с лицом Фридриха (подобная «смена лиц», весьма типичная для экспрессионистской драматургии, создает дополнительное впечатление призрачности и нереальности происходящего) бросается в лестничный пролет и распластывается на полу в позе распятого. Похожий эпизод встречается в автобиографии Э. Толлера среди воспоминаний о месяцах, проведенных в тюрьме вместе с военными дезертирами: «Sie schneiden sich mit Scherben die Pulsadern auf, sie zerreißen die Laken und binden aus den Streifen Stricke, sie stürzen sich übers Geländer der Treppe in den Steinkeller. Ich werde nie mehr jenen spitzen, tierischen Schrei vergessen, der eines Morgens meinen Schlaf zerstach, daß ich

⁶⁴ Он бы богохульствовал по отношению к нам, / Если бы хотел заставить нас верить, / Что знает он о наших страданиях!

⁶⁵ – О, Иисус, Твое учение исказили – / Как иначе дошло до того, что оно бессильно рассыпается.

⁶⁶ Я пью свою собственную кровь, мне не нужна твоя...

schreiend auffuhr und, mir selber fremd, zu schreien fortfuhr»⁶⁷ [325]. В «Преображении» самоубийца произносит следующие слова: «Vielleicht, gekreuzigt kann es sich erlösen, / zu hoher Freiheit auferstehn»⁶⁸ [55, S. 45]. Его поступок вывается типичным для экспрессионизма криком в будни заключенных и в канву всей пьесы, взрывает и взбудораживает. Однако попытка таким образом повторить путь Христа выглядит абсурдной. Подтверждается вывод, сделанный еще в седьмой картине: человек должен не стремиться мучительно к постижению и объяснению воли недостижимого Бога, но направить силы на поиск Его в самом себе, т. е. на самопознание.

По убеждению Генриха фон Клейста, признаваемого по духу близким к экспрессионистам писателем [184, S. 408], внутренний закон является единственно истинным данным человеку Богом для исполнения на земле. И этот закон подчас не только противоречит общепринятым нормам, но даже не может быть выражен человеческим языком. Внутренний закон объединяет всех людей, ибо каждому Бог определил прийти к полному самопознанию и самовоплощению на земле [202, S. 13]. И действительно, в «Преображении» демонстрируется, как ощущение человеком своего одиночества во вселенной отступает на второй план, когда поиск божественного переходит на другой уровень. В этом заключается важный поворот, благодаря которому Э. Толлеру удается «переключить» внимание своего героя с отчаяния и негодования на стремление к самопознанию и к познанию окружающих людей. Посредством внутренней связи с Богом Фридрих обретает новые силы. Уверенность протагониста многократно возрастает. Он становится творцом собственной судьбы, ибо обновление означает не только возвращение к первоначальной красоте и духовной свободе, но и способность человека взять на себя право и смелость устраивать свою будущую жизнь. Герой восклицает: «Große Zeit wird uns alle zu Großen gebären... Auferstehen wird der Geist [...]. Und mir – mir

⁶⁷ Осколками стекла они вскрывают себе вены, разрывают простыни и свивают из полотнищ веревки, бросаются в каменные пролеты лестниц. Я никогда не забуду пронзительного животного вопля, ворвавшегося однажды утром в мой сон; я вскочил и тоже закричал и, чужой самому себе, кричал и кричал, не переставая [13, с. 92].

⁶⁸ Возможно, распятым можно спастись, / воскреснуть для высшей свободы.

*gibt diese Stunde besonderes Geschenk...»*⁶⁹ [55, S. 21] Эти слова звучат восторженно и абстрактно, но они доказывают, что отныне человек сам намечает цель пути, и этот шаг можно считать важным этапом на пути ко всеобщему обновлению и единению, которого герой добивается, собирая людей в общем марше, завершающем пьесу. Он сам одновременно руководит и отступает на второй план. Этот прием нередко встречается и в других драмах (Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», Й. Р. Бехер «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», Л. Рубинер «Без насилия»). В них миссию «нового человека» можно считать успешной, он добивается всеобщего преображения, теперь каждый готов сам устраивать свою жизнь в согласии с интересами окружающих и на благо всех членов мировой общины.

Искать Бога в себе призывает также в пьесе Г. Йоста «Пророки» приор Садолет. На вопрос молодого монаха Мартина Лютера: «*Vater... wo ist Gott?*»⁷⁰ [35, S. 17] Он отвечает: «*Gott ist in dir!*»⁷¹ [35, S. 17] Эти слова служат также ответом на неоднократно повторяющиеся в драме вопросы о самодостаточности веры и о чуде как искушении для верующих. В первом акте попытки духовенства продемонстрировать жаждущей толпе наглядное проявление Божьей силы заканчиваются сожжением невинной и глубоко верующей героини Марты. Эта трагедия становится толчком для монаха Мартина Лютера к изменению его сознания и последующему реформаторству. Герой стремится к преображению действительности и ее слиянию с миром идей через живую веру, не скованную тяжестью старого порядка и допускающую максимально возможное приближение человека к Богу, подчеркивает в своем исследовании Х. Хееринг [183, S. 55]. Человек, по убеждению Лютера, должен верить, тогда он сможет почувствовать присутствие Бога в собственной душе.

В драме подобное воссоединение лишь планируется. Начатая героем борьба еще слишком далека от завершения. Как правило, в экспрессионистских пьесах

⁶⁹ Великое время родит нас всех для величия... Возродится дух [...]. И мне – мне этот час делает особенный подарок...

⁷⁰ Отец... где же Бог?

⁷¹ Бог в тебе!

путь лишь намечается. Его окончание видится озаренным мечтой о новой жизни и всеобщем счастье. Каких-либо четких представлений о том, что его ожидает, человек, вступающий на путь обновления, не имеет и может лишь довериться интуиции и зову собственной души. Попытки представить заветную мечту и уже достигнутую цель превращаются в драмах в изображение расплывчатых видений, о чем свидетельствует анализ, проводимый во втором и третьем разделах третьей главы. События, изображенные в драме Г. Йоста лишены той нереальности и призрачности, которая характеризует многие экспрессионистские пьесы, герои названы по именам и наделены определенными чертами характера. Так, монах Мартин изображается как человек думающий, ищущий, сомневающийся. Соглашаясь первоначально с приговором Марты, он вдруг понимает, что вера и искренность девушки возвышают ее над всеми церковнослужителями. Она сохраняет мужество даже на костре. «Hilf mir, Weib, in deiner Herrlichkeit! [...] Tilgt die Flamme!... Die Schuld ist gebüßt!»⁷² [35, S. 30-31] – восклицает монах. Произошедшая на его глазах казнь, навсегда остается в памяти и впоследствии полностью меняет мировоззрение Лютера, делая его борцом за обновление господствующих религиозных воззрений: «Ich will, daß jede Mutter eine Heilige sei! [...] Irdisch will ich die Madonna und von Fleisch und Blut, daß die Erde fromm werde!»⁷³ [35, S. 73] Страстность и стремление преодолеть сковывающие человеческую свободу границы, желание видеть человека святым [35, S. 74], сближают Лютера с экспрессионистским «новым человеком». Бог пребывает в каждом, и в этом уже не может быть сомнения. Теперь герой, получивший ответ на мучивший его вопрос, готов бороться за свои убеждения. Обретение или укрепление связи с Богом ведут к возвышению статуса человека не над Всевышним или вместо Него, но над самим собой, над своим прежним «я», потерянным в окружающей действительности и ищущим опору в чуде. Осознание своей непосредственной связи с Богом меняет поведение человека, делают его более

⁷² Помоги мне, Женщина, в твоём величии! [...] Погасите пламя!... Вина искуплена!

⁷³ Я хочу, чтобы каждая мать стала святой! [...] Хочу, чтобы Мадонна была земной, из плоти и крови, чтобы земля стала праведной!

благочестивым и праведным, тогда и появляется ощущение единства: Мадонна становится земной, а человек, несмотря на все свои грехи, обретает святость.

Поиск человеком Бога отличает ранние пьесы Э. Барлаха. Герои его драм, для которых был характерен особый мистицизм, рождающийся из сплава христианских, пантеистских и строго отобранных философских идей (Я. Беме, китайская философия VI-IV вв. до н.э.), отмечает М. В. Зоркая, обретают себя в «подвиге», «служении», в «жертвенности». Их духовное совершенствование происходит на двух уровнях: «условно-символическом» и «реалистическом». Хотя нередко лейтмотивом становится отчаяние и бессилие человека перед непостижимыми для него противоречиями жизни [315, с. 50-52].

Обновление, в представлении драматурга, можно обозначить как процесс становления. Только в нем может существовать «новый человек», подчеркивает В. Хинк, однако попытка определить духовные составляющие этого процесса неизменно ведет к его прекращению [185, S. 43]. Преображение совершается на глубинном уровне сознания, отмечает Й. Х. Рихтер. Путь обновления ведет от внешнего к внутреннему, от материального к духовному, при этом для каждого он всегда индивидуален, долог и сложен. В процессе поиска человек находит Бога внутри себя. И Бог, по мысли Э. Барлаха, открывает ему верный путь. При этом Бог воспринимается как высшая духовность, частичное постижение которой возможно лишь в моменты наивысшего внутреннего и духовного напряжения [211, S. 166-167].

На первый взгляд, сюжет пьесы «Мертвый день» достаточно прост. (В первоначальном варианте 1907 г. рукопись получила название «Божий сын» – *Göttersohn*, – в 1908 г. новый вариант был переименован в «Зов крови» – *Blutgeschrei*). Однако, как и в последующих произведениях, более важными и сложными оказываются не внешние события, а внутреннее преобразование героев. «Значительное растворено в простом и обычном и должно быть [...] замечено в нем, не потеряв при этом своего общего смысла [...]» [241, с. 48], – пишет Н. С. Павлова, и этот принцип в полной мере находит отражение в драме. Изображенный в ней конфликт можно истолковать как конфликт между земным вещественным

миром (его символизирует образ Матери) и возвышенной духовной сферой (божественный Отец). Где-то между этими уровнями находится Сын (человек). Переходное состояние подчеркивает сравнение его с птицей. Она может покинуть землю и взлететь к небесам, но всегда неизменно возвращается назад [14, S. 17, 18]. Сын пытается вырваться из материнского дома в мир, чтобы воплотить в жизнь прекрасные образы будущего: «[...] wer sie erweckte, der schüfe der Welt ein besseres Gesicht. Das wäre ein Held, der das könnte. [...] was für Herzen würden dadurch erst schlagen können! Ganz andere Herzen, die ganz anders schlagen, als sie jetzt können»⁷⁴ [14, S. 21]. Однако порвать связь с домом оказывается совсем не просто.

Игра света получает в пьесе важное смысловое значение. В доме Матери всегда царит сумрак. Убийство коня Херцхорна, посланного Сыну его таинственным божественным Отцом, чтобы помочь вырваться из материнского дома в мир, совершается ночью и будто предвещает гибель надежды на спасение. Сын мечтает соединить день и ночь, божественное и человеческое, однако в этой борьбе он терпит поражение. Важную роль приобретает эпизод, описывающий схватку Сына с Альбом, олицетворяющим боль и страх. Альб мучает людей, чтобы через свои страдания они преобразились и вновь приблизились к Богу. Ни одному человеку не дано победить его, не удастся сделать это и главному герою. После поражения Сына время в драме будто застывает. Пропажа коня лишь подтверждает произошедший перелом. Герой все больше погружается в отчаяние. Показательна сцена-видение, когда ему чудится, что он блуждает в тумане и призывает Отца, а откуда-то со стороны слышит чужой голос, зовущий Мать. Он не может поверить, что оба голоса принадлежат ему самому, а он лишь в забытии стоит посреди комнаты, будто окутанный туманом. Подобные призрачные картины-видения, как уже отмечалось выше на примере пьесы Э. Толлера «Преображение», приобретают в экспрессионистских драмах ключевую роль, именно для них характерно

⁷⁴ [...] кто разбудил бы их, тот создал бы более совершенный облик мира. Кто бы это смог, был бы героем. [...] Какие бы сердца стали биться тогда, совсем иные, и бились бы они по-другому, чем бьются сейчас!

символическое изображение внутреннего состояния героев и происходящих с ними перемен.

Удаленность от Бога заставляет человека жестоко страдать и приводит к отчаянию. Осознание собственной ограниченности, как верно отмечает Й. Х. Рихтер, приводит к внутреннему слому героя, а затем и к самоубийству [211, S. 27]. Люди должны измениться внутренне, тогда их обновление приведет к преображению мира. Страдания и вина человека велики, но само стремление исправиться оказывается даже важнее результата. Попытки человека доказать свою значительность перед Богом заканчиваются поражением. Бог близок, но недостижим, и Его превосходство не ставится под сомнение.

По сравнению с «Мертвым днем» пьеса Э. Барлаха «Бедный родственник» отличается меньшей абстрактностью и не может быть в полной мере отнесена к экспрессионистским драмам. Тем не менее ее рассмотрение приобретает важное значение для более полного раскрытия проблемы взаимоотношений «нового человека» с Богом. В пьесе мистико-мифологические элементы сочетаются с повседневно-реальными. Но более важными и здесь оказываются не детали сюжета, а события, происходящие на внутреннем духовном уровне. Человек в «Бедном родственнике» также изображается в промежуточном состоянии между реальностью и призрачной неземной сферой. Любопытно отметить, что в письмах к К. Барлаху (12.04.1916) и д-ру Ю. Козну (23.04.1916) Эрнст Барлах писал о том, что название пьесы имеет символическое значение (также его переводят как «Бедный кузен», первое рабочее название «Пасхальные люди» *Die Osternleute* осталось лишь в черновиках). Оно подчеркивает, что человек есть не что иное, как неудавшаяся побочная родственная ветвь по отношению к Всевышнему [178, S. 36].

Пьеса начинается с самоубийства и как будто продолжает сюжет «Мертвого дня». Главный герой Ивер, кажется, без очевидной на то причины, стреляет в себя уже во второй сцене, хотя умирает только в конце драмы. Все последующие события и реплики героев служат объяснением этого поступка. В своем доме Ивер ощущает себя оборванцем и чужаком, при этом сама мысль быть похожим на

окружающих вызывает у него отвращение [15, S. 538]. Возможность навсегда остаться воплощением человеческой слабости вселяет в героя ужас. В его сознании сливаются ощущение вины за ничтожность всего происходящего в мире и презрение перед неполноценностью людей. «Schämen Sie sich nie für andre mit?» [15, S. 578]⁷⁵ – спрашивает он своего антагониста с говорящей фамилией Зибенмарк (Siebenmark). Духовность – данное человеку божественное зерно, – по убеждению героя, засыхает под тяжестью гнета всего земного и материального, а попытки этому противостоять обречены на поражение. Подобная мысль наглядно отражена в рельефе Э. Барлаха «Измученное человечество» (Die gemarterte Menschheit, 1919 г.). Рельеф изображает человека с искаженным болью лицом, висящего на веревке, обвившей его руки, с привязанным к ногам тяжелым грузом. Божественное и земное будто стремятся разорвать его, причиняя неземные страдания. Этот мотив присутствует и в «Мертвом дне». Однако в первой драме Сын убивает себя в отчаянии из-за невозможности найти путь к своему божественному Отцу. В «Бедном родственнике» Ивер уже изначально осознает невозможность достижения этой цели. «Lieber ordentlich nichts als zweimal halb»⁷⁶ [15, S. 539], – убежден герой. Й. Х. Рихтер подчеркивает в своей монографии, что посредством самоубийства герой как будто освобождается от земного несовершенства [211, S. 55]. «Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich – über sich»⁷⁷ [15, S. 619].

Тем не менее надежда на спасение сохраняется. Сколь бы долгим и трудным ни был путь, в человеке продолжает гореть божественная искра. Если в «Мертвом дне» эта надежда угасает, то в последующих драмах постепенно укрепляется вновь. Страдания, бедность, несчастья делают человека более чутким, что, в свою очередь, облегчает путь к обновлению. Ивер первым проходит этот путь. Его поступок можно расценивать как жертву, приносимую ради пробуждения людей, застывших в своей бездуховности. Уже первоначальное название пьесы «Пасхальные люди» (Ивер назван в ранних набросках пасхальным агнцем

⁷⁵ Не стыдитесь ли Вы порой за других вместе с ними?

⁷⁶ Лучше полное ничто, чем дважды по половине.

⁷⁷ Остается лишь путь наверх, вверх, вопреки себе, через себя.

Osterlamm) подчеркивает готовность героя к самопожертвованию по примеру Иисуса Христа. Смерть Ивера оказывается не напрасной. Лена Изенбарн становится первой его преемницей и последовательницей: «Sie läßt sich in Siebenmark begraben, um in Iver aufzustehen»⁷⁸ [15, S. 629]. Героиня верит в возможность самореализации человека на земле. Ее пугает не мир, но неумение человека видеть и ценить его Богом созданную красоту: «Es ist zum Weinen, denken zu müssen, daß das alles wieder fort muß, daß das alles [...] in die Gasse kommt [...]. Kann das Leben so zur Krankheit werden, daß man dagegen wütet?»⁷⁹ [15, S. 540, 557] Жизнь представляется Лене Изенбарн великой тайной. Несмотря на смерть протагониста, вся пьеса проникнута витальными настроениями, столь важными для мировоззрения экспрессионизма. Земная жизнь больше не воспринимается как темница, но оказывается подобием и отражением небесной обители. Для героини весь мир становится монастырем, а ее основной целью является служение на благо человечества [15, S. 630]. Вступая на этот путь, Лена Изенбарн сама переживает обновление. «Anfang... das ist mein Eigentum allein [...]. Man ist ganz ins Selbstverständliche getaucht in dem Neuen, aber nun muß man sehen lernen, kriechen, gehen und danach all das andere. Gott, was wird das alles werden!»⁸⁰ [15, S. 627-628] – восклицает героиня. В этих словах нет страха перед неизвестностью, напротив, в них слышатся радость и готовность идти дальше. Пессимизм и отчаяние человека, чувствующего свою беспомощность в оторванности от Бога, преодолеваются верой в возможность обновления и наслаждения земной жизнью через внутреннее слияние с Богом.

Эрнсту Барлаху принадлежит следующая мысль, высказанная в письме к другу А. Краке:

⁷⁸ Она предается земле в Зибенмарке, чтобы воскреснуть в Ивере.

⁷⁹ Плакать заставляет необходимость думать, что все должно пройти, что все [...] попадет в сточную канаву [...]. Может ли жизнь стать болезнью настолько, чтобы против нее неистовствовать?

⁸⁰ Начало... это единственное мое достояние [...]. В новом человек полностью погружен в естественное, но теперь нужно научиться видеть, ползти, ходить, а потом все остальное. Господи, что из всего этого получится!

Gott ist (Gott sei Dank) ganz gewiß kein Mensch, die Menschen werden Gott nie erkennen, das Höchste ihrer Aussage wird immer nur ein Bild idealisierter Menschheit geben. Wir haben also soviele Götter, wie es Gottsucher gibt. Wir können somit nur den persönlichen guten Gott vorstellen, empfinden, glauben aber wohl unvorstellbare Göttlichkeit⁸¹ [162, S. 157].

Слова и образы всегда оказываются лишь слабым средством для описания божественного совершенства, продолжает драматург в письме к пастору Й. Шварцкопфу [162, S. 183]. Образ Бога нельзя запечатлеть, но люди неизменно стремятся к этому. Человек проецирует на этот образ свои собственные качества, причем только положительные, и доходит до того, что начинает видеть Бога, отмечает Э. Барлах в своем дневнике. Однако проецировать можно и отрицательные качества. Положительного образа многим недостаточно, и тогда они начинают критиковать [72, S. 319, 321]. Доказательством могут служить драмы, рассмотренные во втором разделе данной главы.

В пластических работах, по мнению К. Эдшмида, Э. Барлаху удалось гораздо отчетливее и нагляднее передать суть мировоззрения экспрессионизма: все второстепенное отступает в них на второй план, и на фоне деталей проявляется сама идея. Важен не человек или предмет, предстающий перед зрителями, но нечто более глубокое и едва постижимое, скрытое в конкретном образе. В фигурах обнимающихся людей важна сама идея, феномен объятия [79, S. 46]. Сам Э. Барлах подчеркивал, что сияние, исходящее от Бога, не имеет ничего общего с человеческой природой и навсегда останется непонятным до конца. Лишь художник становится, в некоторой степени, соучастником акта творения на земле [161, S. 46]. В пластических работах Э. Барлах часто изображал человека в момент внутреннего духовного поиска Бога. Благодаря этому созданные им образы фактически превращаются в видения, хотя внешне остаются материальными и даже массивными фигурами. Примером может служить скульптура «Мечтающая

⁸¹ Бог (слава Богу) совершенно определенно не человек, люди никогда не познают Бога, их высшим свидетельством всегда останется лишь изображение идеализированного человечества. Таким образом, Богов столько, сколько их искателей. Мы можем представить, ощутить личного доброго Бога, однако верить можем лишь в непостижимую божественность.

женщина» (*Träumendes Weib. Die Vision*, 1912). Женская фигура будто образует пьедестал, над которым изображен парящий Бог. Эта композиция могла бы стать иллюстрацией к пьесе «Бедный родственник». В образе «Мечтающей» нетрудно представить Лену Изенбарн. В момент духовного просветления ее связь с Богом наглядна и очевидна, в то же время Он остается недостижимым.

В 1922 г. Барлах создал скульптуру «Парящий Бог-Отец» (*Schwebender Gottvater*). Фигура Бога опирается на каменный пьедестал, что отчасти противоречит смыслу, вложенному в название. Лишь через несколько лет в 1927 г. художнику удастся устранить это противоречие в знаменитом монументе в Гюстрове «Парящий ангел» (*Güstrower Ehrenmal*). Фигуру ангела поддерживают две свисающие с потолка цепи, преодолевается зависимость от земной опоры. Созданный медитативный образ ангела весьма далек от христианских представлений, как и фигура парящего Бога-Отца. Ангел Барлаха погружен в глубокую задумчивость, его глаза закрыты, а взгляд, кажется, обращен внутрь себя. Он будто над вечностью парит над опустевшим полем боя. Посланнику из иного мира не нужны крылья, чтобы летать, не нужно открывать глаза, чтобы видеть и постигать человеческие страдания [161, S. 37]. Тяжелая неподвижность, удаленная от земных условностей, становится выражением неиссякаемой скорби, также отмечает К. Д. Карлз [149, S. 99]. Бог-Отец и Парящий ангел представляют высшую сферу, божественный мир. В то же время сострадание делает их облик близким и понятным людям.

Барлах нередко изображал в своих работах беспомощность и растерянность человека: «Свидание» (*Wiedersehen*, 1926), «Христос и Фома» (*Christus und Thomas*, 1926), «Мать и дитя II» (*Mutter und Kind II*, 1935). Ощущению потерянности противопоставляется способность человека любить: рисунок «Объятие» (*Umarmung*, 1926). Обе темы находят отражение и в надгробном рельефе «Смерть и жизнь» (*Tod und Leben. Grabrelief*, 1916-17). Важное влияние на творчество Э. Барлаха оказало его двухмесячное путешествие в Россию в 1906 г. Шестого октября 1920 г. в письме к своему кузену Карлу Барлаху он писал о том, что нашел в России ошеломляющее единство внутреннего и внешнего, сочетание в человеке образа

нищего и одновременно возвышенного сложного существа [161, S. 45]. Эта мысль отразилась впоследствии во многих работах художника. В качестве примера можно привести скульптуры: «Русская нищая с платком» (Russische Bettlerin mit Schale, 1906), «Скептик» (Zweifler, 1931). Подобная двойственность создает определенный диссонанс и в то же время притягивает внимание. Как и в драмах, проблема самопознания и примирения человека с самим собой и с миром не находит окончательного разрешения, каждый раз делается лишь попытка найти ответы на мучающие вопросы, но эти ответы неизменно ускользают. «Новому человеку» Э. Барлаха не дано преодолеть пропасть между земным и божественным, но духовный поиск возвышает его.

Необходимость человека найти путь к Богу подчеркивалась не только драматургами, но и идеологами экспрессионизма. К. Эдшмид в своих работах «О поэтической немецкой молодежи» [81, S. 21] и «О поэтическом экспрессионизме» [80, S. 32-33, 38] писал о том, что молодые поэты-экспрессионисты в борьбе за дух встречают Бога. Они чувствуют его дыхание в каждой строчке, и каждый раз Бог рождается вновь. Его любовь обнимает всю землю, страдание всего живого несет в себе сострадание Творца. Искусство это лишь этап на пути к Богу, подчеркивал К. Эдшмид. Также восторженную тоску по Всевышнему и стремление, сохранив в человеке человеческое, открыть в нем божественное выразил в предисловии к своей антологии «Сумерки человечества» (Menschheitsdämmerung, 1919) Курт Пинтус [105, S. 27]. Пауль Корнфельд в эссе «Искусство, театр и другое» писал, что отныне в центре новой драмы стоит не «психологический» (psychologischer), но «одушевленный» (beseelter) человек. И последний смысл всех искусств заключается в том, чтобы напоминать человеку, что он от Бога и имеет душу, ибо искусство призвано возвращать человека к его сущности, оно становится инструментом религии [98, S. 229].

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод: человек в экспрессионистских драмах чувствует себя спокойно и защищенно, лишь находясь под высшим покровительством Бога и, что самое важное, чувствуя Его присутствие в своей душе. Только тогда становится возможным духовное преобразование. А

ощущение бесконечного одиночества отступает на второй план. Ему на смену приходит стремление воплотить в жизнь идеалы добра и человеколюбия, попытаться добиться всеобщего обновления и единения. Уверенность экспрессионистского «нового человека» в своих силах, его жажда деятельности заражают окружающих и приводит к тому, что мир, потонувший в боли и страдании, постепенно начинает меняться.

Выводы по 1 главе

Экспрессионизм сочетал в себе христианские, мистические и обывательские представления о вселенной, Боге и человеке. При этом статус «нового человека» значительно возростал, нередко вытесняя сам образ Бога. Идеализм, подчеркивал К. Пинтус, являлся отчаянным побегом от реальности: «Der wirkliche Kampf gegen die Wirklichkeit hatte begonnen mit jenen furchtbaren Ausbrüchen, die zugleich die Welt vernichten und eine neue Welt aus dem Menschen heraus schaffen sollten. [...] nichts blieb als die Hoffnung auf den Menschen und der Glaube an die Utopie»⁸² [105, S. 27, 32]. С этим связано и появление в драматургии экспрессионизма различных представлений о Боге: как о жестоком мучителе людей (Э. Толлер «Человек – Масса», «Разрушители машин», П. Корнфельд «Искушение»), как о брате-близнеце дьявола (П. Корнфельд «Небеса и ад»), как об игроке и безумце (Р. Гёринг «Морской бой», Г. Кайзер «Спасенный Алкивиад», Э. Вайс «Олимпия», П. Корнфельд «Небеса и ад»), как о безучастном наблюдателе за земной жизнью (Х. Х. Янн «Пастор Эфраим Магнус», В. Газенклевер «Антигона», Г. Йост «Веселый город»), как о грозном карателе (Э. Барлах «Потоп», В. Газенклевер «Антигона»), как о беспомощном страдальце, возлагающем надежды на человека (Э. Толлер «Разрушители машин», Э. Барлах «Потоп») и как о Творце равном человеку (Э. Барлах «Граф фон Ратцебург»). Отчаянная критика в адрес Бога может служить сигналом поражения и разочарования целого ряда писателей в особой миссии экспрессионизма показать доброго Бога, создать новую религию. Как ни велико было желание, ни к какой религии так и не пришли, подчеркивал Р. Кайзер в своем небольшом сочинении «Конец экспрессионизма», и Бог как абсолют превратился в пустую фикцию [97, S. 255].

Одновременно в экспрессионистских пьесах человек все острее ощущал свое одиночество и несовершенство (Г. Йост «Веселый город», Э. Барлах «Мертвый

⁸² Настоящая борьба против действительности началась с таких ужасающих порывов, которые должны были одновременно разрушить старый мир и создать новый из человека. [...] не оставалось ничего другого, кроме надежды на человека и веры в утопию.

день», «Бедный родственник»). Бог оставался непостижимым, а в неумении объяснить трансцендентное сказывалась скрытая слабость и незащищенность героев. Принципиальное значение однако имело сочетание отказа от религиозности в ее прежнем понимании с глубинной верой, пронизывающей драмы. Единственным выходом, позволяющим вновь обрести внутреннее равновесие становилась попытка почувствовать Бога в собственной душе и восстановить потерянную гармонию (Э. Толлер «Преображение», Г. Йост «Пророки», Э. Барлах «Бедный родственник»). Усиление подобной тенденции свидетельствовало об особом отношении экспрессионистов-драматургов к общеевропейскому процессу обмирщения сознания и сближении экспрессионистской идеи обновления с христианскими представлениями.

Глава 2. Влияние философии Ф. Ницше на экспрессионистскую идею обновления

2.1. Отличие экспрессионистских представлений об обновлении от воззрений Ф. Ницше (В. Газенклевер «Царство», Э. Толлер «Преображение», Г. Кайзер «С утра до полуночи»)

Г. Кайзер писал: «Ich kenne nur zwei Unsterbliche: Plato und Nietzsche. Wenn ich auf eine einsame Insel verbannt würde, hätte ich an den Büchern dieser Beiden vollauf genug»⁸³ [91, S. 591]. Проблеме влияния философских трудов современников и предшественников на драматургию экспрессионизма в разные времена исследователями посвящались многочисленные труды (выше мы уже упоминали двухтомный труд Б. Хиллебрандта, работы Г. Мартенса). Основной задачей данного раздела является попытка на материале нескольких экспрессионистских драм проанализировать влияние философской мысли Ф. Ницше на формирование образа «нового человека», продемонстрировать своеобразие, а порой и парадоксальность отражения этого влияния.

В качестве одного из примеров приведем фрагмент пьесы В. Газенклевера «Царство». В четвертом акте происходит встреча двух героев Обскуруса и Антикууса. Антикуус рассказывает о своем поиске истинной скрытой сути вещей и о том времени, когда он стал отшельником, потеряв веру в богов, в людей, в самого себя. Годы проходили в безрезультатном поиске, но наконец он вновь почувствовал свою силу, обрел веру в возможность самостоятельно устраивать свою жизнь. Эта вера заставила его прервать отшельничество и вновь вернуться к людям, чтобы убедить их взглянуть на мир иными глазами, поверить в свои силы и отказаться от бесполезной и расслабляющей веры в богов: «Die Götter laß ich weg. Sie sind wie alles so unbestimmt [...]»⁸⁴ [27, S. 201]. Слова и образ Антикууса не

⁸³ Я знаю только двух бессмертных: Платона и Ницше. Если бы меня сослали на необитаемый остров, книг этих двоих мне бы хватило с избытком.

⁸⁴ Я обойдусь без богов, они столь же неопределенны, как и всё [...]

могут не напомнить Заратустру Фридриха Ницше – пророка и одновременно Сверхчеловека. Однако существует и ряд отличий.

Особенность ницшеанского пути к обновлению, по мнению Д. Шюмана, заключалась в изоляции человека от других людей и в освобождении от всех общественных связей [214, S. 105]. Соблюдение этого условия имеет важное значение, поскольку любой вид массовости таит угрозу нивелирования индивидуальности и подчинения общественным механизмам отдельно взятой личности. Заратустра демонстрирует свое освобождение в выражении подчеркнутого презрения к окружающим, называя их в речи «О базарных мухах» (*Von den Fliegen des Marktes*) ядовитыми мухами или стадом [100, S. 22]. Сверхчеловек, по его убеждению, может возникнуть только тогда, когда прежний слабый человек исчезнет. В стремлении к уединению Заратустра покидает город. Беседуя с людьми, открывая им постигнутые им самим истины, он обращается, в первую очередь, к избранным, к своим ученикам. Идея Сверхчеловека исходит из осознания избранности и элитарности отдельно взятых индивидуумов, утверждает Г. Хаберкамп. Они должны подняться не только над своей животной натурой, но и над всей массой других людей [182, S. 121, 136]. Недаром Г. Зиммель называет философа «пророком крайнего индивидуализма» (*Prediger des äußersten Individualismus*) [109, S. 16]. По мысли Ф. Ницше, зависимость от общества угнетала, в первую очередь, не тонкую духовную организацию человека, но его стремление к совершенству. Заратустра восклицает: «*Seht, ich lehre euch den Übermenschen: der ist dieser Blitz, der ist dieser Wahnsinn! – [...] Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde*»⁸⁵ [100, S. 10]. В обычном человеке, по убеждению Ф. Ницше, было сосредоточено слишком много недостатков, он должен был послужить лишь толчком к преобразению: «*Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein*

⁸⁵ Смотрите, я учу вас о сверхчеловеке: он – это молния, он – это безумие! – [...] Человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью [320, «Предисловие Заратустры»].

Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist»⁸⁶ [100, S. 12].

Сравнивая этот тезис с экспрессионистскими представлениями, необходимо отметить, что в драмах, как правило, делается попытка объединить людей в поиске общих идеалов. Гораздо более близкой экспрессионизму оказывается мысль Н. А. Бердяева о том, что «в личности имеется духовное начало, глубина, которая не определяется обществом» [316]. Человек рассматривается в драмах как сосуд, в котором скрыта его изначальная духовная возвышенная сущность. Осознавая это, «новый человек» пытается донести свои убеждения до каждого, не делая никаких исключений и не отказывая никому в помощи. Прерывая свое отшельничество, Антикуус возвращается к людям, пытается объяснить всем окружающим постигнутые им истины. В драмах Э. Толлера, выступающего резким противником массовости мышления и поведения, «новый человек» также изображается любящим и никогда не презирающим еще не обновленных людей. Напротив, каждый раз подчеркивается уникальность и бесценность любого человека. «Ich liebe euch»⁸⁷ [55, S. 50], – объявляет Фридрих в драме «Преображение», обращаясь к толпе, собравшейся выслушать его речь. Заратустра выражает свою любовь иначе. Он восклицает: «Liebt immerhin euren Nächsten gleich euch, – aber seid mir erst solche, die sich selber lieben – – mit der grossen Liebe lieben, mit der grossen Verachtung lieben!»⁸⁸ [100, S. 216] В речи «О прохождении мимо» Заратустра уточняет: «[...] wo man nicht mehr lieben kann, da soll man – vorübergehn! –»⁸⁹ [100, S. 225] Такая любовь эгоцентрична и лишена всякой жертвенности, столь характерной для экспрессионизма. Аудиторией преобразенного героя в драмах становятся нищие и калеки («Преображение» Э. Толлер), оборванцы и негодяи («Найденыш» Э. Барлах), доведенные до отчаяния и фактически потерявшие человеческий облик

⁸⁶ В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель [320, «Предисловие Заратустры»].

⁸⁷ Я люблю вас.

⁸⁸ Любите, пожалуй, своего ближнего, как себя, – но прежде всего будьте *такими, которые любят самих себя* – – любят великой любовью, любят великим презрением! [320, «Об умаляющей добродетели»]

⁸⁹ [...] где нельзя уже любить, там нужно – *пройти мимо!* [320, «О прохождении мимо»]

рабочие («Колесо» П. Цех, «Газ», «Газ (Вторая часть)» Г. Кайзер). Эти герои выступают непосредственным отражением всей низости и жестокости царящей вокруг хаотичной жизни. И лишь спустившись до самого дна, человек может устремиться наверх, как это делают обновленные протагонисты, увлекающие за собой всех окружающих. Экспрессионистский «новый человек» рассматривает борьбу за обновление мира как свою непосредственную задачу. С подобной целью возвращается к людям и герой В. Газенклевера Антикуус. Стремление к изменению мира, основанное на любви к людям и готовности к самопожертвованию, отличает экспрессионистские взгляды от ницшеанских. Еще одним важным отличием становится то, что в конце своего пути Заратустра объявляет о приближении Сверхлюдей, его проповеди не пропали даром, но были услышаны и принесли свои плоды. Экспрессионистские пьесы оптимистические ожидания характеризуют лишь отчасти, а образ «нового человека» отличается большей расплывчатостью по сравнению со Сверхчеловеком.

Влияние философии Ф. Ницше прослеживается в драме В. Газенклевера не только в образе Антикууса, не менее важным представляется откровение Обскуруса. После долгого поиска герой определяет три основных закона, руководящих жизнью: выравнивание (*Ausgleichung*), превращение (*Verwandlung*) и возвращение (*Wiederkehr*) [27, S. 200, 228]. В свою очередь, они не могут не напомнить учение философа. Когда Заратустра говорит о вечном возвращении, имеется в виду, что в процессе бесконечного жизненного повторения человек устремляется к самому себе и постепенно освобождается от всего внешнего, вновь обретает свое «я», покой и внутреннее равновесие, подчеркивает П. Бёкманн [256, S. 87-88]. Происходит «выравнивание». «*Werde, der du bist!*»⁹⁰ [100, S. 297] – учит Заратустра, ибо только так человек может преодолеть путь, ведущий к превращению. Оно не подразумевает физических изменений, но требует полной свободы воли, поскольку только в этом случае возможно возрождение: «*Verbrennen musst du dich wollen in deiner eignen Flamme: wie wolltest du neu werden, wenn du*

⁹⁰ Стань таким, каков ты есть! [320, «Жертва медовая»]

nicht erst Asche geworden bist!»⁹¹ [100, S. 82] Так, в экспрессионистских драмах символическое самоуничтожение зачастую происходит через отказ героев от привычного образа жизни и мышления (Э. Толлер «Преображение», Г. Кайзер «С утра до полуночи», В. Газенклевер «Сын»), через освобождение от всех сковывающих рамок и возвращение к своей первоначальной истинной натуре, что является необходимым условием для преобразования.

В разговоре с Клеопатрой Обскурус пытается пробудить в ней воспоминания о прошедшей юности, о первой любви, о той юной девушке, еще неиспорченной гордыней и тщеславием. Его попытка оказывается безуспешной, однако закон вечного возвращения и выравнивания находит выражение в разрушении одиозных планов царицы. Каждое действие имеет свое противодействие, раньше или позже зло (безжалостное отношение Клеопатры к дочери и возлюбленному) наказывается. На этот раз внешнее равновесие достигается, чтобы вскоре быть нарушенным вновь. История повторяется. Написанная еще до начала Первой мировой войны драма будто предсказывает крушение великоимперских планов, жертвой которых и здесь, как во времена царицы Клеопатры, становятся простые люди.

Рассмотренные примеры показывают, что принципы выравнивания как достижения внутреннего и внешнего равновесия, превращения и возвращения, имеющие принципиальную важность для экспрессионистской идеи обновления, обретают ряд сходств с учением Ф. Ницше. Тем не менее своеобразие представлений экспрессионизма о новой жизни и пути преобразования выделяется еще заметнее на фоне идей философа. Порой, как в драме Г. Кайзера «С утра до полуночи», которую сам автор считал одной из своих лучших пьес, это своеобразие подчеркивается общей гротескностью и сатиричностью сюжета.

В. Паульзен утверждает, что наиболее ярко в работах Г. Кайзера учение философа отразилось именно в мотиве прорыва, ведущего к обновлению, который приобретает ключевое значение в драме [207, S. 105-106]. Идея прорыва

⁹¹ Надо, чтобы ты сжег себя в своем собственном пламени: как же мог бы ты обновиться, не сделавшись сперва пеплом! [320, «О пути созидающего»]

объясняется в речи Заратустры «О трех превращениях» (Von den drei Verwandlungen). Присущее духу Благоговение (Ehrfurcht) оказывается очень тяжелым, и человеку необходима сила верблюда, чтобы нести его. Верблюд «ты должен» (du sollst) уступает дорогу льву «я хочу» (ich will). Лев освобождает себя от всякого долженствования. Но он еще не в состоянии создать новые ценности. Новое начало символизирует и олицетворяет новорожденное дитя. Соглашаясь с В. Паульзенем, Г. Мартенс подчеркивает, что квинтэссенцией темы обновления в драматургии Г. Кайзера является формула: в прорыве цель [267, S. 77]. В то же время, продолжает исследователь в другой работе, цель заключается в витальном движении, в новом обретении жизни или же в обретении новой жизни [198, S. 261]. Эта цель, вторит Г. Мартенсу Х. В. Райхерт, не достигается, вследствие чего драма превращается в трагедию [272, S. 66]. Темой прорыва, подчеркивают, в свою очередь, Р. Хелт и Д. Петти, начинается и заканчивается «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» [262, S. 228-229]. В экспрессионистских драмах эта тема приобретает новые оттенки. Прорыв, совершаемый «новым человеком», напоминает страстный порыв к мечте. Порой он даже будто не имеет конкретной цели, цель заключается в самом прорыве.

В своих небольших сочинениях «Платонический диалог» и «Чувственность мысли» Г. Кайзер пишет, что в драме каждое высказывание рождает противоречие, а скупое желание видеть рождает желание думать [88, S. 531-532]. Работы драматурга превращаются в игру мысли (Denkspiel). Желание думать заставляет двигаться кровь, ибо искусство становится делом крови, которая поднимается в высокой энергии [90, S. 565]. Подобное возбуждение толкает и протагониста драмы «С утра до полуночи» на совершение невероятного поступка. Сюжет драмы, по признанию самого автора, возник совершенно неожиданно. Перед отъездом в Италию он обратился в банк за выдачей аккредитива. Оформлением занялся немолодой и, очевидно, очень бедный кассир. Глядя на него, Кайзер вдруг подумал, что этот человек, вероятно, был глуп. Иначе он мог бы с легкостью присвоить себе аккредитив и уехать на юг, ведь, как и его клиент, имел полное право наслаждаться жизнью [95, S. 566-567]. Драматург так охарактеризовал пьесу: это прорыв одного

человека ко всему человечеству, ошибка становится единственным средством, чтобы быть человеком, он противостоит бетонной стене уличных изгибов [96, S. 546]. Подобно многим экспрессионистским произведениям, драма кипит от переполняющих ее страстей, ищет космической глубины и выражает ее в примитиве почти детского рисунка, обнажая человеческие чувства и переживания. Главный герой отказывается от привычного жизненного уклада ради пробуждения страстей и прорыва в новые сферы бытия. Однако ключевым становится подчеркнутое самим автором слово «ошибка». Ее можно интерпретировать по-разному. С одной стороны, как недоразумение, заставляющее протагониста Кассира, фигуру фактически лишенную каких-либо индивидуальных черт и характеристик, совершить преступление, повлекшее за собой все последующие события. С другой стороны, как ошибку в расчетах и надеждах главного героя, что в дальнейшем приводит к катастрофе. Наконец, как ошибочность сопоставления происходящих с ним изменений с самой сутью обновления в его экспрессионистском понимании. «С утра до полуночи» является однополярной «драмой состояний». Основное внимание в ней приковано к Кассиру. Своими действиями он провоцирует окружающих, и результат каждый раз оказывается непредсказуемым. Все описанные сцены: в спортивном дворце, в публичном доме, в зале заседания Армии Спасения – нужны лишь для того, чтобы их испытал Кассир. Они выглядят незавершенными, но их конец не столь важен, разочарование и крушение надежд на обновление можно предсказать заранее.

Пьеса делится на две части, разделенные, в свою очередь, на семь сцен. Действие разыгрывается сначала в маленьком городе В. (W., возможно, Ваймар), где Кассир живет со своей семьей, а затем в большом городе Б. (B., возможно, Берлин), куда герой уезжает после ограбления банка. Первая часть заканчивается после встречи со Скелетом, олицетворяющим смерть. В первой сцене второй части герой заявляет о своем обновлении семье, которую отныне он видит совсем в другом свете: привычный семейный быт становится для него выражением бессмысленности прежней жизни. Кассир противопоставляет свой новый облик прошлому. Он рассказывает Жене, как вышел из могилы: «[...] besondere

Anstrengungen gekostet, um durchzukommen. [...] Die Gestorbenen liegen ihre drei Meter abgezählt unter der Oberfläche – die Lebenden verschüttet es immer tiefer»⁹² [40, S. 486]. Обновленный человек, по убеждению героя, рождается из земли (этот мотив повторяется и в драме Э. Толлера «Преображение»). Кассир восклицает: «Die Erde kreißt – Frühlingsstürme. Es macht sich [...]. Ich wußte, daß ich nicht umsonst gerufen habe»⁹³ [40, S. 483]. Игра света, имеющая, как правило, принципиальное значение в драмах Г. Кайзера, подчеркивает смысл этих слов: «Sonne bricht durch. Es ist hell wie zu Anfang»⁹⁴ [40, S. 484]. Произошедшую с ним перемену герой воспринимает как обновление: «Zuletzt schmolz mich die Sonne wieder zusammen. Dermaßen von Grund auf geschah die Erneuerung. Da habt ihr mich»⁹⁵ [40, S. 486]. На это указывает и сравнение Кассиром самого себя со странником [40, S. 489]. Подобно Страннику протагонисту драмы Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля», странникам, упоминаемым в драме Г. Кайзера «Граждане Кале» [38, S. 577], подобно пилигримам в драме Г. Кайзера «Газ», которые из эпохи в эпоху совершают паломничество, чтобы прийти к человеку [41, S. 26, 37], Кассир также отправляется выполнять свою миссию. Он убежден в том, что «ревуший порыв весеннего урагана» (heulendes Wehen vom Frühlingsorkan) должен возродить «свободное человечество» (freie Menschheit) [40, S. 498; 9, с. 184]. И все же, несмотря на реплики героя, едва ли можно говорить о его внутреннем преображении. Это подчеркивает в своем исследовании и М. Дурцак [159, S. 132-133]. При встрече со Скелетом Кассир продолжает рассказывать о деньгах, сохраняет деловой тон, он сбивается и перескакивает с одного на другое. Старый и новый мир вступают в противоречие лишь в воображении героя. Однако порой он начинает говорить как пророк: «Für Zärtlichkeiten ist diese Stunde nicht geeignet, sie

⁹² [...] напряжение всех сил, чтобы пробиться. [...] Те, которые умерли, лежат себе в своих трех метрах, под землей, живых засыпает все больше [9, с. 173].

⁹³ Земля корчится в родильных муках – весенние бури. Дело идет на лад [...]. Я знал, что я звал не напрасно [9, с. 171].

⁹⁴ Пробивается солнце. Светло, как в начале [9, с. 172].

⁹⁵ Наконец, солнце снова спаяло меня воедино. Так совершилось полное обновление. И вот я перед вами [9, с. 174].

dreht rasend ihre Speichen, in denen jeder Arm zermalmt wird, der eingreift!»⁹⁶ [40, S. 478]

Несвершившийся факт обновления Кассира подчеркивает и сама структура пьесы. Ее можно представить в виде круга, по которому герой все быстрее мчится с утра до полуночи. Темп развития событий постепенно ускоряется, подобно гонке велосипедистов в спортивном дворце. Герой взвинчивает ставки и размер выигрыша до невероятных размеров, чтобы довести людей до безумия, дать полную свободу их страстям. Круг замыкается, когда Кассир снова видит очертания Скелета перед своей смертью. Сцена разыгрывается в зале – узком длинном помещении с одним входом. Именно здесь начало становится концом. По ходу действия в фигуре протагониста накапливается взрывная энергия, разлитая во всем обществе, изображаемом как масса, лишенная идеалов и готовая к любым преступлениям. Однако преобразование через высвобождение страстей противоречит в самой сути мечте экспрессионизма о возвращении к первоизданной человеческой чистоте и неиспорченности. Это становится еще одним препятствием для обновления Кассира.

Г. Кайзер неоднократно использует аллюзии на текст Священного Писания, но в тексте драмы они каждый раз приобретают оттенок ошибки, насмешки, пародии. В пьесе упоминается картина немецкого художника эпохи Ренессанса Кранаха Старшего, изображающая Адама и Еву в райском саду. Глядя на картину, Кассир отмечает в кисти руки, вокруг которой он должен обвить браслет, сходство между Дамой, темноволосой смуглой красавицей, и Евой. Он убежден в том, что Дама намеренно его искушает [40, S. 478, 479]. Она родом из Тосканы, но Кассир произносит: «Tos – Kanaan» [40, S. 486], и в этом слове будто отзвук слышится «Ханаан», имя, традиционно несущее на себе негативную окраску, отзвук греха, нарушения запрета. Несмотря на последующее разочарование, поступок Дамы вызывает у героя лишь чувство благодарности: «Ich verdanke Ihnen das Leben! [...] Mich haben Sie, knisternd, aufgelockert. Ein Sprung hinter Sie drein stellt mich in den

⁹⁶ Не для нежностей этот час, бешено кружит он свое колесо, и спицы его раздробят всякую руку, которая попытается задержать его! [9, с. 166-167]

Brennpunkt unerhörter Geschehnisse»⁹⁷ [40, S. 483]. Мотив обольщения и обмана женщиной мужчины повторяется второй раз в самом конце, когда Кассира предает Девушка из Армии Спасения. Выдавая его полиции, она как тридцать серебрянников требует у стражи заслуженную награду. Кассир также сравнивает Девушку с Евой: «Mädchen und Mann. Uralte Gärten aufgeschlossen. Entwölker Himmel. Stimme aus Baumwipfelstille. Wohlgefallen»⁹⁸ [40, S. 516]. В зале Армии Спасения с героем происходит неожиданное. Кардинально меняется его тактика: он испытывает раскаяние в своих поступках и обращается к людям, желая пробудить в них сочувствие и понимание. При этом сама сцена таит в себе подвох и насмешку. В первый момент кажется, она напоминает последний суд, где исповедующимся предоставляется возможность публично признаться в своих грехах и заслужить место на скамье покаяния. Тромбоны и литавры сопровождают каждое выступление. На занавес нашит крест в рост человека. Но стоит прислушаться к словам Офицера: «Ich weiß es und rate euch: trennt euch von eurem Nachbar [...]. Krankheit und Verbrechen sind allgemein in dieser asphaltenen Stadt»⁹⁹ [40, S. 508]. Ощущение, что присутствующими проповедуются христианские идеалы добра и человеколюбия, воспевавшиеся и экспрессионистами, развеивается. В этих словах звучит скорее лишь отвращение к большому городу. Вся сцена представляет собой суррогат организованной религиозности, отмечает Г. П. Кнапп, а она не может стать убежищем и указать путь к спасению [190, S. 54]. Намеком на критическое отношение к подобной религиозности служит незначительный момент, присутствующий в сцене, изображающей домашний быт в доме Кассира. Его дочь разучивает увертюру к опере Р. Вагнера «Тангейзер». (Как известно, в основу сюжета было положено предание о миннезингере Тангейзере. В сказке проявились томление по античному и родному германскому

⁹⁷ Я обязан вам жизнью! [...] Во мне, вы, шурша, все перевернули. Прыжок вслед за вами поставил меня в центр неслыханных событий [9, с. 171].

⁹⁸ Девушка и мужчина. Отмыкаются сады предвечные. Чисто небо. Голос из тиши древесных вершин. Благоволение [9, с. 199].

⁹⁹ Я знаю и советую вам: отойдите от соседа вашего [...]. Болезнь и преступление повсюду в этом асфальтном городе [9, с. 197].

язычеству и недовольство суровостью духовенства.) Это именно та религиозность, которую высмеивали за ее бессилие и искусственность другие драматурги-экспрессионисты и которую всячески подчеркивал в самом негативном свете Ф. Ницше. (Также Армия Спасения весьма презрительно упоминается в пьесе В. Газенклевера «Сын»: «DER HAUSLEHRER: Weshalb gibt es Feindschaft auf der Welt! DER SOHN: Es riecht nach Heilsarmee»¹⁰⁰ [29, S. 240].)

Вступая в противоречие с христианскими идеалами, слова Офицера Армии Спасения больше напоминают изречения Заратустры: «[...] schonе deinen Nächsten nicht! Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden muss»¹⁰¹ [100, S. 250]. «*Der Mensch muss besser und böser werden – so lehre ich. Das Böseste ist nöthig zu des Übermenschen Bestem*»¹⁰² [100, S. 359]. Всякое сострадание отвергается как порок: «Ach, wo in der Welt geschahen grössere Thorheiten, als bei den Mitleidigen? Und was in der Welt stiftete mehr Leid, als die Thorheiten der Mitleidigen?»¹⁰³ [100, S. 294] Кассир будто пытается следовать примеру Сверхчеловека, но всякий раз его стремление не дает никакого положительного результата. С одной стороны, можно говорить о неготовности окружающих к переменам. С другой стороны, сами методы борьбы оказываются неподходящими. Кассир свысока и с презрением смотрит на людей. Его не останавливает ни смерть матери, ни гибель человека во время гонок, девушка с деревянной ногой вызывает в нем не сочувствие, но отвращение. Однако, чтобы стать Сверхчеловеком, оказывается недостаточным поставить себя выше других. Человек должен научиться быть господином самому себе и своим инстинктам. Самообладание необходимо в условиях пошатнувшегося мироустройства, в котором, по убеждению Ф. Ницше, больше нет места прежним идеалам и верованиям. Герой драмы Г. Кайзера лишен этого самоконтроля. Однако

¹⁰⁰ ДОМАШНИЙ УЧИТЕЛЬ: Почему в мире есть вражда! СЫН: Это пахнет Армией Спасения.

¹⁰¹ [...] *не щади своего ближнего!* Человек есть нечто, что должно преодолеть [320, «О старых и новых скрижалях»].

¹⁰² «Человек должен становиться все лучше и злее» – так учу я. Самое злое нужно для блага сверхчеловека [320, «О высшем человеке»].

¹⁰³ Ах, где в мире совершалось больше безумия, как не среди сострадательных? И что в мире причиняло больше страдания, как не безумие сострадательных? [320, Ч. 4. Эпиграф]

не желание дать волю страстям приводит к поражению. Самоконтроль, по Ницше, не означает подавление страстей, ибо именно их освобождение выделяет человека из общей массы. Философ пишет: «Was ist der Mensch? Ein Haufen von Leidenschaften, welche durch die Sinne und den Geist in die Welt hineingreifen: ein Knäuel wilder Schlangen, die selten des Kampfes müde werden: dann blicken sie in die Welt, um da ihre Beute zu machen»¹⁰⁴ [102, S. 207]. Эгоизм, сладострастие, жажда власти, характеризующие Кассира на его пути, оцениваются Ф. Ницше как добродетели, поскольку Сверхчеловек должен действовать с размахом во всем, как в хорошем, так и в плохом. Сдержанность заслуживает самого сурового порицания. «Wo ist doch der Blitz, der euch mit seiner Zunge lecke? Wo ist der Wahnsinn, mit dem ihr geimpft werden müsset?»¹⁰⁵ [100, S. 16] Осилить путь, перейти мост от старого к новому может только тот, «[...] welcher nicht einen Tropfen Geist für sich zurückbehält [...] dessen Seele tief ist auch in der Verwundung [...]»¹⁰⁶ [100, S. 17-18]. Таким в начале пьесы в момент перехода заснеженного поля (будто моста) представляется и Кассир. Однако он сам оказывается не в состоянии контролировать свои желания. Тезис Ф. Ницше о необходимости сублимирования влечений, под которым подразумевается преодоление человеком своей животной природы, необходимый шаг на пути к самосовершенствованию, по справедливому наблюдению Г. Хаберкампа, слишком далек от сознания Кассира [182, S. 114-115]. Знаменитый тезис Ф. Ницше о воле к власти, вынесенный впоследствии в заглавие компиляции наследия философа (искусственная компиляция, собранная из отрывочных набросков и тезисов Ф. Ницше, была в 1906 г. опубликована как основной труд философа его сестрой Э. Фёрстер-Ницше и Х. Кёзелицем – П. Гастом [270, S. 383]), означал не жажду авторитарности, но стремление к развитию и становлению личности, сходное с непрекращающимся процессом обновления,

¹⁰⁴ Что такое человек? Куча страстей, врывающихся в мир через чувства и дух: клубок диких змей, которые редко устают от борьбы; тогда всматриваются они в мир, чтобы там найти свою добычу [67, С. 177].

¹⁰⁵ Но где же та молния, что лизнет вас своим языком? Где то безумие, что надо бы привить вам? [320, «Предисловие Заратустры»]

¹⁰⁶ [...] кто не бережет для себя ни капли духа [...] чья душа глубока даже в ранах [...] [320, «Предисловие Заратустры»].

характеризующим саму суть жизни, подчеркивает П. Пютц [208, S. 12]. Кассир далек от всего этого. Сила героя Г. Кайзера сконцентрирована в случайных деньгах, она исчезает вместе с купюрами, выброшенными в зале заседания Армии Спасения. Попытка стать Сверхчеловеком заканчивается провалом, в то же время герой, не разделяющий экспрессионистского стремления к возрождению человеческой красоты, становится в драме посмешищем. Сверхчеловек оказывается не столько примером, сколько противоположностью «нового человека». Кассир же не достигает сходства ни с первым, ни со вторым образом, и его прорыв ни к чему не ведет. Поведение окружающих служит ответом на провокацию протагониста и его внутреннее равнодушие. Со стоном вырываются последние слова Кассира – Ессе Ното – «се Человек»,¹⁰⁷ напоминающие и одноименный труд Ф. Ницше.

Сатира и утопия зачастую тесно сближаются в произведениях Г. Кайзера, вера нередко граничит с отчаянием, а надежда приобретает оттенок сомнения и насмешки, утверждает в своем исследовании Ф. Н. Меннемайер [201, S. 148-149, 153]. Драма, действительно, становится скорее блестящей сатирой на современное общество, неотъемлемыми характеристиками которого являются: отсутствие каких-либо духовных связей между людьми, бессмысленные и бессильные материализм и индивидуализм. В этом контексте нельзя не вспомнить индивидуализм, воспеваемый и воспринимаемый в работах Ф. Ницше как необходимый шаг на пути к самосовершенствованию. Своего главного героя Г. Кайзер также намеренно представляет крайне отчужденной фигурой, что позволяет показать ее в сатирическом и даже дидактическом ракурсе. Деньги, которые, по представлению Кассира, должны дать ему свободу, лишают всякой привлекательности человеческие отношения (симпатию, влюбленность) и служат лишь средством для видимого самоудовлетворения. Попытка обновления терпит неудачу, поскольку уже в самом начале в ней присутствует то же самое отчуждение, а вся сатира отрицает веру в хорошего человека. Само название драмы

¹⁰⁷ Произнесение этих слов считается промежуточным эпизодом Страстей Христовых. Согласно Евангелию от Иоанна они были сказаны Понтием Пилатом: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им Пилат: се, Человек!» (Ин. 19:5) Впоследствии «Ессе Ното» стало крылатым выражением, обозначающим человека, достойного сострадания.

можно воспринимать как отсылку к словам Заратустры: «Und das ist der grosse Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Thier und Übermensch und seinen Weg zum Abende als seine höchste Hoffnung feiert: denn es ist der Weg zu einem neuen Morgen»¹⁰⁸ [100, S. 102]. Однако путь Кассира заканчивается, свет гаснет, и о новом дне речь уже не идет.

¹⁰⁸ Великий полдень – когда человек стоит посреди своего пути между животным и сверхчеловеком и празднует свой путь к закату как свою высшую надежду: ибо это есть путь к новому утру [320, «О дарящей добродетели»].

2.2. Отражение ницшеанских концептов нигилизма и витализма в драматургии экспрессионизма (П. Цех «Башня», «Братание», В. Газенклевер «Сын»)

Витализм и нигилизм, в полной мере отразившиеся в драматическом творчестве экспрессионистов, во многом могут считаться результатом влияния философии Ф. Ницше. Так, философ четко и однозначно разделял аполлоновское разумное и дионисийское иррациональное начала. При этом истинным признавался второй тип познания, не создававший барьера между человеком и миром. Лишь чувствами и интуицией человек мог постигнуть суть жизни, следовательно, чтобы быть полностью приобщенным к ней, он должен был развивать в себе дионисийское начало. Сама жизнь получала в работах философа черты языческой чувственности, руководствовалась и определялась инстинктами [317].

Экспрессионисты также пытались прочувствовать и выделить в человеке жизненное витальное начало, вступающее в противоречие с рациональными явлениями и законами науки, упорядочивавшими и одновременно будто расщеплявшими мир на молекулы и атомы. Попытка рационализировать и систематизировать шла вразрез с самой сутью жизни, которой, в представлении экспрессионистов, нельзя было придать определенную форму и очертания, ибо она изначально являлась хаотичным, непостижимым феноменом.

Жизнь, жизненное начало объединяли всех людей, не оставляя между ними никаких различий. Это убеждение порождало стремление экспрессионистов-драматургов к созданию мировой общины, где все были бы равны и счастливы. Подобным образом представлялось возможным преодолеть бесконечный поток страданий, обрушивавшихся на современного человека.

При этом, по убеждению виталистов, человек, воспринимавшийся как безграничный космос, непознаваемый хаос, должен был пережить все возможные испытания, максимально прочувствовать тяжесть и непредсказуемость жизни, должен был дойти до последнего уровня унижения, постичь свою собственную греховность. Только тогда он сможет преобразиться для новой жизни [317].

Подобная трансформация происходила и с пессимистическими и всеотрицающими общественными настроениями. Должен был совершиться переход от полного погружения в тоску и апатию, от пассивного нигилизма к активной стадии, пробуждавшей жажду деятельности и надежду на всеобщее обновление.

Нигилизм в учении Ф. Ницше был связан с полной переоценкой ценностей. Религия, мораль, философия, по его убеждению, теряли свою способность объяснять мир. Прежние ценности и ориентиры переставали существовать, даже само существование человека, каким он был прежде, утрачивало всякую ценность, становилось абсурдным и бессмысленным. Подобные настроения отразились и в драматургии экспрессионизма. Тоска по новой жизни сочеталась в ней с острым неприятием сковывающих личность законов и ценностей прежнего буржуазного мира.

Несмотря на силу влияния философии Ф. Ницше, экспрессионистские произведения сохраняли свою самобытность и неповторимые особенности. Мы попытаемся показать это на примере нескольких драм. Так, драма П. Цеха «Башня», являющаяся второй частью состоящего из четырех пьес цикла «Себастиан или четыре мировых круга побежденного» (*Sebastian oder die vier Weltkreise eines Geschlagenen*), демонстрирует важные отличительные черты экспрессионистской драматургии.

В пьесе происходит столкновение двух непримиримых позиций героев. Элиас, отец протагониста Себастиана, убежден в непоколебимом всемогуществе Бога, определяющего судьбы мира и человечества. Герой утверждает: «[...] der Himmel, den wir in uns tragen, das ist der Turm des Glaubens, der mich trägt»¹⁰⁹ [61, S. 70]. Без веры и Божьей помощи преобразование невозможно «[...] weil es eben nur Worte sind und kein lebendiger Wandel...»¹¹⁰ [61, S. 65]. Убеждения Элиаса подчеркивают его близость к тем героям ранее рассматривавшихся драм, которые видят начало пути к обновлению в обретении Бога в своей душе и поддержании

¹⁰⁹ Небо, которое мы несем в себе, это башня веры, которая меня поддерживает.

¹¹⁰ [...] потому что это только слова, а не живое изменение...

внутренней связи с Ним. Себастиан, в свою очередь, полагается лишь на собственные человеческие силы.

О прошлом Себастиана в драме сказано крайне мало, и лишь по некоторым фрагментам можно судить, что он стал одним из предводителей революционного движения [61, S. 67]. Герой мечтает преодолеть сковывающие предрассудки старого порядка и вопреки всем ограничениям добиться возрождения «живой жизни» (*das lebendige Leben*) [61, S. 36]. Он отвергает не только жесткую авторитарность духовной общины, членом которой является Элиас, но и всевозможные учения: Платона, Ницше, Штирнера, Маркса. Их труды кажутся герою мертвыми, рожденными лишь интеллектом. Чтобы произошли какие-то изменения, должно проснуться человеческое «я»: «*Aber die vollkommene Anarchie des Ichs! Wann endlich wird dieser Aufbruch sein? Wann wird sich die Menschheit zum Menschen erheben?!*»¹¹¹ [61, S. 63] Себастиан стремится стать реформатором, недаром его портрет висит в комнате Элиаса рядом с портретами Лютера и Кальвина [61, S. 7].

Несмотря на разницу взглядов, в доме отца сын встречает любовь и теплый прием, однако нежелание Элиаса отказаться от своей веры и поддержать Себастиана в его борьбе приводит к открытой неприязни со стороны главного героя. Он концентрирует всю энергию на противостоянии авторитарной строгости общинных правил и будто забывает о своей высокой цели преобразования человечества. Отец с его искренней верой представляется Себастиану «самым опасным из всех» членов общины (*der Gefährlichste von allen*) [61, S. 54], поскольку является ее духовным центром. «*Darum gibt es keine Versöhnung zwischen uns, nur die Vernichtung!*»¹¹² [61, S. 68] – делает вывод молодой герой, тем не менее неожиданная смерть Элиаса внушает ему глубокое чувство вины.

Смерть отца приводит к важным изменениям в сознании сына. «...er fragte nur sein Herz [...]»¹¹³ [61, S. 138], – восклицает Себастиан. Он был уже тем живым

¹¹¹ Но полная анархия Я! Когда наконец состоится этот прорыв? Когда человечество поднимется до человека?!

¹¹² Поэтому между нами не может быть никакого примирения, только уничтожение!

¹¹³ Он спрашивал только свое сердце [...].

«новым человеком», свободным и сильным, о рождении которого так мечтал Себастиан, которым он сам так и не сумел стать, увлекшись идеей, но не имея твердой опоры внутри себя. Элиас далеко опережает своего антагониста на духовном и чувственном уровне. Достаточно вспомнить, сколько теплоты таится в его обращении с сыном. Себастиан осознает это лишь впоследствии: «Und als er nicht mehr für mich leben konnte, starb er für mich... Denn er war stärker als ich und Ihr alle! Er war ein Mensch...»¹¹⁴ [61, S. 138]

Своим поведением и словами Элиас незаметно подтачивает основы общины, олицетворяющей старый порядок, и на собственном примере показывает, в чем следует искать опору борцам за преобразование. В противоположность воспеваемой свободе чувств Себастиан гораздо больше руководствуется в своих поступках голосом разума. Непримируемое отношение к христианству создает внутреннюю лакуну в его душе, которую ему так и не удастся заполнить. Герой разделяет убеждение Заратустры Ф. Ницше: «Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt Denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden!»¹¹⁵ [100, S. 15] Вследствие этого он оказывается слишком далек от самой возможности сочетания веры в Бога и веры в человека. Недаром уже в названии цикла «Себастиан или четыре мировых круга побежденного» обозначена обреченность героя на поражение. Оказывается, одним лишь разумом невозможно постигнуть путь к обновлению. В свою очередь, глубокая вера Элиаса никак не препятствует рождению нового человечества. Еще более явно эта мысль проявляется в следующей части цикла «Братание» (Следы четвертой части цикла – «Камни» (Steine) – утеряны.)

Как уже отмечалось выше, в условиях не раз подчеркивавшегося в трудах Ф. Ницше и в произведениях экспрессионистов экзистенциального кризиса, вызванного потерей человеком былых духовных основ, усиливалось стремление обрести поддержку в посюстороннем мире. Экспрессионистская идея создания

¹¹⁴ И когда он больше не мог жить для меня, он для меня умер... Потому что он был сильнее, чем я и чем вы все! Он был человеком...

¹¹⁵ Я заклинаю вас, братья мои, *оставайтесь верны земле* и не верьте тем, кто говорит вам о надземных надеждах! [320, «Предисловие Заратустры»]

единой общины соприкасалась с социалистическими идеалами, однако никогда полностью с ними не совпадала. В драме «Братание» П. Цех изображает очередную социальную утопию. При этом в неменьшей степени внимание автора в пьесе обращается к духовной сфере. Это ярко проявляется в поведении главного героя пьесы Себастиана. Периодически он как будто теряет связь с земным миром, отмечает А. Хюбнер [186, S. 140]. Недаром его называют «ирреальным явлением» (*unwirkliche Erscheinung*) [62, S. 42]. «Steht, in übermenschliche Gestalt sich reckend, mit ausgebreiteten Armen vor dem Schaltbrett»¹¹⁶ [62, S. 46], далее герой предстает «in starrem gotthaftem Erhobensein»¹¹⁷ [62, S. 65], порой он начинает говорить «mit überirdisch dröhnender Stimme»¹¹⁸ [62, S. 11], который раздаётся «aus der von schwarzen Wolken und Sturm und Donner gedunkelten Ferne»¹¹⁹ [62, S. 97]. Его безбородое лицо, кажется, не несет на себе никакого отпечатка возраста [62, S. 7]. Благодаря этим деталям, дающимся в ремарках, образ героя приобретает особый отпечаток, в полной мере соответствующий патетике экспрессионистских драм. Как «вневременный святой» (*ein zeitloser Heiliger*) [62, S. 11], приобретающий черты сходства со Странником в драме Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля», он пытается добиться реализации мечты о создании мировой братской общины. Видения и действительность переплетаются в сложном единстве, отбрасывающем на все происходящее тень нереальности и фантастичности.

В отличие от драмы «Башня» герой уже во многом уповает на Божью помощь: «Nichts geschieht durch Menschen... alles aus Gott!»¹²⁰ [62, S. 46] В его обращениях к окружающим нередко появляются реминисценции библейских сюжетов. Себастиан говорит Кочегару уже в первой части драмы (*die erste Station*): «Sie werden das Tor halten, bis der, der als Erlöser Erlösung bringt, auf einer Eselin hindurchschreiten kann. Dann dürfen Sie abtreten als Bekehrter oder – Antichrist!»¹²¹

¹¹⁶ В сверхчеловеческой позе стоит с раскинутыми руками перед пультом управления.

¹¹⁷ в застывшей божественной величественности

¹¹⁸ неземным грохочущим голосом

¹¹⁹ из дали, затемненной черными облаками, бурей и громом

¹²⁰ Ничто не свершается через человека... все от Бога!

¹²¹ Вы будете удерживать ворота, пока тот, кто как Спаситель принесет спасение, не въедет на ослице. Тогда Вы можете отступить как обращенный или как – антихрист!

[62, S. 11] Эти слова проливают свет на миссию протагониста и на то, как он сам представляет себе свою цель. Несущий знание человек становится спасителем. Во второй части-состоянии (die zweite Station) Себастиан восклицает: «Wollen Sie frei sein, opfern Sie Isaak!»¹²² [62, S. 39] Далее один из героев Михаэль в разговоре с Марией Магдаленой в третьей части пьесы заявляет: «Ich kann mit dem geschulterten Kreuz nicht vor meinen Vater treten...»¹²³ [62, S. 67]. Так, каждый преобразенный уже сравнивается с самим Спасителем. В заключительной части-состоянии (die fünfte Station) главный герой возвещает: «Ich bin schon oben... helle Sterne streifen / mein schwarzerdachtes Schläfenbein mit Schein / von Sinai und Tabor. Und die Hirten / hoch über allen Herden meines Reichs / lobsingen laut die Donnerworte: *Frieden auf Erden...*»¹²⁴ [62, S. 102] Все эти сравнения неимоверно возвышают человека. Одновременно его обновление представляется как чудо, происходящее в свете христианской веры. Столь быстрые изменения кажутся плодом усилий Элиаса. Теперь и Себастиан разделяет его нескованную строгой догматикой живую веру. Герой не оставляет своей мечты о всеобщей счастливой земной жизни, но при этом сам вырастает духовно. Это помогает ему добиться цели: он приводит людей в полуреальный город всеобщего братства, над которым в небе как лестница (Jakobsleiter, Himmelsleiter) появляется радуга, как будто символизирующая единение божественной и человеческой воли. Снова дается отсылка к тексту Священного Писания, к фрагменту, описывающему сон Иакова и лестницу, соединяющую землю и небо («Die Jacobsleiter» – первоначальное название всего цикла драм П. Цеха) [62, S. 108].

Рассмотренные пьесы П. Цеха показывают, что подчеркивавшееся в экспрессионизме в созвучии со взглядами Ф. Ницше стремление возродить живую жизнь и преодолеть все сковывающие пережитки старого порядка приобретает целый ряд важных отличий. Одним из них становится обращение к духовной

¹²² Хотите освободиться, тогда принесите в жертву Исаака!

¹²³ Я не могу с крестом на плечах предстать перед моим отцом...

¹²⁴ Я уже наверху... светлые звезды касаются / сиянием Синая и Тавора моих черных висков. И пастухи / высоко над всеми стадами моего царства / громко воспевают громовые слова: *Мир на земле...*

божественной сфере, без участия которой окончательное обновление невозможно. Достигший в своей душе единения возвышенной небесной и жизненной энергии «новый человек» предстает как предводитель и одновременно связующее звено между землей и небом.

Нарушение этого единства, как и в «Башне» П. Цеха, не приводит протагониста другой экспрессионистской драмы «Сын» В. Газенклевера к заветной цели. Сын восторгается красотой земной жизни:

Dort unten, tief und herrlich ohnegleichen,
sind Wundernächte, die mich nie erreichen
im dumpfen Raum, der meine Kindheit sah¹²⁵ [29, S. 240].

В отцовском доме молодой человек чувствует себя заключенным в темницу:

Vergebens klopfe ich an dem bronzenen Tore,
das mein Gefängnis von den Gärten trennt,
Musikkapellen und den Tanz im Ohre,
ein armer Körper, der am Staub noch brennt¹²⁶ [29, S. 241].

Страстное желание героя вырваться на свободу напоминает слова Заратустры: «Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde. [...] Auf, lasst uns den Geist der Schwere tödten!»¹²⁷ [100, S. 49] Сверхчеловек Ницше подобен танцору, освобожденному от какой бы то ни было тяжести. Кипящая клокочущая жизнь манит его, он стремится впитать в себя все ее оттенки и насладиться их полнотой. Недаром один из ведущих теоретиков экспрессионистского литературного объединения «Новый клуб» (Der Neue Club), созданного в 1909 г. Я. в. Годдисом и К. Хиллером, Э. Лёвенсон писал: «[...] alles, was dem Diesseits, dem Leben [...] dem Abenteuer, dem heidnisch-unschuldigen Lachen aufatmender Körperlichkeit gehört

¹²⁵ Там внизу, красотой ни с чем не сравнятся
ночи чудные, никогда им меня не достичь
в затворенье, где детство провел я.

¹²⁶ Мои удары о врата напрасны,
я заточен в тюрьму, а из садов
звук музыки и танца сладкий,
и тело бедное горит в плену оков.

¹²⁷ Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать. [...] Вставайте, помогите нам убить дух тяжести! [320, «О чтении и письме»]

[...]; daß wir es wissen verdanken wir zum größten Teil Nietzsche»¹²⁸ [цит. по: 139, S. 50].

В противоречие с представлением о жизни как о средоточии веселья и развлечений вступает появляющееся в драме сравнение жизни с чередой страданий и путем на Голгофу [29, S. 240]. Путем, на котором Бог дает человеку возможность познать любовь и боль [29, S. 243]. В этом сравнении таится большая глубина по сравнению с восприятием жизни как сплошного наслаждения. Сын в драме В. Газенклевера, в свою очередь, мечтает не просто о веселье: «Ich fühl's, ich gehe einer glücklichen Erde entgegen. Ich will ihr Prophet sein [...]. Zerstäube denn in den Katakomben, du alte Zeit, du modernde Erde! Ich folge dir nicht. In mir lebt ein Wesen, dem stärker als Zweifel Hoffnung geblüht hat»¹²⁹ [29, S. 265, 267]. Он мечтает познать все: «[...] will ich über die Grenzen schauen, denn erst, wenn ich die Wirklichkeit ganz erschöpft habe, werden mir alle Wunder des Geistes begegnen»¹³⁰ [29, S. 263], по-настоящему почувствовать себя человеком [29, S. 244]. Готовясь к этому, Сын задает риторические вопросы «Wohin nun mit uns? In welcher Richtung werden wir schreiten?»¹³¹ [29, S. 267]. Он полон надежд, но не конкретных представлений о будущем. Подобное сочетание характеризует многих протагонистов экспрессионистских драм. Они совершают или еще только готовятся к прорыву, но дальнейший путь выглядит весьма расплывчатым. Пафос возвания наталкивается на конкретную и неприукрашенную действительность. Далеко не каждому герою удастся преодолеть это препятствие. В своем поиске Сын обращается к Богу, чей лик представляется ему желтым лунным диском, заглядывающим в окно [29, S. 268]. Однако, как и в драме Г. Йоста «Веселый город», лик безмолвствует. Человек должен сам принять решение.

¹²⁸ Всем, что относится к посюстороннему миру, к жизни [...] приключению, язычески-невинному смеху дышащей телесности [...]; мы знаем, мы по большей части благодарны Ницше.

¹²⁹ Я чувствую, что иду навстречу счастливой земле. Я хочу быть ее пророком [...]. Рассыпсья в катакомбах, ты старое время, ты современная земля! Я не пойду за тобой. Во мне живет существо, перед которым сильнее, чем сомнение, расцвела надежда.

¹³⁰ Я хочу взглянуть поверх границ, ибо лишь когда я исчерпаю действительность, мне откроются все чудеса духа.

¹³¹ Куда мы теперь? В каком направлении мы будем шагать?

Сыну предстоит справиться с противостоянием своего отца. Борьба со старым порядком здесь, как и во многих экспрессионистских драмах, подчеркивает Х. Эстер, находит отражение в восстании сыновей против отцов [259, S. 104]. Революция становится темой и основным требованием литературы, которая пытается перешагнуть собственные рамки, продолжает эту мысль Й. Дрюз [297, S. 4]. Отцы сравниваются в драме В. Газенклевера с бывшими жестокими князьями [29, S. 301]. Сам Бог приветствует борьбу против них, по утверждению Друга. Этот персонаж оказывается очень неоднозначным. Он объединяет в себе черты борца за счастье молодежи и довольно мрачного субъекта, навязывающего Сыну решение насильственно устранить главное препятствие в лице Отца. Друг как будто олицетворяет господствующие в обществе одновременно восторженные и агрессивные настроения. Он выступает знатоком жизни, но не несет в себе того радостного, гуманного настроения, которым должна быть наполнена жизнь в заветном будущем, к которому в своих мечтаниях устремляются борцы за новый мир. Друг называет молодого протагониста «реформатором», «единственным», «провозвестником» (Reformator, der Einzige, der Rufer) [29, S. 300]. Освобождение от власти отцов становится тем рубежом, преодоление которого должно открыть молодому поколению дорогу к преображению. Главный герой не задумывается о том, что факт свержения тирании не приведет к решению всех проблем. При этом, как ни парадоксально, сама борьба теряет в конце драмы не только актуальность, но и всякий смысл. Появляется фигура Комиссара, любящего отца, видящего свой долг в поддержке и понимании сыновей: «Unsere Söhne verlangen, daß wir ihnen helfen [...]. Das müssen wir tun. Ob sie besser sind oder schlechter als wir, ist eine Frage der Zeit – nicht des Herzens [...]. Wir Väter müssen erst unsre Söhne erringen, ehe wir wissen, was sie sind [...]. Ich verstehe darunter ein Wesen, das mir geschenkt ist, dem ich dienen muß»¹³² [29, S. 313-314].

¹³² Наши сыновья хотят, чтобы мы им помогли [...]. Мы должны это сделать. Лучше они или хуже, чем мы, это вопрос времени, а не сердца [...]. Мы, отцы, должны сначала добиться наших сыновей, прежде чем узнаем, кто они есть [...]. Я понимаю под этим [сыном – Ю.К.] существо, которое подарено, которому я должен служить.

В последнем разговоре с Отцом Сын уже готов отказаться от угроз и насилия, лишь бы только Отец добровольно согласился подарить ему свободу. Однако освобождение происходит больше благодаря случайности. Но происходит ли внутреннее обновление героя, мечтавшего стать пророком новой счастливой жизни? Духовно он остается частью социума, к которому принадлежит по праву рождения. Желанные чувственные наслаждения являются зеркальным отражением доступных ему социальных привилегий. Здесь необходимо вспомнить и эпикурейский характер изображенного в драме молодежного клуба «К обретению радости» (*Zur Erhaltung der Freude*). Сама идея борьбы, революции кажется в этом контексте преувеличенной и теряющей всякую обоснованность, утверждает в своем исследовании Ф. Н. Меннемайер [201, S. 48].

Социальный аспект, в данном случае, представляется нам не самым важным. Гораздо важнее то, что происходит на внутреннем духовном уровне. Действия Сына больше напоминают юношеский протест. Его агитационная речь и вся программа восстания скрыты от читателей занавесом, а встреча с Отцом и попытка положить конец его власти с помощью оружия происходят уже больше не по воле героя, но по принуждению. После смерти Отца Сын сообщает об обновлении своего сердца:

Denn dem Lebendigen mich zu verbünden,
 hab ich die Macht des Todes nicht gescheut.
 Jetzt höchste Kraft in Menschen zu verkünden,
 zur höchsten Freiheit, ist mein Herz erneut!¹³³ [29, S. 322]

Однако подобное намерение выглядит несколько идеализированным. Обновление еще не завершено, и герой сам признает это:

Und was in meinem Geist steht ungeheuer,
 bald seh ich es in letzter Klarheit Schein:
 entzünd ich weiter, immer weiter Feuer,

¹³³ Коснулся бледных смерти я ланит,
 чтобы с живым опять соединиться.
 Свободой сердце новое горит,
 мной сила человека возвестится!

Dann bin ich mehr als bin – dann werd ich sein!¹³⁴ [29, S. 321]

Несмотря на убежденность Сына, его способность повернуть жизнь в нужное русло представляется весьма сомнительной. В последнем разговоре с Девушкой его решительность приобретает оттенок экзальтации, а программа действий по-прежнему остается скрытой в туманной дымке. Все это выдает некую незавершенность и в конечном итоге обнажает неготовность к борьбе. Герой лишь получает долгожданную свободу, но для преобразования мира этого может оказаться недостаточным. Пьеса изображает порыв протагониста, но дальнейшее развитие событий не освещается. Также Сын больше ничего не говорит о своей вере и уповании на Божью помощь. Бог остается для него равнодушным лунным ликом. И, возможно, именно поэтому для дальнейшей борьбы герою не хватает духовной зрелости. Поскольку преобразование, как показывает целый ряд экспрессионистских драм (Э. Толлер «Преобразование», П. Цех «Башня», «Братание», Э. Барлах «Бедный родственник», Г. Йост «Пророки»), происходит в тесной взаимосвязи человека с Богом.

¹³⁴ И необычному в душе моей
свидетелем я скоро стану,
я пламя разожгу сильней
И в новой высоте предстану!

2.3. Сопоставление образов Поэта: ницшеанского служителя Диониса и экспрессионистского борца за всеобщее обновление (Г. Кайзер «Не прикасайся ко мне», Р. Й. Зорге «Нищий», В. Газенклевер «Спаситель», Г. Йост «Одинокий»)

Прафеноменом поэзии и всего искусства Ф. Ницше считал игру. Философ уходит от восприятия Поэта как носителя истины, подчеркивает в своем исследовании Е. В. Лейбель [309]. Он считает лирику дионисийским искусством: «Es liegt vielmehr im Wesen der dionysischen Kunst, daß sie die Rücksicht auf den Zuhörer nicht kennt: der begeisterte Dionysusdiener wird [...] nur von Seinesgleichen verstanden»¹³⁵ [324].

Позиция экспрессионизма значительно отличалась от этого видения. Э. Толлеру принадлежат следующие слова: «Voraussetzung des politischen Dichters (der stets irgendwie religiöser Dichter ist) ein Mensch, der sich verantwortlich fühlt für sich und für jeden Bruder menschheitlicher Gemeinschaft»¹³⁶ [115, S. 5]. По убеждению ряда экспрессионистских авторов, публиковавших свои работы в журнале «Штурм» (Der Sturm) и разделяющих вагнеровскую идею синтеза искусств (Gesamtkunstwerk) о превращении мира из обывательского в артистический, искусство должно было взять на себя великую миссию спасения мира и человека [245, с. 65]. При этом на Поэта, на «нового человека» возлагались особые надежды. Как творец, постигающий в своем вдохновении откровения духа, он должен был стать посредником на пути к преображению.

С подобной задачей сталкивается и герой драмы Г. Кайзера «Не прикасайся ко мне». Пьеса представляет собой соединение разнородных элементов. Многочисленные пересечения и аллюзии на текст Священного Писания вплетаются в канву современности. 16-й заключенный и двенадцать его соседей по

¹³⁵ Основная черта дионисийского искусства та, что оно не принимает во внимание слушателя: вдохновенный служитель Диониса [...] будет понят только себе подобными [319].

¹³⁶ Предпосылка для политического Поэта (который всегда остается в какой-то степени религиозным Поэтом) – человек, который чувствует ответственность за себя и за каждого брата человеческой общности.

камере сравниваются с Богом и апостолами [44, S. 197], при этом 5-й своим поведением больше всего напоминает Иуду Искарюта. Он не только совершает предательство ради наживы (ради получения порции еды от надзирателя), но, осознав подлость своего поступка, вешается на ремне преданного им 16-го заключенного. Диалоги, а по большей части монологи героев, не имеющих имен и обозначенных номерами, пестрят незаконченными репликами, оборванными мыслями, короткими неясными замечаниями. Даже пространство таит в себе загадку: тюремная камера семиугольна, что, возможно, подобно библейскому числу семь, символизирует законченность и полноценность. Все эти особенности характерны для экспрессионистских драм Г. Кайзера. Они не только несут в себе важную символическую нагрузку, но и дополнительно создают эффект отчуждения от окружающей действительности. Отчуждение становится методом, к которому экспрессионисты обращались, чтобы перейти от отдельного к общему, к абстрактной идее, к самой сущности объекта или явления. Концепт «отчуждения» (*Entfremdung*), по утверждению Н. В. Пестовой, в целом характеризует экспрессионистские тексты, в них происходит сдвиг поэтики в зону остранения и очуждения (*Verfremdung*) [133, с. 152]. Камера в пьесе будто заключает в себе некий отдельный мир, в котором разворачивается борьба и происходит духовное становление героев. В экспрессионизме путь человека ведет его через все круги ада, тюрьма и преступление становятся частью экспрессионистской символики. Именно через страдание человек должен прийти к духовному очищению и преобразению.

На протяжении всего действия пьесы 16-й ведет себя очень спокойно и, глядя на других заключенных, предрекает: «Die erwachen nicht vor der Zeit»¹³⁷ [44, S. 220]. Но ночь не бесконечна, близится пробуждение. Всякие сомнения в этом рассеиваются, когда происходит чудо: «16 spreitet in Abwehr beide Hände: in jedem Handteller geöffnet ein blutrotes Wundmal, dessen Ränder wie Lippen getrennt sind. Noli

¹³⁷ Они не проснутся до времени.

me tangere – – – – –»¹³⁸ [44, S. 225]. 15-й, ставший единственным свидетелем чуда, в ответ на действия 16-го безмолвно роняет голову на скрещенные руки. Этот эпизод отсылает к тексту Нового Завета: «А Мария стояла у гроба и плакала [...]. Сказав сие, обратилась назад и увидела Иисуса стоящего; но не узнала, что это Иисус [...]. Иисус говорит ей: Мария! Она, обратившись, говорит Ему: *Раввунни!* – что значит: *Учитель!* Иисус говорит ей: не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему [...]

» (Ин 20:11,14,16-17). Более понятным становится теперь и приводившееся ранее сравнение героев с Богом и апостолами. Г. Кайзер как будто переносит библейский сюжет в современный ему мир. События разыгрываются в тюрьме, но и это теперь не вызывает удивления в хаотичной и жестокой реальности.

В фигуре 15-го заключенного скрывается образ Поэта. В разговоре с 16-м он повествует о сокровенных переживаниях творящего духа:

Einbruch in unbetreten Bezirk – Versetzung von Grenzen um Meilen und Meilen hinaus – Brücken in neue Unendlichkeit, die kaum Horizont engt – zitternde Stege, die nur mich erst trugen – – nur mich – –!! [...] Der Rausch des Vorläufers sinterte in meinem Blut – verdoppelnd mich in mir. Schwall von Kraft blähte die Lust: sagbar wurde mit meinem Mund, was unaussprechlich bislang. Silben banden veränderten Sinn in härterer Kupplung. Die Wüste quellte Wasser aus Sand und Salz!¹³⁹ [44, S. 221]

Слова героя наполнены надрывной экспрессионистской образностью: мосты в бесконечность и дрожащие мостки как опора для ног первопроходца, вторжение в непознанные сферы и опьянение предвестника, вспучивающийся поток желания и вода из песка и соли. Подобный язык характеризует и другие пьесы Г. Кайзера «С утра до полуночи», «Ад – Путь – Земля», «Граждане Кале», где протагонисты

¹³⁸ 16 оборонительно разводит руки: на каждой ладони открытая кроваво-красная рана, ее края разведены как губы. Не прикасайся ко мне – – – – –

¹³⁹ Вторжение в нетронутую область – смещение границ на мили и мили прочь – мосты в новую бесконечность, которую едва охватывает горизонт – трясущиеся мостки, которые до сих пор держали только меня – – только меня – –!! [...] Хмель предвестника спекался в моей крови – удваивая меня во мне. Поток силы вспучивал желание: у меня во рту выразимым становилось донине неизъяснимое. Слоги соединяли измененную суть в более жесткое сцепление. Пустыня набухла водой из песка и соли.

пытаются взбудоражить окружающих, добиться их пробуждения и духовного обновления.

Мир, который окружает Поэта, грозит ему гибелью и забвением. Он это отчетливо понимает и потому такой тоской и отчаянием проникнуты его слова, обращенные к 16-му:

Für mich Grab – aus dem kein erheben. [...] was mir geschieht – hier – bis zur leiblichen Mißhandlung durch Fessel: – es zerstört vergängliches – mich! – doch was mitauslöscht – die einmalige Einzigkeit von Unwiederbringlichem – nun Stummheit von Laut, der noch für Echo zu früh – – –!! [...] Wer vorsagt, was ohne Rede von ihm dumpf – – wer vorbildet, was ohne Form von ihm stumpf: wer Chaos ballt in Figur und Zeichen aufrichtet von Steile: – – den Schöpfer von unwiederholbarer Leistung zerstampfen?!¹⁴⁰
[44, S. 220, 223]

В лице Поэта гибнет гений, творец, которого никто не сможет заменить. Его тело бrenно, но дух стремится выразить еще не выраженное никем. Миссия, возложенная на Поэта, роднит его с экспрессионистским «новым человеком», которому предопределено совершить единственный в своем роде прорыв, цель которого еще не ясна окружающим, а результат кажется недостижимым свершением. «Еще слишком рано для эха», – подчеркивает герой Г. Кайзера. Также с непониманием непреображенных людей сталкивается «новый человек». Он должен победить воцарившийся в душах и во всем мире хаос, придать ему форму, указать направление движения. Поэт осуществляет прорыв посредством своего гения, витающего в возвышенной духовной сфере.

Прежде, увлеченный своим творчеством как прозрением, Поэт пытался удалиться от окружающих. Тем самым герой уподоблялся Поэту Ф. Ницше, свысока взирающему на людей и убежденному в том, что может быть «понят

¹⁴⁰ Для меня могила – из которой не подняться. [...] что со мной делается – здесь – вплоть до физического насилия кандалами: – это разрушает бrenное – меня! – но что дополнительно гасит – единственная неповторимость безвозвратного – теперь немота звука, которой еще слишком рано для эха – – –!! [...] Кто подскажет то, что будучи неозвученным, глухо – – кто покажет то, что не обрета формы, аморфно: кто сожмет хаос в фигуру и превратит обрыв в знак: – – растопчет творца неповторимого достижения?!

только себе подобными». «Wer wegläuft, gerät in die Wüste»¹⁴¹ [44, S. 221], – предостерегает 16-й. И тут же указывает на важность поэтического дара: «Meinesgleichen bist du – mehr als einer von diesen im Schlaf»¹⁴² [44, S. 222]. Слушая слова 16-го, Поэт решается принять возложенную на него ответственность. Так происходит его преобразование: обращение от высших сфер к земным. Он трепещет при одной мысли о долгожданной свободе. 16-й же называет его освобождение пробуждением: «Im Aufbruch sehr zeitig. Unruhig schon vor erwachen»¹⁴³ [44, S. 222]. Эти слова еще раз подчеркивают важность происходящей перемены. 15-й выходит на свет в пальто 16-го, Поэт выходит в мир, чтобы изменить его. Начинается его служение, и как будто сам Бог поддерживает его, дает силы подняться из преисподней, благословляет на весь дальнейший путь. Теперь он должен обратиться к людям, донести до них свое слово. Отныне все должно измениться. Подобное завершение превращает пьесу Г. Кайзера чуть ли не в утопию по сравнению с рядом других экспрессионистских драм, где также появляется образ Поэта. Однако до самой утопии еще далеко, ведь борьба за всеобщее преобразование только начинается.

С недоумением и безответностью слушателей сталкивается герой лиро-драмы Р. Й. Зорге «Нищий». Ее предваряет стихотворение:

In weiten Kreisen deine Flügel grabend:
 Durch Finsternis, durch wirren Traum gigantisch,
 Durch Qualenstriche, Höhlenraum gigantisch –
 Ruhlos gen Morgen, ruhelos gen Abend...
 Drehen dich höher deine wilden Schreie
 Aus Vaterfluch und allen Mutterschmerzen;
 Bald zündet ewige Zeugung Sternekerzen – :
 Und trotzig steigt Erlösung aus der Kleie..
 Dann rühren deine Schwingen jene Riegel,

¹⁴¹ Тот, кто удаляется, оказывается в пустыне.

¹⁴² Ты похож на меня больше, чем кто-либо из этих спящих.

¹⁴³ В прорыве очень своевременно. Уже беспокоен перед пробуждением.

In deren Kiefern sich manch Hirn zerklemmte;
 Du liebst die Sehnsucht, die dich hierhin schwemmte,
 Fängst sie und taumelst nieder in den Tiegel¹⁴⁴ [50, S. 7].

Уже в первой строфе Поэт получает особую характеристику: он огромен и как мятежный гений, следуя своим мечтам и неясным видениям, витает в высших сферах, где ему суждено познать всю муку одиночества. Однако именно здесь происходит акт творения, а мечта о спасении обретает очертания. Во второй строфе появляется указание на непонимание и страдания тех, чей земной удел не позволяет следовать ввысь за Поэтом. Намек на часто изображаемый в экспрессионистских драмах конфликт отцов и детей усиливает это противопоставление. Олицетворение замка в третьей строфе подчеркивает свойственные экспрессионистскому языку оголенность и надрывность. Здесь же Поэт как будто ставится перед выбором. Преодоление тоски должно подтолкнуть его к некой печи. Остается неясным, может ли он переплавиться в ней сам и навсегда позабыть метания одинокого гения или же получает право переплавить окружающий мир, и в этом выражается открывшееся его взору спасение. Подобную неясность должна истолковать сама пьеса.

Герои драмы ждут от Поэта пророчества: «Wir warten auf einen, der uns unser Schicksal neu deutet [...]»¹⁴⁵ [50, S. 28]. Он же, в свою очередь, мечтает пробудить своими произведениями истерзанные души, возродить в человеке веру в себя и

¹⁴⁴ Крылами очертя широкие за кругом круг,
 Огромный, чрез неясную мечту, чрез мглу,
 Огромный, одолев пространство пустоты и мук,
 Неуспокоенный ни вечером, ни поутру...

Тебя подымет ввысь твой дикий стон,
 Проклятием отца и материнской болью полный;
 Зачатьем вечным вспыхнут свечи звезд, и вон –
 Упрямо вздыбится спасение из мглы тлетворной..

Тогда твои крыла притронутся к замку,
 Вгрызались в мозг порою челюсти и зубы чьи;
 Влюблен в сюда тебя приведшую тоску,
 Поймай ее и покачнешься вниз к печи.

¹⁴⁵ Мы ждем того, кто по-новому истолкует нам нашу судьбу [...].

напомнить о его неразрывной связи с Богом [50, S. 48-49]. Однако описываемые им в драмах картины будущего больше напоминают неясные восторженные видения и, несмотря на жажду перемен в обществе, экспериментальные произведения не хочет принимать ни одна театральная сцена. Поэт вынужден как подаяния просить права голоса. Бессилие доводит героя до отчаяния. Он мечтает воспеть земной мир: «Ich will die Welt auf meine Schultern nehmen / Und sie mit Lobgesang zur Sonne tragen»¹⁴⁶ [50, S. 141]. Но человечество глухо к его воззваниям [50, S. 140], а сама идея спасения посредством драматического искусства постепенно теряет свою силу.

Одновременно с этим обостряются внутренние противоречия Поэта, возникающие из-за невозможности найти словесное выражение образам и видениям, переполняющим его, справедливо подчеркивает Ф. Н. Меннемайер [201, S. 13-14]. Желание освободиться от поэтического дара и прожить жизнь обычного человека с ее радостями и печалью также не может осуществиться. Герой уже не в состоянии измениться, переплавиться. Поэт, «художник», «полусвятой», «квазисвятой» (Künstler, Halbheiliger, Schein-Heiliger) наказан Богом, «проклят слову», приговорен «говорить символами» (zum Wort verdammt, durch Symbole der Ewigkeit zu reden) [50, S. 156], и тоска по вечности больше не оставляет его. Он вынужден, не надеясь на понимание, лишь отправлять людям «послание» (Sendung) [50, S. 157]. В своем паломническом блуждании нищего пилигрима в поисках высшей чистоты он переходит в новые открывающиеся его духовному взору сферы и все больше отрывается от земного мира, который ему также не удастся переплавить в печи и привести к преображению.

Драма названа «драматическим посланием» (eine Dramatische Sendung). Жанр послания подчеркивает, с одной стороны, намерение автора пьесы, с другой – выражает сложность достижения словом своего слушателя, отмечает в своей работе С. Гётц [181, S. 51]. Послание, действительно, далеко не всегда приводит к диалогу. Судьба Поэта может лишь служить подтверждением этому. Визионерство

¹⁴⁶ Я хочу поднять мир на свои плечи / И с хвалебной песней вознести его к солнцу.

кажется невыразимым, пишет В. Х. Зокель [279, S. 80-81]. А лирический экстаз, добавляет В. Штеффенс, разрушает саму драму [219, S. 81]. В самом деле, отчаявшийся Поэт поглощен самонаблюдением, объят видениями. Он отвергает материальную сторону жизни и даже само искусство как ее порождение. Герой устремляет свой взор ввысь в поисках вечности, в обращении к божественной сфере и, наконец, растворяется в ней, теряя всякую связь с реальностью. Драма больше напоминает попытку лирического самовыражения творца. Театр превращается в трибуну, отмечает Б. Дибольд [153, S. 253]. С нее Поэт взывает к слушателям, будто исповедуясь перед ними. И это уже не та трибуна, с которой герои экспрессионистских драм нередко произносили свои речи, ставящие целью взбудоражить окружающих. Это не та кафедра проповедника, упомянутая в манифесте театра «Трибуна», открывшегося в 1919 г. премьерой драмы «Преображение» Э. Толлера: «Мы хотим иметь не публику, но общину в цельном пространстве [...], не сцену, а кафедру проповедника» [цит. по: 119, с. 33-34].

Иллюзорность и неясность представлений о будущем, о предназначении Поэта, о цели искусства и его роли в жизни человека отчасти можно объяснить юностью автора драмы, которому в момент ее создания едва исполнилось 20 лет. С другой стороны, утопичность и расплывчатость экспрессионистских представлений об обновлении мира также накладывают здесь свой особенный отпечаток. М. Рокенбах называет Р. Й. Зорге мистиком, причем словесное творчество является лишь одним из выражений его мистического дара. Основными полюсами интереса уже более зрелого драматурга становятся человек и божественность [213, S. 24, 37]. Под влиянием философии Ф. Ницше Р. Й. Зорге также переживает недолгий период отказа от христианства, начавшийся в 1910 г. после прочтения работы Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов» (*Menschliches – Allzumenschliches*). В 1912 г. Библия и труды мистиков снова становятся предметом его глубокого интереса. Углубление в христианство способствует достижению целостности мировосприятия, исчезновению трагичности, метаний и мучительной саморефлексии, еще проявляющихся в драме «Нищий» [213, S. 49]. Обретение внутренней гармонии

через погружение в религию приводит Й. Р. Зорге к созданию уже иных произведений, выходящих за рамки экспрессионизма.

В драме В. Газенклевера «Спаситель» Поэт, подобно герою Р. Й. Зорге, также пытается изменить создавшееся в мире положение вещей. В свою очередь, он стремится заставить правителей и военачальников, ведущих войну, прислушаться к антивоенным призывам. При этом самым страшным в пьесе оказывается не упоминание кровопролитий, но изображение внутреннего омертвения человека, потерявшего способность чувствовать: «Diese Zeit hat das Maß der Grausamkeit längst überschritten. Aber alles sehen und nichts mehr fürchten ist der erste Schritt zum Tier. Schrecklicher als Tod und Verwesung sind Menschen, die leben und schon gestorben sind»¹⁴⁷ [28, S. 326]. Подобная картина в том или ином виде встречается и в других экспрессионистских пьесах. В «Преображении» Э. Толлера один из раненых в лазарете восклицает: «Meine Seele starb vor Ekel [...]»¹⁴⁸ [55, S. 32]. Омертвление духа, по мнению экспрессионистов, являлось еще большей бедой, чем физическая смерть человека. Оно отрицало всякую возможность преобразования, убивало надежду и лишало смысла любые попытки борьбы. На этом фоне еще больше выделяется высокий статус Поэта как служителя духа, «глашатая Бога на земле» (Verkünder Gottes auf Erden) [28, S. 334], пытающегося во что бы то ни стало пробудить в людях их былую духовность. В драме В. Газенклевера Поэт убежден: «Hätte man meine Werke gelesen [...], so wäre der Ausbruch dieses Krieges nicht vermieden, wohl aber geahnt. Es ist manchmal wichtiger im Reiche des Geistes gerüstet zu sein als im Reich der Kanonen»¹⁴⁹ [28, S. 334]. Вооруженный духовно человек, по убеждению Поэта, смог бы вовремя одуматься и не допустил бы такого ужасного кровопролития. Следует отметить, что экспрессионисты нередко с одобрением воспринимали начало Первой мировой войны, видя в ней необходимую катастрофу, призванную подготовить всеобщее преобразование. В драме, как и в

¹⁴⁷ Это время давно перешагнуло границу жестокости. Но все видеть и ничего больше не бояться – первый шаг к озверению. Ужаснее, чем смерть и тление, люди, которые живут, но уже мертвы.

¹⁴⁸ Моя душа умерла от отвращения [...].

¹⁴⁹ Если бы мои работы читали [...], начало войны можно было бы не предотвратить, но предвидеть. Иногда важнее быть оснащенным не оружием, но духовно.

действительности, подобная надежда не претворяется в жизнь, ее сменяет глубокое разочарование.

Образ Поэта В. Газенклевера, и на это уже указывает само название пьесы, обретает сходство с Иисусом Христом. Являющийся Поэту апостол Павел возвещает:

Stehe auf und wandle. [...] Weil du traurig warst voller Verzweiflung, hat Gott dir Auferstehung gegeben. Weil dein Herz dunkel ist von der Sünde der Menschen, und weil du Ihn anriefst in deiner Schuld. So glaube, oh Mensch! Denn die Stimme des Propheten ist dir verliehen, und dein Wort soll mächtig werden auf Erden¹⁵⁰ [28, S. 345].

Знаменательно, что Поэт, несмотря на свою высокую духовность, как и в драме Г. Кайзера «Не прикасайся ко мне», должен пережить преобразование, и только после этого его слово получает особый статус для окружающих. Для полного преобразования каждый раз необходимо непосредственное соприкосновение с божественным. Бог наделяет человека пророческим даром, сам он, как бы ни старался, не может так высоко подняться. В этом еще раз с особой силой проявляется отличие экспрессионистского Поэта от ницшеанского. В драме Й. Р. Зорге «Нищий» Поэт гораздо больше приближается к образу служителя Диониса. Итогом становится его отчаяние, он говорит о проклятии Бога, обрекшего его стать пленником невыразимых символов вечности: «Ja, es war der Blitz aus der Hand Gottes, denn nur Gott kann so unglücklich machen!!!»¹⁵¹ [50, S. 154-155] Эти символы остаются непонятными для окружающих, а в самом Поэте лишь разжигают неутолимое желание выразить их.

Еще одним важным аспектом, появляющимся в обращении апостола Павла к Поэту В. Газенклевера, становится мотив вины. С особой отчетливостью он изображается в рассматриваемой нами в разделе 3.2 пьесе Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля». Также на нем заостряется внимание в пьесе Э. Барлаха «Бедный родственник». Ощущение человеком вины за чужие поступки становится

¹⁵⁰ Встань и преобразись. [...] Бог дарит тебе воскресение, ибо ты был печален и полон отчаяния. Ибо твое сердце темно от греха человеческого, ибо ты взывал к Нему в твоей вине. Верь, о человек! Ибо тебе дан голос пророка, и твое слово должно обрести силу на земле.

¹⁵¹ Да, это была молния из рук Божьих, ибо только Бог может сделать столь несчастным!!!

показателем его духовного роста и готовности к преобразению. Этот мотив заметно перекликается с христианским учением, что наряду с многочисленными отсылками к тексту Священного Писания в корпусе драм еще раз указывает на особую религиозность экспрессионизма, сохранившуюся при всей его сосредоточенности на земной жизни человека.

Третьим заслуживающим особого внимания акцентом в обращении апостола Павла становится его обещание Поэту, что слово последнего обретет силу на земле. Стоит отметить, что апостол не говорит «обретет силу», но лишь «должно обрести силу». Эта поправка приобретает свой смысл в свете дальнейших описываемых в драме событий. Воззвание Поэта так и остается лишь одним из призывов, не решающим судьбы мира. В неготовности окружающих – военачальников и министров – воспринять обращения героя таится причина не только личного поражения Поэта, но и частичного развенчания веры в идеалы добра, мира, братства, проповедуемые в драматургии экспрессионизма. Перед смертью Поэт восклицает:

Ich eile, meinen Glauben zu vollenden,
und die Gewißheit flutet mich ins Licht.

Der Geist wird nicht im Chaos enden!

Das Opfer ist gebracht. Wir sterben nicht¹⁵² [28, S. 359].

Ремарка «Am Himmel steht der Abendstern»¹⁵³ [28, S. 359], сопровождающая эти слова, и сам мотив приносимой жертвы заставляют еще раз отметить сходство Поэта с образом христианского мессии. В драме вера в действительное спасение приобретает иллюзорный характер. Как и многие экспрессионистские пьесы, произведение В. Газенклевера дарит надежду, но не дает никакой уверенности. Здесь лишь намечается путь, но слова Поэта остаются витиеватым посланием для современников. В этом заключается его трагедия как пророка.

¹⁵² Исполнить веру я спешу мою,
уверенность влечет меня ко свету.
Дух не исчезнет в хаоса краю!

Жертва принесена. И смерти нету.

¹⁵³ На небе стоит вечерняя звезда

Еще одну попытку слияния идеи и реальности показывает пьеса Г. Йоста «Одинокий», рассказывающая о жизни и творчестве поэта Граббе. Драма имеет подзаголовок «Закат человека» (Ein Menschenuntergang). В опустевшем после смерти жены мире, в окружении людей, неспособных оценить его творчество, Граббе признает свое полное поражение. Теперь сама возможность объединить воображаемое с действительным кажется ему фантомом, ибо ценность имеет только идея. Даже свое пребывание в бренном материальном мире герой воспринимает как несчастье и стремится быстрее пройти земной путь. Лишь однажды в разговоре с Матерью в ответ на ее горькие упреки Граббе как будто сравнивает себя со Спасителем: «Der Sohn Marias wurde als Verbrecher ans Kreuz geschlagen, und Maria nahm ihn doch als den Sohn Gottes! – Und glaubte an ihn und sein Reich! – Und sein Reich kam!»¹⁵⁴ [33, S. 70] Но уже через несколько мгновений герой, передумав, полностью отказывается от подобного сравнения: «Unsere Empfängnis war weltfern dem heiligen Geist!»¹⁵⁵ [33, S. 73] Он понимает, что никогда не настанут такие времена, чтобы Поэт не чувствовал себя одиноким, а в окружающих встречал признание и понимание.

Физическая смерть Граббе происходит в трезвом, лишенном иллюзий мире, в котором «der Schuster ist wichtiger als der Priester»¹⁵⁶ [33, S. 60]. Поэт не вписывается в рамки реальной жизни. «Aber jetzt fühle ich es – was es heißt, neben einem Dichter gehn. Man ist plötzlich im Märchen... solche Gewalt hat sein Wesen»¹⁵⁷ [33, S. 46], – описывает свои впечатления одна из героинь Изабелла. Отличие и своеобразие героя приводят к его глубокому одиночеству. Но он не ставит перед собой цели служения людям, стоящим, по его мнению, ниже в своем духовном развитии. Кажется, творчество Граббе должно быть позабыто сразу после его смерти. Однако поэтическое и идейное наследие продолжают жить. Перед смертью

¹⁵⁴ Сына Марии как преступника прибили к кресту, и Мария все равно приняла его как Сына Божьего! – И верила в него и в его царство! – И его царство пришло!

¹⁵⁵ Наше зачатие было далеко от Святого Духа!

¹⁵⁶ сапожник важнее священника

¹⁵⁷ Но теперь я чувствую – что значит, идти рядом с Поэтом. Вдруг ты ощущаешь себя в сказке, такой силой наделено его существо.

герой восклицает и одновременно сам задает себе вопрос: «O Schlaf, du bist Wachen!? – – Tod! Du, die Unsterblichkeit?!»¹⁵⁸ [33, S. 108]

Герой Г. Йоста выделяется среди других рассматриваемых в данном разделе образов Поэтов. В нем гораздо отчетливее можно заметить черты, присущие Поэту Ф. Ницше. Этот факт еще раз подчеркивает влияние трудов великого философа на драматургию экспрессионизма. В то же время на их фоне еще отчетливее проявляются экспрессионистские черты Поэта-пророка, гармонично вписывающегося в один ряд с преображенными «новыми людьми».

¹⁵⁸ О, сон, ты есть пробуждение!? — — Смерть! ты, бессмертие?!

Выводы по 2 главе

Стремление экспрессионизма добиться всеобщего обновления через возрождение в человеке живой жизненной энергии, освобождение от сковывающих правил старого порядка, через возвышение индивидуальности над массой неизбежно приводит к сравнению образа «нового человека» с фигурой Сверхчеловека Ф. Ницше – философа, изменившего мировоззрение не только своего, но и последующих поколений. Тем не менее проведение более детального сопоставления двух образов позволяет выявить целый ряд важных отличительных черт.

Одними из первых характерных особенностей «нового человека» становятся его сострадание и любовь к окружающим людям, его жертвенность и готовность пойти на любые испытания ради всеобщего счастья (Э. Толлер «Преображение», В. Газенклевер «Царство»).

Следующим отличием является признание важности возрождения духовной связи между Богом и людьми. Ибо лишь посредством этой связи может осуществиться полное духовное обновление и возрождение человека (П. Цех «Башня», «Братание»).

Обращение к искусству является еще одной попыткой драматургов-экспрессионистов найти верный путь к обновлению. В отличие от ницшеанского «служителя Диониса» в драмах (Г. Кайзера «Не прикасайся ко мне», В. Газенклевера «Спаситель») Поэт обретает статус благословенного Богом пророка. Его миссия заключается в стремлении одухотворить действительность, что, в свою очередь, должно привести к обновлению человечества. Излишнее абстрагирование Поэта от реальности и нежелание или неспособность общества понять его обращение приводят к переходу героя в абстрактные духовные сферы, откуда его голос уже не доносится до окружающих (Й. Р. Зорге «Нищий», Г. Йост «Одинокий»).

Несмотря на важное влияние философских доктрин Ф. Ницше, как то: мотивы превращения и вечного возвращения (В. Газенклевер «Царство»),

стремления к переоценке ценностей (В. Газенклевер «Сын», Г. Кайзер «С утра до полуночи», П. Цех «Башня»), обновления через прорыв (Г. Кайзер «С утра до полуночи»), витализм как прославления жизни и живой энергии (В. Газенклевер «Сын»), воспевание страстей (Г. Кайзер «С утра до полуночи») – в рассмотренных драмах более явно проявляется приверженность экспрессионистов-драматургов к христианским и гуманистическим воззрениям.

Глава 3. Роль социально-политического фактора в формировании поведенческой модели «нового человека»

3.1. Развенчание надежд как подготовка к созданию антиутопии в драматургии экспрессионизма (В. Газенклевер «Царство», Э. Толлер «Преображение», «Человек – Масса», «Разрушители машин», П. Цех «Колесо», Г. Кайзер «Коралл», «Газ», «Газ (Вторая часть)»)

Общий конфликт, с которым «новый человек» сталкивается в экспрессионистской драме, имеет субстанциональный характер, его разрешение представляется, по сути, невозможным. Следствием этого, по убеждению Т. Н. Васильчиковой, становится попытка отвергнуть современную механистическую бездуховную цивилизацию и смоделировать иной мир, зачастую изображаемый в виде утопии и антиутопии [305]. Экспрессионизм был не просто направлением в искусстве, но квинтэссенцией идеологии, и именно идеи утопического социализма нашли в нем самую плодотворную почву, отмечает в своей работе К. Эйкман [167, S. 64]. Соединение различных взглядов, неопределенность и расплывчатость общей экспрессионистской программы действий закладывали основу для возникновения неясностей и противоречий. Ф. Р. Беренс утверждал в своей статье, опубликованной в экспрессионистском журнале «Акция» (Die Aktion), печатавшем также и коммунистические прокламации, что Христос был революционером, бунтарем, пробудившим презираемый пролетариат. Первые христиане жили как коммунисты, все было общее. Истинное христианство – есть человеколюбие, и это роднит его с коммунизмом [73, S. 100, 102]. Э. Толлер писал: «Kann Kunst die Wirklichkeit beeinflussen? Kann der Dichter vom Schreibtisch her Einfluß auf die Politik seiner Zeit gewinnen? Es gibt Autoren, die diese Frage verneinen, ich bejahe sie»¹⁵⁹ [114, S. 148].

¹⁵⁹ Может ли искусство влиять на действительность? Может ли поэт от своего письменного стола оказывать влияние на современную политику? Есть авторы, которые отвечают отрицательно. Я говорю «да».

В экспрессионистской драматургии не просто отражалась обеспокоенность судьбой человека, сострадание к нему и надежда на спасение путем обновления, но выстраивались масштабные социальные проекты, ставящие перед собой цель разобраться с накопившимися проблемами. Как правило, они вскоре разбивались о подводные камни неучтенных трудностей, а в погоне за мечтой упускали из вида конкретные жизненные обстоятельства. В качестве примера обратимся еще раз к драме В. Газенклевера «Царство», имеющей подзаголовок «Трагедия одной человеческой идеи» (Die Tragödie einer Menschenidee). Эта идея выражается в мечте египетской царицы Клеопатры:

Ich will Gemeinsamkeit in Menschen schaffen, / Sie sollen wissen, daß sie zueinander / gehören und verbrüderet sind [...]. Da ist kein Krieg, kein Todeshetzen mehr [...]. Wir tauschen aus, wir lernen gegenseitig / anstatt zu stehlen und zu morden, und / mit dem Gedanken gehen wir voran, daß / vielleicht einmal ein größeres Geschlecht / uns ablöst. Dann ist unser Werk getan¹⁶⁰ [27, S. 128-129].

Героиня хочет не только прекратить современные войны и преступления, но с надеждой заглядывает в будущее. Образ «более совершенного поколения» вполне может соответствовать поколению «новых людей», преодолевших свои пороки и создавших на земле идеальные условия для жизни преображенного человека. Озвучивание подобной мечты, кажется, возвышает героиню над всеми окружающими. Создание единой могучей империи, мирная колонизация новых земель становятся великой целью Клеопатры, однако достигнуть ее не суждено, в первую очередь, из-за тщеставия и жажды власти самой царицы. В стремлении к своим целям она, как уже отмечалось выше в разделе 2.1, не останавливается ни перед какими злодеяниями по отношению к своим близким и не отказывается ни от каких мер, еще более утяжеляющих жизнь ее подданных и целого государства. Тщетно взывает к царице Обскурус, наделенный мудростью и дальновидностью:

¹⁶⁰ Я хочу привести людей к общности, / Они должны знать, что они принадлежат / друг другу и соединены братскими узами [...]. Тогда больше не будет войны и смертельной горячки [...]. Мы будем обмениваться, обоюдно учиться / вместо того, чтобы красть и убивать, и / мы пойдем вперед с мыслью о том, что, / может быть, однажды нас сменит более совершенное поколение. / Тогда наша работа будет завершена.

«Rette dein Volk!»¹⁶¹ [27, S. 171] Эти слова отличаются своей злободневностью, звучат как упрек и даже, в определенной степени, как насмешка в адрес стоящих у руля власти в современном экспрессионистам мире, раздираемом междоусобицами и войнами. Идеализированные устремления Клеопатры отчасти напоминают мечту экспрессионизма о всеобщем братстве, об обновлении и возвышении человечества, о мирной революции духа, которая также наталкивается на жестокое сопротивление действительности. Однако в драме планы царицы гораздо отчетливее приобретают черты обманчивого занавеса, прикрывающего истинные побуждения и пороки героини, отказывающейся от одного из основных принципов экспрессионистской идеологии – неприятия насилия.

Особенно остро социальные проблемы отразились в драматическом творчестве Э. Толлера и Л. Рубинера, непосредственно участвовавших в революционных событиях 1918-1919 гг.. Возмущением и болью проникнуты появляющиеся в драмах описания страданий людей, превратившихся в детали одного большого бездушного механизма, олицетворяющего собой одновременно власть, закон, идеологию материализма и подчинения. Борьба с ним зачастую приобретает характер мистического духовного противостояния.

Э. Толлера признавали создателем пролетарского искусства, политически ангажированным автором [271, S. 579]. О. Мандельштам в статье «Революционер в театре» писал: «Он с необычайной силой столкнул два начала: лучшее, что есть у старого мира – гуманизм и, преодолевший гуманизм ради действия, новый коллективистический императив» [239, с. 285]. Сам Э. Толлер считал, что не следует приравнивать его драмы к политическим лозунгам:

Nur eine Form der Tendenz ist dem Künstler nicht erlaubt, die der Schwarz-Weiß-Zeichnung, die den Menschen der einen Seite als Teufel bildet, den der andern als Engel. [...] Der Künstler soll nicht Thesen begründen, sondern Beispiele gestalten. Viele große

¹⁶¹ Спаси свой народ!

Werke der Kunst sind politische Dichtungen, doch darf man politische Dichtung nicht mit Propaganda verwechseln, die sich dichterischer Mittel bedient¹⁶² [325].

Искусство, по мнению драматурга, принадлежит к тем духовным средствам, с помощью которых пробуждаются уснувшие инстинкты, углубляются стихийные чувства свободы, красоты, человечности [114, S. 148]. «Du Dichter weise»¹⁶³ [55, S. 9], – пишет Э. Толлер в прологе к своей первой драме «Преображение». На Поэта как на пророка возлагаются особые надежды: он призван пробудить в людях чувство общности, справедливости, уважение к социальным ценностям, ибо общественные изменения становятся возможными лишь благодаря эмоциональному и интеллектуальному развитию человека [210, S. 21, 23].

К экспрессионистскому периоду, как отмечал В. Паульзен [206, S. 183], можно отнести лишь две первые отличающиеся невероятной патетичностью пьесы Э. Толлера: «Преображение» и «Человек – Масса». Для них особенно характерны сосредоточенность на социально-политических проблемах и мечта об обновлении человека и человечества [218, S. 201]. Наряду с этим драматург обращается к христианским мотивам, претерпевающим заметные изменения под влиянием общих тенденций к обмирщению. О «Преображении» Э. Толлер писал, что драма была для него прокламацией. Он зачитывал сцены в кругу молодых людей в Хайдельберге и хотел взбудоражить их, подстрекнуть против войны. Он мечтал о том, что его политическая драма обновит духовное содержание общественной жизни [115, S. 4-5].

Человек – это оболочка духовности, писал поэт-экспрессионист Т. Дойблер, и из его непрерывного страдания как из гнезда должно вылететь звездное дитя вечности [257, S. 53]. Стесненный природными физическими рамками человек таит в себе невероятный заряд духовной энергии, которая жаждет вырваться на свободу.

¹⁶² Только один вид тенденциозности не дозволен художнику, это – прием черного и белого, изображающий противника чертом, а единомышленника – ангелом. [...] Художник не должен доказывать тезисы, он должен создавать примеры. Многие великие произведения искусства являются произведениями политическими, но политическое искусство нельзя путать с пропагандой, прибегающей к помощи методов искусства [13, с. 211-212].

¹⁶³ Ты, Поэт, мудр.

Освобождение ее ведет к внутреннему обновлению, которое становится одним из основных мотивов драмы «Преображение». Ее подзаголовок «Борьба человека» (Das Ringen eines Menschen) заставляет вспомнить стихотворение Э. Толлера «Борющийся» (Der Ringende) [57, S. 439]. В нем речь идет о том, что в стремлении к обновлению каждый должен обратиться к своей истинной природе, к тому, что заложено в нем изначально. Высказывается бесконечное доверие к человеку, вера в его красоту и доброту. Этими же чувствами руководствуется главный герой драмы Фридрих. Пережив социальное отчуждение, войну, смерть и возрождение, он становится первым «новым человеком» и пророчит всеобщее грядущее обновление: «[...] so wälzt sich heute die Erde... Zerrissener, blutiger Schoß, um neu zu gebären die Menschheit»¹⁶⁴ [55, S. 54]. Однако духовное преобразование должно происходить одновременно с изменением социального порядка. Указание на это появляется уже в стихотворении «Взбудораживание» (Aufrüttelung), предваряющем драму и дополнительно расставляющем важные акценты. Уже в первой строфе звучит призыв отказаться от прежних идиллических представлений, которые, в действительности, больше напоминают пыль:

Zerbrich den Kelch aus blitzenden Kristallen,
 Von dem die Wunder perlentauend fallen,
 Wie Blütenstaub aus dunkelroten Tulpen¹⁶⁵ [55, S. 9].

Прежний мир иллюзии кажется сумеречным, сказочным, это мир фантазии, в котором вера возводит себе храмы:

Wir schritten durch die Dämmerwelt der Wunder,
 Verträumte pflückten Märchen wir mit weichen Händen,
 Aus Sonnenstrahlen formte Glaube Kathedralen,
 Von hochgewölbten Toren fielen Rosenspenden¹⁶⁶ [55, S. 9].

¹⁶⁴ [...] так корчится сегодня земля... Разорванное кровавое лоно, чтобы родить новое человечество.

¹⁶⁵ Разбей чашу из блистающих кристаллов,
 Из которой сыплются жемчужно тающие чудеса,
 Как кровавая пыль из темно-красных тюльпанов.

¹⁶⁶ Мы шагали в сумеречном мире чудес,
 Мечтая, мы собирали сказки мягкими руками,

Действительность, по сравнению с этим миром, оказывается чудовищной. Резкий переход к ее описанию в третьей строфе даже графически выделяется в стихотворении:

Da! mordend krochen ekle Tiere

*Flammenspritzend auf der Erde!*¹⁶⁷ [55, S. 9]

Кажется, сам реципиент еще жмурясь поднимает сонные глаза. Однако крик человека больше не оставляет сомнений, на земле творится что-то страшное:

Wir blickten traumschwer blinzelnd auf

*Und hörten neben uns den Menschen schreien!*¹⁶⁸ [55, S. 9]

Описание ужасов войны в следующей строфе завершается еще одним упоминанием крика человека¹⁶⁹ [55, S. 9]. Не отдельных людей или народов, но человека как понятия, объединяющего в своем лице весь людской род. Описание раздираемой войной Европы уместается в нескольких емких строках, в нескольких образах, со всей экспрессионистской резкостью пронизывающих реципиента.

Вера образовывала храмы из солнечных лучей,
Из высоких сводчатых врат сыпались дары роз.
¹⁶⁷ Там! Убивая, ползут отвратительные звери,

Брызгая пламенем по всей земле!

¹⁶⁸ Жмурясь, мы поднимали сонные глаза
и слышали, рядом с нами кричит человек!

¹⁶⁹ Wir sahen die Gemeinheit Orgien feiern,
Europa troff, entblößt, von Sudel,
Aus Gruben quoll der Lüge Strudel,
Rauch schlang Spiralen beizend über unserm Haupt,
Zu unsern Füßen gurgelte Verzweiflung.
Es schrie ein Mensch.

Мы видели, как подлость устраивает оргии,
Обнаженная Европа истекала грязью,
Из открытых могил пенясь текла ложь,
Дым свивал едкие спирали над нашей головой,
Под нашими ногами клокотало отчаяние.
Человек кричал.

Ein Bruder, der das große Wissen in sich trug
Um alles Leid und alle Freude,
Um Schein und quälende Verachtung,
Ein Bruder, der den großen Willen in sich trug,
Verzückte Tempel hoher Freude zu erbauen
Und hohem Leid die Tore weit zu öffnen,
Bereit zu Tat.
Der ballte lodernd harten Ruf:
Den Weg!
Den Weg! –

Брат, что нес в себе великое знание
О горе и радостях,
О блеске и мучительном презрении,
Брат, что нес в себе великую волю
Построить восторженные храмы высокой радости
И открыть врата глубокому горю,
Готов к действию.
Краткий пылающе жесткий клич:
Дорогу!
Дорогу! –

Du Dichter weise.

Ты, Поэт, мудр.

Далее появляется Брат, это обновленный человек, Поэт, наделенный пониманием боли и радости, наполненный светом и мудростью. Он мечтает воздвигнуть новые храмы и раскрыть ворота перед высшим страданием в противовес тем вратам, из которых сыпались фальшивые дары. Человек должен пройти через страдания как через чистилище. Знаменательно само желание Брата воздвигнуть храмы. Таким образом подчеркивается важность духовного возрождения. Стихотворение не заканчивается описанием катастрофы, более важным становится появление активного начала. Его и олицетворяет Брат. Он готов к действию, к борьбе, при этом мир должна преобразить мирная революция духа.

Решительный настрой главного героя не приводит в драме к созданию какой бы то ни было четкой программы действий. Дальнейший путь кажется весьма расплывчатым, а мечта о всеобщем благополучии – абстрактной. Это выражается, в том числе, в неясном представлении о разрешении социальных противоречий. Фридрих призывает разрушить замки богачей и просто объявить владельцам, что их власти пришел конец. Самых представителей враждебного класса нужно пожалеть, ведь это лишь бедные заблудшие души, вставшие на неверный путь: «Doch seid gütig zu ihnen, denn auch sie sind Arme, Verirrte»¹⁷⁰ [55, S. 61]. Подобные взгляды были гораздо ближе идеям утопического социализма и опровергались реальными кровопролитиями.

Отказ от настоящей революции проявляется в драме также в негативном отношении к Агитатору, который наряду с Пожилым господином, Профессором и Священником выступает перед народом в одиннадцатой картине пьесы и призывает к безвозвратному уничтожению старого порядка. Фридрих не разделяет его взгляды. По его убеждению, революция духа должна стать решением всех проблем, но в драматургии экспрессионизма она оборачивается таким же миражом, как и идиллический мир, изображенный в начале стихотворения «Взбудораживание».

¹⁷⁰ Но будьте же добры к ним, ибо и они бедные, заблудшие.

Драма заканчивается объединением всех людей в общем братском порыве к бескровной борьбе. Однако за этим порывом ничего не следует. Пролог пьесы – «Казарма мертвых» (Die Totenkaserne), – в котором изображаются ужасные последствия войны, обесценившей человеческие жизни, превратившей людей в безликих марионеток и пушечное мясо, по замечанию самого автора [55, S. 13], мог бы стоять и в самом конце уже после картины, описывающей всеобщее преображение. В подобном замечании Э. Толлера можно увидеть напоминание о страшных событиях военного времени, о которых нельзя забывать, чтобы в будущем не допустить подобной катастрофы. Однако более явно здесь проявляется оттенок неуверенности и разочарования, еще отчетливее проявляющийся в следующей драме Э. Толлера «Человек – Масса».

Как и в «Преображении» здесь появляются автобиографические черты. Звучащий в обеих драмах антивоенный призыв впоследствии лучше всего объясняется словами из книги «Юность в Германии», где Э. Толлер описывает свои впечатления, полученные в окопах Первой мировой войны: «Hier haben Leichen und Lebende die gleichen graugelben Gesichter. [...] in dieser Stunde weiß ich endlich, daß alle diese Toten, Franzosen und Deutsche, Brüder waren und daß ich ihr Bruder bin»¹⁷¹ [325]. Пацифизм, уважение и любовь к человеку, отказ от массового стереотипного мышления, отраженные впоследствии в автобиографии, становятся основным нервом драмы «Человек – Масса»: «Ich melde mich zum Fliegerkorpus, nicht aus Tapferkeit, nicht einmal aus Lust am Abenteuer, ich will aus der Masse ausbrechen, aus dem Massenleben, aus dem Massensterben. [...] Ist der Mensch nicht Individuum und Masse zugleich?» [325]¹⁷² Здесь же упоминается и сам сюжет пьесы: «Ich haßte Blutvergießen und habe Blut vergossen. Doch als sich mir im Gefängnis Stadelheim Gelegenheit bot zu entfliehen, lehnte ich den Fluchtplan ab, weil er einem Wärter das

¹⁷¹ У живых и у мертвых одинаковые, серо-желтые лица. [...] я понимаю наконец, что все эти мертвецы, французы и немцы, были братьями, и что я – их брат [13, с. 60, 65].

¹⁷² Я прошу в авиацию, не из храбрости и не из авантюризма, я хочу вырваться из массы, из массовой жизни, из массовой смерти. [...] Не есть ли человек в одно и то же время индивидуум и масса? [13, с. 68, 210]

Leben kosten konnte»¹⁷³ [325]. По этой же причине из тюрьмы отказывается бежать героиня драмы *Женщина*. И также она сначала увлекается идеей революции, а затем отвергает всякое кровопролитие.

Драму «Человек – Масса» (дефис в названии, подчеркивающий противостояние человека и массы, появился лишь во втором издании пьесы в 1922 г. [276, S. 297]). К. Эйкман называл социальной утопией в религиозном видении [167, S. 104]. В ней высказывается мечта о невидимом храме, который возведут рабочие массы, о многонациональной общине, в которой воцарятся мир и всеобщее братство. Мировая революция должна привести к рождению нового человечества. При этом уже эпиграф к пьесе звучит как предупреждение: «Rot leuchtet das Jahrhundert / Blutige Schuldfanale. / Die Erde kreuzigt sich»¹⁷⁴ [56, S. 65]. Отчаявшиеся и готовые на все люди постепенно утрачивают веру в высокие идеалы. Человек превращается в незаметную частицу общей массы. Готовность выполнять любые приказы вождей, переступая через моральные и духовные принципы, обезличивает его. Эта мысль появляется и в воспоминаниях Э. Толлера, пораженного стремительным ростом числа сторонников национал-социализма и замещением индивидуальных человеческих ценностей массовой идеологией: «Geistige und moralische Werte, in Jahrtausenden mühsam und martervoll errungen, sind dem Spott und Haß der Herrschenden preisgegeben. [...] Ich sehe die Tausende, die den Verlust der Freiheit, die Brandmarkung des Geistes lärmend und festlich feiern»¹⁷⁵ [325].

Женщина и ее антагонист *Безымянный* в драме по-разному представляют себе процесс освобождения человечества. Героиня отказывается от любого применения силы. (Важное значение в драме приобретает и антивоенный пафос.) Она убеждена в том, что изменения в обществе должны начаться с преобразования

¹⁷³ Я отвергал кровопролитие и сам проливал кровь. Но когда в Штадельхеймской тюрьме мне представилась возможность бежать, я отклонил план бегства, потому что он мог стоить жизни надзирателю [13, с. 211].

¹⁷⁴ Красно пылает над веком / Кровавый факел весны. / Земля на кресте [12, с. 3].

¹⁷⁵ Духовные и моральные ценности, накопленные тысячелетиями тяжкого и мучительного труда, становятся объектом издевательства и ненависти правящих. [...] Я вижу тысячи людей, встречающих шумным, праздничным ликованием гибель свободы, унижение духа [13, с. 224, 226].

каждого отдельного человека, и мечтает о том, что кровь обратится в слова, и бесчисленная толпа поднимет знамя мира [56, S. 81]. Безыменный – защитник интересов массы – призывает насильственным путем уничтожить старый порядок и разделаться со всеми его представителями.

В противостоянии царящим в обществе настроениям Женщина постепенно теряет силы, но не веру в человека. Ее веру ничто не может поколебать. И этому есть свои основания. В последней сцене две женщины проникают в камеру к осужденной, чтобы забрать все, имеющее какую-либо ценность. Услышав звук выстрела, они падают на колени и плача задают друг другу один и тот же вопрос: «Schwester, warum tun wir das?»¹⁷⁶ [56, S. 112] Раскаяние героинь подтверждает их духовную чистоту. Голодные, они не берут хлеб, несмотря на крайнюю бедность – возвращают украденный платок. Тем не менее поступок женщин является слишком слабым откликом на отчаянную борьбу и жертву главной героини. «Du lebst zu früh»¹⁷⁷ [56, S. 110], – говорит ей Безыменный. И эти слова проясняют многое. Несмотря на непоколебимую веру «нового человека» в возможность преобразования мира, действительность наносит разрушительный удар его идеалам.

Еще более пессимистичной становится драма Э. Толлера «Разрушители машин». Эпиграфом к ней могли бы послужить слова Х. Балля: «Maschinen entstanden und traten anstelle der Individuen. [...] Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen»¹⁷⁸ [71, S. 125]. Описанные в пьесе события происходят в Англии в 1815 г. во время восстания луддитов.¹⁷⁹ Автор недаром выбирает этот момент английской истории. Очевидны параллели со сложившейся в конце 1910-х–1920-е гг. социально-политической ситуацией в Германии. Историческая конкретность, отсутствие картин-видений, наделение героев индивидуальными чертами уже свидетельствуют о постепенном отдалении Э. Толлера от экспрессионизма, при

¹⁷⁶ Зачем мы это делаем, сестра? [12, с. 95]

¹⁷⁷ Живешь ты слишком рано [12, с. 90].

¹⁷⁸ Машины заменили людей. [...] Страх воплотился в существо с миллионом голов.

¹⁷⁹ Луддиты – англ. *Luddites* – группа английских фабричных рабочих, в 1811-1816 гг. под предводительством Неда Луда разрушавших машины, введение которых подготовило промышленный переворот, однако вызвало кризис и безработицу.

этом сохраняются черты, роднящие драму с двумя предыдущими пьесами «Преображение» и «Человек – Масса». Одна из идей, которую драматург продолжает отстаивать, – высокая ценность человеческой личности. Катастрофа случается тогда, когда понятия доброты, любви, взаимоуважения теряют свой смысл и превращаются в пустые слова. Главный герой пьесы Джимми Кобетт стремится возродить людей: старается внушить им веру в самих себя, пробудить в них былые чувства. Его усилия заканчиваются поражением, герой гибнет от рук рабочих, что заставляет еще раз задуматься об оправданности борьбы и жертвы «нового человека».

Любовь к людям, вера в них были, своего рода, опорой для Э. Толлера. Поэтому такой болью наполнены слова, которые подводят итог его автобиографическим заметкам и одновременно символизируют постепенное угасание веры в возможность бескровной революции духа и создание социального братства на земле: «Nein, in fünfzehn Jahren haben sie nichts gelernt, alles vergessen und nichts gelernt. [...] Von falschen Heilanden erwartet das Volk Rettung, nicht von eigener Erkenntnis, eigener Arbeit, eigener Verantwortung»¹⁸⁰ [325].

Ряд общих черт с пьесой «Разрушители машин» имеет первая часть цикла драм П. Цеха «Себастиан или четыре мировых круга побежденного» – «Колесо». В открывающем пьесу монологе мистического Демона человек оценивается очень низко: «dies graue Ungeziefer tief im Staub»¹⁸¹ [60, S. 9]. О том, до какого отчаяния и бедственного положения доведены герои, простые рабочие, свидетельствуют даже их имена: Червяк (Wurm), Горе (Kummer – как в пьесе Э. Барлаха «Найденыш»). Демон в своем монологе предсказывает их судьбу и судьбу человечества вообще: «... nichts ist für Dich [...] / nur das Rad, drin Du Dich drehst, / das Dich verstößt und dem Du nicht eher entgehst, / bis Du es zerstörst!»¹⁸² [60, S. 10]

¹⁸⁰ Нет, за эти пятнадцать лет они ничему не научились, все забыли и ничему не научились. [...] От лжепророков ждет народ избавления, не от собственного прозрения, собственной работы, собственной сплоченности [13, с. 223-224].

¹⁸¹ этот серый паразит глубоко в пыли

¹⁸² ... ничего нет для Тебя [...] / только колесо, в котором Ты вертишься, / которое покушается на Тебя, и от которого ты не уйдешь раньше, / чем разрушишь его!

Протагонист Себастиан старается остановить бунт, предотвратить разрушение колеса и последующие кровопролития. «Ich will Euch frei machen!»¹⁸³ [60, S. 12] – восклицает герой, как к братьям обращаясь к рабочим. Он призывает каждого из них: «Reinige Dich! Wandle Dich!»¹⁸⁴ [60, S. 32] Освобождение означает возвращение людей в их истинный дом: «Ich will Euch auf die Wiesen, unter die Bäume führen! [...] Ich will Euch heimführen! [...] Heraus aus der Nacht!»¹⁸⁵ [60, S. 12]. Но рабочие больше не желают слушать никакие призывы. Они слишком долго страдали и уже давно утратили всякую надежду и веру. Теперь они, как и герои Э. Толлера, желают лишь бунта, крови, расправы с невыносимыми угнетателями. В первую очередь, их ненависть направлена на управляющего фабрикой, затем на колесо и уже после, если останутся силы, на церковного Бога, допускающего бесконечные страдания и несправедливость [60, S. 34]. Как и в драме Э. Толлера, бунт не дает никакого положительного результата. После взрыва ненавистное колесо вновь начинает вращаться: «Und hinter uns beginnt das Rad der Ewigkeit / denselben Kreis des Wahnsinns zwischen Herr / und krummem Knecht zu schlagen»¹⁸⁶ [60, S. 38].

Выступая противниками насилия, драматурги-экспрессионисты демонстрируют в своих произведениях, насколько тупиковым и бессмысленным оказывается путь вооруженного противостояния. Как правило, «новый человек» выступает в качестве миротворца, стремящегося пробудить в людях их лучшие качества, позабытые в страданиях и невзгодах. Его усилия зачастую не достигают цели, а призывы к преображению и революции духа кажутся слишком далекими и неясными. Даже жертва «нового человека» не может ничего изменить. Таким образом, желание экспрессионистов найти конструктивное решение и выход из сложившегося социально-политического кризиса в большинстве случаев ни к чему

¹⁸³ Я хочу вас освободить!

¹⁸⁴ Очистись! Преобразись!

¹⁸⁵ Я хочу повести Вас на луга, под сень деревьев! [...] Я хочу повести Вас домой! [...] Прочь из ночи!

¹⁸⁶ И за нами колесо вечности начинает отбивать / тот же круг безумия между господином / и скрюченным слугой.

не приводит. Как реакцию на это можно считать появление антиутопий, изображающих уже не надежду, а страх, как показано в трилогии Г. Кайзера «Коралл» – «Газ» – «Газ (Вторая часть)».

В. Паульзен высказывал сомнение в том, что пьесы по замыслу автора должны были образовывать единый цикл. По его мнению, проблематика драмы «Коралл» – побег от собственного «я» и собственного прошлого – не имеет ничего общего с двумя следующими частями, и даже язык ее заметно отличается [206, S. 124]. Доводы исследователя нельзя назвать необоснованными, однако более важным представляется то, что на протяжении всех трех произведений происходит постепенное развитие образа «нового человека», подкрепленное также родственными связями героев, а сами описываемые события выстраиваются в логическую последовательность.

Г. П. Кнапп утверждает в своей работе, что в трилогии представлена трехступенчатая схема обновления. Сначала происходит этическое, а затем и социальное преобразование Сына миллиардера. Он выступает в качестве антипода своему отцу, поднимает восстание против старого порядка («Коралл»). На второй стадии изображается почти коммунистическое равноправное общество («Газ»). Аграрный строй представляется как идиллическая третья стадия обновления человечества, отказ от которой приводит к катастрофе («Газ (Вторая часть)») [190, S. 144]. На подобную логическую связь драм указывал и сам Г. Кайзер. В своем комментарии он писал, что в «Коралле» изображается Европа с ее еще не очерченными границами расселения народов. Это каменный век, где все решается силой кулаков. В пьесе «Газ» представлено едва обозначившееся в утренних сумерках начало: на земле устанавливается аграрный строй. Этот этап можно назвать средневековьем человечества. В драме «Газ (Вторая часть)» уже предстает юный человек, вмещающий в себя весь мир [96, S. 546-547]. Данная характеристика удивляет своим спокойствием, в ней совсем не чувствуется отчаяние и глубокое разочарование, которые особенно явно характеризуют третью пьесу «Газ (Вторая часть)». Именно в ней происходит окончательное разрушение иллюзии

возможного благополучного решения накопившихся проблем, заставляющих страдать все человечество.

Первая часть трилогии еще позволяет сохранить надежду триумф «нового человека». Взрыв на шахте становится сигналом к разрушению старого порядка, представленного двумя противоположными мирами: миром роскоши – рай, который символизируют белый цвет и яхта Миллиардера, – и миром нищеты – ад, раскаленное машинное отделение на той же яхте. Попытка Миллиардера создать своим детям безоблачную жизнь терпит крах, взамен этому на сцену выходят новые люди: Сын и Дочь миллиардера. Они добровольно отказываются от роскоши. Дочь становится сестрой милосердия, Сын – простым рабочим. В разговоре с отцом Сын признается, что его охватывает ужас: «Das Grauen vor diesem Leben mit seiner Reinigung und Unterdrückung»¹⁸⁷ [39, S. 677]. Однако у героя хватает смелости противостоять своему страху во имя великой цели – попытки отстоять высокую ценность каждой человеческой личности.

К обновлению, в своем понимании, стремится и Директор музея. В первую очередь, его планы касаются реорганизации экспозиции. В новом музее, по его мнению, должен произойти разрыв со всяким прошлым. Это должно стать «побуждением»: «Verlockung zur neuen Leistung»¹⁸⁸ [39, S. 671]. Чтобы освободить музейное пространство герой хочет избавиться от экспоната, изображающего несение креста: «Wir müssen wieder in das volle Licht hinein – und abschütteln diese Kreuztragung. [...] Wie eine Kreuztragung lastet das auf uns – diese Masse der Vergangenheit, von der wir nicht wegkommen ohne Gewalt und Verbrechen – wenn es sein muß!»¹⁸⁹ [39, S. 671] Эти слова заставляют вспомнить идеи Ф. Ницше о необходимости отказа от прежней религиозности и оправданности применения насилия в борьбе за обновление мира. Одновременно эти тезисы противоречат идеологии экспрессионистской драматургии, нацеленной на безнасильственную

¹⁸⁷ Ужас перед жизнью с ее муками и угнетениями [8, с. 47].

¹⁸⁸ побуждением к новому творчеству [8, с. 42]

¹⁸⁹ Мы должны снова выйти на яркий свет – и сбросить эту крестную ношу. [...] Как крестная ноша гнетет нас это – весь груз прошлого, от которого мы не можем избавиться без насилия и преступления, – если так надо! [8, с. 42-43]

борьбу и, как уже доказывалось выше, признающей неразрывность связи человека с Богом. Утверждение Директора музея не только выдает в нем необновленного, с точки зрения экспрессионизма, человека, но и ставит под сомнение возможность достижения «новыми людьми» своей цели в обществе, где царят подобные представления.

Признание необходимости насилия и преступления оказывается пророческим, драма заканчивается кровопролитием (убийство Секретаря, казнь Миллиардера). Коренного изменения и улучшения жизни не происходит и во второй пьесе. Попытка Сына миллиардера в драме «Газ» добиться установления социальной справедливости и порядка на фабрике ни к чему не приводит. Гремит очередной взрыв. Вопреки всему «новый человек» сохраняет свою надежду: «Das weiße Entsetzen – das mußte uns den Stoß geben – kräftig – um uns über ein Jahrtausend vorwärts zu schleudern!»¹⁹⁰ [41, S. 19] – восклицает герой. Он пытается призвать всех окружающих к возрождению : «Ewig und vollkommen seid ihr alle von Ursprung her – – verstümmelt euch nicht in die Zeit und die Handreichung!! – – Seid größer begierig – – nach euch – – – – nach euch!!!!»¹⁹¹ [41, S. 51] Но пыл слушателей все быстрее угасает. В третьей части трилогии протагонист Миллиардер-рабочий уже никак не может этого изменить. Раздается третий взрыв, не оставляющий после себя ничего живого. Песнь во славу «нового человека» и всеобщего преобразования превращается в заубойную мессу, слова из которой «*dies irae—solvat—infavilla—*»¹⁹² [42, S. 88] разносятся эхом и завершают трилогию Г. Кайзера.

Впечатление от изображения гибели мира усиливается за счет необычного использования цветовых, световых и звуковых эффектов, что является одним из излюбленных средств Г. Кайзера. Стоит отметить, что индивидуальных черт у

¹⁹⁰ Белый ужас – это должно было дать нам толчок – и могучий – чтобы швырнуть нас на тысячелетие вперед! [5, с. 87]

¹⁹¹ Вечны и совершенны вы все от начала, не сковывайте себя временем и зависимостью!!! Стремитесь к большему, к себе, к себе!!! [5, с. 119-120]

¹⁹² *Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla [...]
Тот день, день гнева
В золе развеет земное [...]* [322]

героев трилогии от пьесы к пьесе становится все меньше, при этом вспомогательные приемы получают все большую смысловую нагрузку, отмечает Э. Гюрстер [261, S. 120]. В «Коралле» черный цвет обозначает принадлежность к правящему классу. Рабочие носят серые костюмы, подчеркивающие их «обезличенность». Белый господин воплощает непредвиденное, ужасное – катастрофу. В третьей части трилогии герои уже превращаются в полуабстрактные фигуры, а все три действия происходят в одном и том же помещении – в бетонном зале, будто символизирующем порабощение человека. Призрачное освещение создает эффект нереальности событий, при этом язык большинства героев организован ритмически и напоминает телеграфный стиль. Они, по выражению самого автора, кричат в мир [93, S. 562].

Происходящая катастрофа подготавливается постепенно. В рамках трех представленных драм дается достаточно большой исторический срез: изображается жизнь четырех поколений – от Миллиардера до его правнука Миллиардера-рабочего. За это время жизнь людей и сами люди не только не меняются в лучшую сторону и ни на шаг не приближаются к обновлению, но еще больше теряют всякую индивидуальность, превращаясь в полуабстрактные фигуры. Последний взрыв становится логическим завершением начавшегося намного раньше процесса внутреннего омертвления человека. Эпиграфом ко второй части трилогии служит цитата, взятая из пьесы «Коралл»: «MILLIARDÄR: Aber die tiefste Wahrheit, die findet immer nur ein einzelner. Dann ist sie so ungeheuer, daß sie ohnmächtig zu jeder Wirkung wird!»¹⁹³ [39, S. 9] В этих словах заложен глубокий смысл и, как кажется, разгадка поражения «нового человека». Несмотря на убежденность экспрессионистов в том, что перемены назрели и достаточно лишь подтолкнуть людей к спасению, чтобы началось всеобщее преобразование, реальность оборачивается гораздо более сложной и трагичной. Даже «новый человек» оказывается не в состоянии что-либо изменить.

¹⁹³ МИЛЛИАРДЕР: Но глубочайшую истину – ее всегда находит только единственный. И тогда она так огромна, что становится совершенно бессильной действовать! [8, с. 79]

3.2. Утопия и идеальная модель преобразования как искусственные конструкты в драматургии экспрессионизма: Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», Э. Барлах «Найденыш», П. Цех «Братание»

Понятие утопии, описывающей идеальное общество, было тесно связано с философско-художественными взглядами экспрессионизма и с его общей мессианской направленностью. Важную роль в формировании экспрессионистской идеологии играли идеи христианства, пацифизма, толстовства, а также революции, социализма и анархизма, подчеркивает А. А. Стрельникова [321]. В данном разделе нашей работы будут рассмотрены драмы, представляющие собой, своего рода, идеальные модели обновления: «Ад – Путь – Земля» Г. Кайзера, «Найденыш» Э. Барлаха и уже анализировавшаяся в другом контексте в разделе 2.2. драма П. Цеха «Братание». Сюда же можно по праву отнести пьесу Й. Р. Бехера «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу». Она разбирается нами в следующем разделе лишь по причине того, что сравнительный анализ с другой драмой Й. Р. Бехера «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы» позволяет сделать важные выводы относительно изменений, происходящих в социально-политических воззрениях драматургов-экспрессионистов.

Здесь следует также упомянуть драмы Э. Толлера «Преобразование» и Л. Рубинера «Без насилия». Быстрота перемены поведения героев, внемлющих призывам «новых людей», сближает эти работы с пьесами Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля» и Й. Р. Бехера «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу». Важное отличие драм Э. Толлера и Л. Рубинера заключается в том, что изображение событий заканчиваются в тот момент, когда общество находится в самом начале пути к преобразению. Таким образом, картина идеального общества как будто остается за кадром. Более важным оказывается всеохватывающий порыв к мечте. Пьеса Э. Барлаха «Найденыш» также не описывает жизнь людей после свершившегося обновления, однако само преобразование происходит настолько стремительно и неожиданно, что получает характер чуда в его христианском понимании. В драмах Э. Толлера и Л. Рубинера всеобщее преобразование еще не

столько совершается, сколько планируется. Герои лишь выражают свою готовность идти вслед за «новым человеком» и устраивать новую жизнь на земле.

Один из героев драмы Г. Кайзера «Граждане Кале» Жан д'Эр отмечает: «Aber der Weg ist oft wichtiger als die Ankunft – und schwieriger zugleich»¹⁹⁴ [38, S. 548]. Эти слова находят отражение в пьесе «Ад – Путь – Земля». Однако здесь главный герой Странник все же добивается своей цели: объединения людей в общину, где все равны и счастливы. Видение становится реальностью, пишет Г. Кайзер в своем сочинении «Грядущий человек или поэзия и энергия» [89, S. 553]. При этом программа действий отсутствует и в этой драме, а поступками «нового человека» больше руководит интуиция. Он пытается пробудить в окружающих чувство вины и ответственности: «Aus aller Schuld an alle tilgt ihr alle Schuld [...]»¹⁹⁵ [43, S. 142]. Герой стремится объединить всех не только в едином порыве к преображению, но и создать или оживить неразрывную, родственную, кровную связь между людьми, ведь тогда и сама борьба покажется более легкой, а путь менее тернистым.

Говоря об этой драме, А. Арнольд подчеркивал, что «новый человек» воплощает в ней образ идеального христианина [140, S. 121, 123]. Однако наравне с христианскими идеалами в драме находит место и стремление к социальным изменениям. В первую очередь, указанием на это служит изображение общины, где все равны, и каждый является незаменимой частью единого организма. При этом отдельно взятые личности приобретают между собой поразительное сходство. Герои как будто теряют всякую индивидуальность, и без того весьма призрачную в экспрессионистских драмах, и превращаются в единый поток, в однородную массу, где все заведомо счастливы, хотя еще и ощущают неуверенность в своих силах, расплывчатость и шаткость новой реальности. Подтверждением этого служит привычная надежда на лидера, указующего направление и цель общего движения.

Отголоски сюжета «Ад – Путь – Земля» нетрудно заметить в отрывке незаконченной драмы Г. Кайзера «Обновление» (Die Erneuerung). Процесс

¹⁹⁴ Путь подчас важнее прибытия и одновременно труднее [7, с. 272].

¹⁹⁵ Через вину всех перед всеми уничтожаете вы всякую вину [...] [4, с. 246-247]

преображения изображен здесь больше с этической, чем с социальной точки зрения, недаром Б. Брехт называл эту работу оргией этики [190, S. 147]. «Нового человека» в ней также характеризуют любовь к ближним, чувство ответственности за них, он испытывает глубокое раскаяние в своих и одновременно в чужих поступках. В отрывке демонстрируется отказ от любых сковывающих границ и рамок. Главный герой пытается обратиться сразу ко всем людям. Он подвергается аресту, жертвует собой ради окружающих, но таким образом подает им пример и указывает путь к спасению. Его преступление приводит ко всеобщему преображению.

Герой драмы «Ад – Путь – Земля» также посвящает себя служению человечеству. Он намеренно совершает преступление и получает заслуженное наказание, становясь при этом образцом для подражания. Действия обоих протагонистов вызывают глубокую реакцию: люди, до сих пор считавшие себя невиновными, начинают каяться. В итоге грешный человек приходит к истинному и искреннему покаянию. На фоне всего этого создание идеальных условий жизни на земле представляется достижимой реальностью. Однако этому предшествует долгий и нелегкий путь, на что в драме «Ад – Путь – Земля» указывает уже само имя главного героя.

Сравнивая драму с трилогией «Коралл» – «Газ» – «Газ (Вторая часть)», Г. П. Кнапп отмечал, что «новый человек» в образе Странника стал конкретизацией мифической идеи в идеальном пространстве. Поэтому усилия героя не привели к провалу и катастрофе в отличие от попыток, предпринимаемых в реальных общественных и исторических условиях, изображенных в трилогии [190, S. 147]. Подобное наблюдение представляется весьма верным и обоснованным. Для подтверждения его правоты перечислим некоторые особенности пьесы «Ад – Путь – Земля».

В первую очередь, внимание привлекает сама фигура Странника. Герой появляется как будто из ниоткуда. Его ничего не связывает ни с городом, в котором он оказывается, ни с людьми, его населяющими. Сам он сначала выглядит достаточно неприглядно: сутулый мешковатый человек с неловкими движениями

[43, S. 93]. Однако руководимый идеей на пути к достижению своей высокой цели Странник будто преображается: теперь это сильный, быстрый, ловкий, уверенный в себе предводитель. Он вполне осознает свое отличие от окружающих и признает особую миссию, возложенную на него. «[...] verdorrt muß ich ewig die gläserne Wand verstellen!! [...] Menschen schuldlos! – – [...] ich muß noch Vorkehrungen treffen – – die allen dienen! – – weil sonst Menschen schmelzen – – und morden Menschen!!!»¹⁹⁶ [43, S. 109, 110] Герой еще сам переживает внутреннюю и внешнюю трансформацию, но уже знает, в каком направлении должен двигаться. Ему предстоит принести себя в жертву во имя всеобщего благополучия, стать первым «новым человеком» и повести за собой других. Энергия Странника постепенно передается всем горожанам. Впоследствии, выстраиваясь в колонны, изнеженные и совсем не подготовленные к физическим упражнениям и нагрузкам люди бодро маршируют, устремляясь к светлому будущему, совершают настоящий прорыв. Действия протагониста становятся для них первым толчком к потрясению [43, S. 139].

Всеобщее преображение подготавливается обновлением каждого отдельно взятого человека. Создается впечатление, что герои в драме сами принимают решение, однако при более детальном рассмотрении подобный вывод уже не представляется столь бесспорным. В первой части пьесы Странник приходит к богатой даме Лили и призывает ее отказаться от покупки дорогих украшений, пожертвовав часть денег ради спасения попавшего в беду человека: «Kaufen sie eine Perle nicht – – die ein Menschenleben bezahlt!!!»¹⁹⁷ [43, S. 99] Чтобы заставить девушку очнуться от материальной лихорадки Странник доносит на Лили в полицию. Угроза ареста должна пробудить ее: «Die Sinne werden ihr mächtig – ihr fällt ein [...] sie mußte einem Jemand das Leben retten. Es wird einschließen in sie glanzvoll – die Erkenntnis macht sie glühen – und aus ihren Händen ringt sich spendende

¹⁹⁶ [...] сожженный, все же должен я заслонять собою стеклянную стену!! [...] Люди без вины! [...] мне нужно еще найти такие меры, которые всем помогут! – потому что иначе люди плавятся – и убивают людей! [4, с. 217, 218]

¹⁹⁷ Не покупайте одной жемчужины – которой оплачивается человеческая жизнь!!! [4, с. 208]

Hilfe [...]»¹⁹⁸ [43, S. 103]. Так и происходит, однако можно ли считать вполне добровольным жестом поступок человека, преследуемого полицией.

Действия Странника постепенно начинают приобретать все большее влияние. Лили оказывается в числе первых изменившихся героев. За ней следует Ювелир, заботившийся ранее лишь о процветании своего дела. Странник совершает на него нападение, после чего герой теряет не только былую предприимчивость, но и всякий интерес к драгоценностям. Подобное поведение также трудно назвать абсолютно естественным и произвольным.

Тем временем изменения продолжают продолжаться. Адвокат, не желавший браться за сомнительные не обещающие ему успеха процессы, сдается под напором героя и посвящает все свое время делу Странника. Люди в арестном доме, следуя примеру протагониста, перестают кричать о своей невинности, и начинается пора добровольных признаний. Трансформация поведения горожан становится все более очевидной. Однако в каждом отдельном случае подобную реакцию провоцируют либо весьма активные и даже агрессивные действия главного героя, либо его непосредственный пример. Создается ощущение некоторой одурманенности или не вполне четкого понимания героями происходящих с ними перемен. Постепенно как будто формируется некая модель поведения и мышления, задуманная кем-то изначально и навязываемая окружающим: «Zwischen den Schalen steht der klare Zeiger befestigt»¹⁹⁹ [43, S. 137], – восклицает Странник.

Пьеса имеет очень четкую структуру. В первой части действие последовательно разворачивается сначала в Гранд-Отеле, затем в арестном доме, в кабинете адвоката и, наконец, в магазине ювелира. Во второй части герой проходит той же дорогой только в обратном направлении. Такое зеркальное отображение уже символизирует процесс внутреннего преобразования протагониста, справедливо отмечает в своем исследовании Э. А. Фивиан [170, S. 231].

¹⁹⁸ Чувства ее обострятся – она почувствует [...] должна кому-то спасти жизнь. С ослепляющей силой вопьется это в ее сознание, воспламенит ее – из рук ее протянется щедрая помощь [...] [4, с. 212]

¹⁹⁹ Прямо стоит верная стрелка между двумя чашами весов [4, с. 242].

В пьесе присутствует и своя особенная геометрия: все помещения имеют различную форму. В Гранд-Отеле действие происходит в красной с золотом круглой гостиной; помещение в арестном доме – четырехугольная комната с белыми стенами, серым полом и узкими черными железными дверями, будто говорящими о невозможности выхода; кабинет адвоката имеет треугольную форму и сходится к стеклянной двери, соединяющей его с кассой. В каждом помещении особую роль играет красный цвет, в нем будто сосредоточена сжатая характеристика пространства. Так в Гранд-Отеле он подчеркивает общую роскошь, которая остается глухой к чужой беде. В арестном доме посреди комнаты громоздится железный массив стола, на его доске периодически, будто в знак безысходности и окончательной механизации, загораются красные сигнальные лампочки. Очередной сигнал означает решение судьбы арестанта. В кабинете адвоката нет предметов красного цвета, однако в первом действии туда заходит господин в красных перчатках, дающий адвокату деньги, символизирующие продажность сторонников старого режима.

Действие второй части «Путь» начинается на мосту. Символично то, что в первый раз Странник доходит только до его середины и затем возвращается – еще не все готово для окончательного перехода. Лишь в начале следующего дня уже в третьей части «Рай», на рассвете (и это тоже показательно) тот же мост пересекает не только Странник, но целый поток идущих за ним людей. Происходит именно то, о чем мечтал герой: «[...] ist Blut wach. Der Mensch tritt aus seinen Ufern»²⁰⁰ [43, S. 128]. Переход через мост и выход за пределы города означают окончательное освобождение. Все осознают важность этого момента. Отныне люди сами становятся судьями своих поступков. Границы, стены, замки, сковывавшие человеческую свободу, разрушаются, ибо в них больше нет необходимости, теперь их заменяют законы морали и внутреннее чувство ответственности.

Темы вины и огромной ответственности, возлагаемой на человека, то явно, то скрыто появляются по ходу действия. Все люди являются одновременно

²⁰⁰ [...] заговорила кровь. Человек вышел из своих берегов [4, с. 234].

виновными и невинными. Герой настаивает на необходимости создания нового закона, который сделает излишними все прочие. Странник пророчит скорое наступление дня Последнего суда. Тогда человек, как и в драме Э. Толлера «Преображение», станет одновременно и судьей, и подсудимым. Повинившись в своих прегрешениях, люди уже оказываются в заветном краю, который им предстоит превратить в идеальный мир: «Kiesel – scharrt man – dringt man in Numus»²⁰¹ [43, S. 140], – отмечает один из героев. Все духовные испытания, кажется, остались позади. Люди уже пережили обновление и теперь должны на деле, общим трудом продемонстрировать свое внутреннее преобразование. Однако и здесь, как уже подчеркивалось выше, по привычке они пытаются найти себе вождя. «Euer Ruf löscht mich aus!»²⁰² [43, S. 141] – отвечает на это голос Странника, он сам как будто растворяется в пространстве:

Licht schießt über euch heran! [...] die Schöpfung baut ihr! [...] In Allmacht treibt ihr! [...] ihr euch befiehlt! [...] Ihr seid neu von Abend bis Morgen tausende Mal – baut eure neue Schöpfung [...] Wie ich in allen vergehe – seid ihr schon Teil von mir – und mitgeteilt! [...] Euer Blut braust – – denn ihr seid die Erde!!²⁰³ [43, S. 142, 143]

Слова героя подчеркивают особую роль человека. Он не замещает Бога, но становится творцом на земле и через собственное обновление получает право совершенствовать мир. Растерянность окружающих перед необходимостью самостоятельно действовать наводит на мысль о некоторой незавершенности их преобразования, иначе все и каждый стали бы столь же целеустремленными и сильными, как главный герой.

В драме создается идеальная модель, по образцу которой должна воплощаться в жизнь экспрессионистская мечта об обновлении, но перечисленные несостыковки придают ей оттенок искусственности. Этому способствуют и четкая

²⁰¹ Кремень, – если порыть немного – попадаешь в перегной [4, с. 244].

²⁰² Ваш зов гасит мой пламень! [4, с. 245]

²⁰³ Свет – изливается на вас сверху! [...] Вы строите мироздание! [...] Вы влечетесь ко всемогуществу! [...] вы сами – свои повелители! [...] Вы с ночи до утра новы тысячу крат, стройте свой новый мир [...] я исчезаю во всех – вы уже часть меня – и слиты со мной! [...] Бушует ваша кровь ибо вы – земля! [4, с. 246, 247]

продуманная структура пьесы, и ее геометричность. Подобные неестественность и показательность заставляют с некоторым скепсисом отнестись к описываемому всеобщему преображению, что ослабляет желанный эффект. С другой стороны, если принять создаваемое впечатление за изначальный авторский замысел, нельзя не заметить тонкую иронию, почти переходящую в пророчество и позволяющую совсем иначе посмотреть как на экспрессионистские драмы в целом, так и на отношение экспрессионистов к мечте об обновлении. Даже создавая в драмах идеальные модели преобразования мира, экспрессионисты всякий раз более или менее явно подчеркивают свою неуверенность в положительном исходе борьбы и незрелость самого представления о возможности столь быстрого изменения.

В качестве еще одного примера попытки создания идеальной модели обновления рассмотрим пьесу Э. Барлаха «Найденыш». Автор называл ее самой тяжелой и страстной продукцией своей жизни, большой надеждой и самой любимой драмой [211, S. 89]. В ней тоже речь идет о социуме, хотя тема объединения людей в общину, организованную на принципах равенства и справедливости, не затрагивается. Столь четкая и выверенная структура, как в пьесе Г. Кайзера, здесь также отсутствует. Оба произведения роднит неожиданность и быстрота происходящего всеобщее обновления.

Новому миру и человеку в драме Э. Барлаха противопоставляется старый мир с его безжалостными законами. Он может вызывать лишь отвращение своей жестокостью, грязью, сосредоточенностью на материальной стороне жизни. Герои – нищие оборванцы – заняты бесконечной борьбой за выживание. Будто общее кредо звучат слова одного из них: «Jedem das Seine, dein Frost ist nicht mein Frost. Gott friert auch nicht für uns [...]»²⁰⁴ [16, S. 135]. Эти люди уже «достаточно видели, слышали, рыдали и голодали» (genug gesehen, gehört, geheult, gehungert) [16, S. 124]. Кажется, ничто не может вызвать у них удивления. Однако существом, при виде которого у всех вырывается вопль ужаса, становится младенец, брошенный родителями, также испугавшимися его уродства. Этот «всеобщий сын»

²⁰⁴ Каждому свое, твой мороз не мой мороз. Бог тоже не мерзнет за нас [...]

(Allerweltssohn) [16, S. 129] как безобразный лик старого мира служит укором и предупреждением, он является воплощением страдания и нужды, вины и низости человечества, является отображением отчаяния Бога, смотрящего на созданный им мир [16, S. 138].

Один из героев Пфингстен обладает пророческим даром (в переводе с немецкого *Pfingsten* – День Святой Троицы, Пятидесятница или Сошествие Святого Духа на апостолов: «И исполнились все Духа Святаго, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещевать» (Деян. 2:4)). Он учит окружающих:
 Erstickt seine Erbärmlichkeit in euch selber,
 Biegt den Jammer seiner Krümmheit in euch grade [...].
 Macht gut an euch, was ihr an ihm getan,
 Seid so gerecht, daß euch das Kind nicht gleicht [...]»²⁰⁵ [16, S. 130].

Каждый человек должен сам попытаться исправиться. Только так можно спасти себя и будущее человечество от верной гибели, хотя сделать это крайне трудно, слишком жесток стал мир, и слишком тяжело живется в нем человеку. В словах Пфингстена не слышится гнева или осуждения. Он обращается к людям с болью, понимая как тяжело противостоять обрушившимся на них бедам. В то же время в его словах, как и во всей экспрессионистской драматургии, звучит непоколебимая вера в изначальную доброту и справедливость человека.

Молодая девушка Элиза, обращаясь к Каменолому, также призывает всех встать на путь обращения: «Mach bei dir einen Anfang mit der Umkehr, hilf nur die Welt vom tiefen Fall mit einem Fußbänkchen höher heben [...]»²⁰⁶ [16, S. 137]. В ее словах звучит удивительная вера в сплоченность людей, также выдающая надежду экспрессионистов на объединение всех в общем порыве. В огромном деле обновления мира каждый должен взять на себя лишь малую часть работы, и тогда

²⁰⁵ Задушите в вас его убожество,

Выпрямите в себе несчастье его кривизны [...].

Исправьте в себе то, что вы сделали с ним,

Будьте столь справедливы, чтобы ребенок не был похож на вас [...].

²⁰⁶ Начни перемены с себя, помоги миру подняться из глубокого падения хоть на высоту скамеечки для ног [...].

случится чудо. По мнению Каменолома, люди должны сначала познать всю глубину падения: «[...] wenn der Wurm in eurem Wanst vor Ekel fastet [...], dann darf die Welt sich wieder aufwärts wälzen, darf einen neuen Anfang wagen [...]»²⁰⁷ [16, S. 138]. Как уже подчеркивалось в разделе 2.2, человек должен был познать всю глубину страдания, познакомиться с самой темной стороной жизни, понять собственную низость и греховность. Только после этого он мог прийти к обновлению. Подобную мысль подтверждают сами выражение, которые использует герой. Упоминание червя в брюхе вызывает отвращение, и тут же дается резкая смена масштаба – речь идет уже о целом мире. Смена ракурса еще раз подчеркивает убежденность экспрессионистов в том, что в каждом человеке таится целый необъятный космос.

Слова Каменолома оказываются пророческими. Толчком к началу перемен служит еще более очевидное падение – каннибальская вакханалия, – во время которой люди не осознают, что именно они пожирают. Пророк Пфлингстен предсказывает ее уже в начале пьесы: «Gott ist im Menschen, und wer Menschen frißt, frißt Gott»²⁰⁸ [16, S. 128]. Эти слова заставляют еще раз вспомнить мысль о том, что Бога следует искать в самом человеке. Этим объясняется непостижимость и безграничность его внутреннего мира. Человек может все и нужно лишь направить его развитие в нужном направлении.

Голод заставляет героев драмы Э. Барлаха забыть обо всем и накинуться на предложенное яство. Сама вакханалия не описывается. Но ее характер лучше всего передают слова Каменолома: «Helft der Welt sich rückwärts wälzen [...]»²⁰⁹ [16, S. 156]. Лишь некоторое время спустя выясняется истинный смысл произошедшего, но одного осознания и ужаса перед содеянным оказывается недостаточным. Необходимо желание и стремление к преобразению. Активное начало олицетворяют в драме Элиза и Томас – единственные герои, не участвующие в вакханалии. На них не действует общая истерия и закон борьбы за выживание. Друг

²⁰⁷ [...] когда червь в вашем брюхе начнет голодать от отвращения [...], тогда мир может снова поворачивать наверх, может осмелиться на новое начало [...]

²⁰⁸ Бог в человеке, и кто пожирает человека, пожирает Бога.

²⁰⁹ Помогите миру повернуться вспять [...]

в друге они находят поддержку и утешение. Вспыхивающая любовь дает силы для отчаянного поступка – герои усыновляют уродливого ребенка.

Еще раньше они начинают чувствовать свое отличие от других. Увиденные ужасы окончательно утверждают их в этой мысли. Томас говорит Элизе: «[...] du bist die Tochter eines Wucherers gewesen, aber du wirst vielleicht Mutter eines Gottes werden [...]. Thomas der Andere ist geboren, Thomas der Neue wird sein [...] fort mit allen Hüllen. Laß uns genesen vom Gewesen»²¹⁰ [16, S. 159]. Герои как будто без всякого труда освобождаются из сковывавших их рамок жестокой окружающей реальности. Это еще раз подтверждает мысль о способности человека самостоятельно устраивать свою жизнь. Достаточно лишь прислушаться к своим внутренним ощущениям и услышать голос Бога.

Усыновление малыша «новыми людьми» оглушает всех и переворачивает мир с ног на голову. Сразу за этим без какого-либо видимого перехода следует исцеление младенца и один за одним начинают преобразаться герои. Резкий поворот в пьесе как будто комментирует один из героев по прозвищу Горе: «Da hat eine Glocke aus der alten Zeit angeschlagen [...]»²¹¹ [16, S. 161]. Люди вернулись в добрые старые времена и вновь обрели свое истинное лицо, мир начал двигаться назад, в противоположном направлении, а в человеке умерло «дитя страдания» (Elendskind) [16, S. 181].

Возникает противоречие: слишком глубоким было падение старого мира, чтобы изменения могли произойти столь стремительно. Утопичность изображаемых событий превращает в утопию саму мечту о всеобщем обновлении. Дуализм мира, удаленность земного от небесного, показанные в других драмах Э. Барлаха, оказываются непреодолимым препятствием на пути возвышения и полного преобразования человека. По утверждению О. Манна, любое позитивное решение в экспрессионистских драмах кажется скорее неосуществимой мечтой. Как правило, драмы заканчиваются крушением или бегством [266, S. 278].

²¹⁰ [...] ты была дочерью карманника, но ты, возможно, станешь матерью бога [...], другой Томас родился, будет Новый Томас [...] прочь всю шелуху. Давай излечимся от прошлого.

²¹¹ Раздался колокол из старых времен [...]

Обновление, описанное в драме Э. Барлаха, больше напоминает христианское чудо:

ELISE: Es muß sein, Thomas. Auf dieses Kindes grausame Gestalt lege ich die Hände, gleichwie auf die wehste Wunde der Welt. Wir müssen der schwersten Not die erste Hilfe bringen. Er soll unser erster Sohn heißen. [...] THOMAS: Wenn es unser Sohn sein soll, so lege deine Mädchenhände auf ihn und nimm ihn in deine Mutterarme. [...] *Elise hebt ein leuchtend schönes Kind auf, es blickt munter um sich.* THOMAS: Nun bist du die Mutter eines Gottes geworden. [...] TENOR: Es tut gut, es tut gut, die Luft zu atmen, die um dieses Kind sich wiegt²¹² [16, S. 179-180].

Элиза уподобляется в этой сцене Божьей Матери, появляется мотив непорочного зачатия, ребенок блистает своей красотой, и вокруг него как бальзам разливается исцеляющий воздух. О самом преображении людей говорится мало. Как и в драмах, описывающих прибытие человечества в светлый обетованный край («Ад – Путь – Земля» Г. Кайзера, «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу» Й. Р. Бехера), описание этого края и поведения обновленных героев фактически остается вне поля зрения. Более важным становится сам факт свершившегося преобразования.

То же самое можно сказать и о драме П. Цеха «Братание». Протагонисту удастся не только добиться обновления окружающих, но и привести их в полуреальный город, над которым поднимается в небо радуга и разливается Божье благословение. П. Цех, в отличие от Г. Кайзера и Й. Р. Бехера в пьесах «Ад – Путь – Земля» и «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», отделяет идеальное пространство от окружающего мира городскими границами, что еще больше усиливает его сходство с островом Утопия Т. Мора. В город люди приплывают на корабле. Мотив путешествия на корабле повторяется в драме Л.

²¹² ЭЛИЗА: Это должно случиться, Томас. Я возлагаю руки на ужасный лик этого ребенка как на самую большую рану мира. Мы должны оказать помощь в самой тяжелой нужде. Он должен быть назван нашим первым сыном. [...] ТОМАС: Если он должен быть нашим сыном, положи на него свои девичьи руки и возьми его в руки матери. [...] *Элиза поднимает сияюще-прекрасного ребенка, он весело осматривается.* ТОМАС: Теперь ты стала матерью бога. [...] ТЕНОР: Как хорошо, как хорошо дышать воздухом, колышущимся вокруг этого ребенка.

Рубинера «Без насилия», но героям пьесы Л. Рубинера еще предстоит борьба с непониманием и враждебностью непреобразенных. В драме П. Цеха прибытие в край мечты становится последним этапом пути.

Предводитель Себастиан заметно возвышается над всеми героями. Его собственное преобразование, если сравнивать с Себастианом в предшествующей в цикле, но созданной позже драме П. Цеха «Башня», происходит будто по волшебству. В пьесе «Братание» он уже с самого начала предстает в образе «вневременного святого» (*ein zeitloser Heiliger*) [62, S. 11]. Аллюзии на текст Священного Писания, приводившиеся в разделе 2.2, позволяют сравнивать героя с христианским мессией, что придает и без того достаточно абстрактной пьесе дополнительные черты видения. Это роднит ее с драмой Й. Р. Бехера «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», в которой сам Бог является людям. Подчеркнутое внимание к библейским мотивам и образам позволяет сделать вывод о том, что создание идеальной модели преобразования в экспрессионистских драмах всякий раз основывается на восстановлении и укреплении связи с христианством.

Также важную роль в драме играет социальный аспект. Себастиан подчеркивает свой нейтралитет: «[...] ich: der beobachtend zwischen den Parteien steht [...]»²¹³ [62, S. 8]. Партии рабочих и индустриалистов вступают в конфликт, в который оказывается втянутым и главный герой, несмотря на его заявление о роли наблюдателя. Конфликт возвращает нас к пьесе П. Цеха «Колесо». Тогда протагонисту не удалось предотвратить бунт рабочих. Теперь Кочегар заявляет: «Das Rad wird nicht noch einmal in die Sterne hinaufgesprengt. Ueber diesen Irrtum sind meine Genossen zum Glauben an eine höhere Magie erwacht...»²¹⁴ [62, S. 11]. Магией можно считать всеобщие братские узы. Кочегар продолжает: «Kesselfeuer und Treibriemen sind die Tonleiter, auf der wir den Generalmarsch schlagen – : *Verbrüderung!*»²¹⁵ [62, S. 11] Объединение всех униженных и измученных

²¹³ [...] Я тот, который, наблюдая, стоит между партиями [...]

²¹⁴ Колесо не взлетит снова к звездам. Через эту ошибку мои товарищи пробудились к вере в высшую магию...

²¹⁵ Паяльное пламя и приводные ремни станут гаммой, которой мы исполним генеральный марш: *Братание!*

становится миссией главного героя, продолженной после поражения в драме «Колесо». Борьба рабочих получает в пьесе поддержку и оправдание. Они выступают не только против бесчеловечных условий труда, но и против открытого злоупотребления властью имущих своими полномочиями. Несмотря на все усилия, предприятие оказывается банкротом, поскольку сам директор забирает деньги из кассы и тратит их в ночных заведениях [62, S. 33]. Его сподвижники (Герман Вайсблют) не хотят расстаться со своим капиталом, хотя и создают иллюзию заинтересованности в процветании фабрики [62, S. 35]. Конфликт заходит в тупик. На начало преобразению положено. Все больше героев готовы следовать за протагонистом. Ярким примером становится сын владельца фабрики Михаэль. Он благодарит Себастиана, восклицая: «Aus Schmerzen bin ich ja zu Dir gekommen. Und Du warst gut und gabst mir Schein»²¹⁶ [62, S. 61]. Герой посвящает себя служению человечеству: «Ich diene... mir selber. Darum Allen! [...] *Menschentum!*»²¹⁷ [62, S. 75] Его, как и всех других следующих за Себастианом героев, уже не может остановить никакое сопротивление и никакая критика, называющая их идеалы «до безумия смешной идеей» (*wahnwitzige Idee*) [62, S. 75]. Борьба протагониста завершается полным триумфом. Утопическая мечта о всеобщем равенстве воплощается в жизнь.

Пьесы, рассмотренные в данном разделе доказывают, что исполнение экспрессионистской мечты об обновлении всякий раз приобретало в драмах характер чуда, черты утопии и искусственно сконструированной модели. Этот вывод обосновывают слова Г. Кайзера. Характеризуя драму «Ад – Путь – Земля», он писал, что желанное и судорожно искомое подтверждение успеха превращается в драме в галлюцинацию, в фантом, уклоняющийся от всякого вмешательства извне [96, S. 546]. Подобным фантомом становится и мечта о всеобщем преобразении, он увлекает, но старается уклониться от столкновения с действительностью.

В следующем разделе мы попытаемся показать, как сомнения и неуверенность в положительном исходе борьбы против царящего в мире старого

²¹⁶ Из боли я пришел к Тебе. И Ты был добр ко мне и дал мне свет.

²¹⁷ Я служу... самому себе! Поэтому Всем! [...] *Человечеству!*

порядка вещей находят выражение в появлении более очевидных противоречий в экспрессионистских драмах. Как и в вышерассмотренных пьесах, каждый раз противоречия появляются как будто невзначай и не таят в себе серьезной угрозы. Тем не менее они все больше и больше меняют вектор восприятия драм. Наблюдение подобного феномена в произведениях разных экспрессионистских авторов свидетельствует уже не о случайности, но о закономерности и развитии данного явления. Его сложно заключить в определенные временные рамки. Оно больше напоминает витающее в воздухе настроение, то и дело захватывающее творчество того или иного драматурга. При этом оттенок скептицизма и даже иронии не лишает произведения их идейной продуктивности, они демонстрируют не бессилие веры в «нового человека», но, скорее, некоторую присущую всему экспрессионизму отстраненность, позволяющую более обобщенно и пронизательно взглянуть на окружающий мир.

3.3. Появление противоречий и оппозиций как признак изменения политических воззрений экспрессионистов в драмах Й. Р. Бехера, Л. Рубинера, К. Штернхайма, В. Газенклевера, Ф. фон Унру

Вера в возможность мирного решения социальных проблем, претворения в реальность мечты о единении народов и создании мировой общины, о революции духа, о всеобщем обновлении переживает в драматургии экспрессионизма несколько этапов становления и трансформации. Воодушевление и энтузиазм сменяются постепенным разочарованием, оно, в свою очередь, граничит, с одной стороны, с окончательным отказом от всех иллюзий и созданием антиутопий, с другой стороны, с появлением искусственно сконструированных идеальных схем, демонстрирующих чудесное осуществление мечты. Еще одной стадией развития идеи становится развенчание надежд с помощью пародии или доведения до крайности и абсурда изображаемого рвения к заветным идеалам. Именно к этому этапу можно отнести рассматриваемые далее драмы.

Отдельный интерес представляют две пьесы Йоханнеса Р. Бехера: «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу» и «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы». (Вторая драма появилась в печати с пометкой «Второе, полностью измененное издание». Действительно, речь идет не о переработке, но о двух совершенно различных произведениях [21, S. 846-847].)

В первой драме изображается народ, истерзанный угнетением и войной: «Für uns nur die Kette. / Für uns nur der Krieg. / Für uns nur Verdammnis List Raub Gewalt!»²¹⁸ [20, S. 30] В своем отчаянии люди обращаются к Богу. Повторения слов еще больше усиливают их пронзительность: «Herr Herr Herr was was sollen wir tun ?!»²¹⁹ [20, S. 23] «Steig Sternenengel unseres Marschs!»²²⁰ [20, S. 24] – призывает Мужчину, Поэт, духовный лидер всех несчастных, мечтающих о мире и свободе. Монологи героя заметно выделяются на фоне обрывочных кратких реплик

²¹⁸ Для нас только цепи. / Для нас только война. / Для нас только наказание коварство грабеж насилие!

²¹⁹ Господи Господи Господи, что что нам делать?!

²²⁰ Восстань, звездный ангел нашего марша!

большинства персонажей. Его возвания пестрят противопоставлениями страшного, жестокого, темного окружающего мира и светлой мечты, представленной как чудо:

Menschen! Menschen! ... Hier oben aber wächst in dir die blaue Enzianebene der Morgenhimmel; über Qual und Turm, über Verfinsterung der Nebelwellen, über grauem Erdentakt schwingst und schwebst du. [...] Bresche herein, o Licht! Meiner Schlacken Verderblichkeit abgespült: ich glaube, ich erwarte das Wunder²²¹ [20, S. 33].

В этих словах Мужчина сообщает о своем обновлении, представленном как очищение. Но это только начало. Лучи света должны достигнуть каждого. Немаловажным становится противопоставление голубого утреннего неба жестокому такту земли. Оно еще трагичнее передает тоску человека по, казалось бы, столь близкому освобождению от терзающих мук войны и страдания. Несмотря на свою близость, свет должен пробить брешь в темноте, только тогда он достигнет своей цели. И уже сам этот факт представляется как чудо, поскольку преобразование должно совершиться не только на внешнем, но и на внутреннем уровне, в человеческой души.

Герои (как в драмах «Преобразование», «Человек – Масса» Э. Толлера, «Нищий» Р. Й. Зорге) меняют свой облик, предстают в разных образах, пьесу переполняют полуреальные видения и искажения. Вся она превращается в крик, и даже слова персонажей сплавляются воедино (Nichtmehrwartenkönnen), как будто отображая доходящий до высшей точки накал страстей. Становясь посредником между небом и землей, Мужчина кажется великаном. Этому соответствуют сила и пронзительность человеческой боли, которую он хочет донести до небес, до могущественного Бога. Герой видит перед собой цель добиться перемен, которые только готовятся и еще не окрасили светом бесцветный горизонт:

DIE ERSCHENUNG DES MANNES RIESENGROSS: Ich aber ich stoße hindurch, ich stoße aus den Schrei, eueren Schrei, eueren gewaltigen fanatischen Schrei eures

²²¹ Люди! Люди!... Здесь наверху в тебе вырастает утреннее небо как голубая равнина горечавки; ты качаешься и паришь над пытками и застенками, над затмением и волнами тумана, над жестоким тактом земли. [...] Ворвись, о свет! Омыв мои шлаки, я верю, я ожидаю чуда.

Nichtmehrwartenkönnens. [...] der euch nicht eher wieder ruhen läßt, bevor nicht deiner Posaune Stimme, o gewaltiger Herr [...] siebenmal geechot aus allen Gebirgsherzschlünden des noch farblosen Horizonts...²²² [20, S. 41].

Помощницей Мужчины выступает Женщина – Женщина в центре (Die Frau in der Mitte – здесь без труда можно заметить параллель с манифестом Л. Рубинера «Человек в центре»), которая также озвучивает уже появлявшиеся во многих экспрессионистских драмах призывы к свободе, равенству и братству, к возрождению и обновлению. Героиня, не щадя себя, выходит на линию огня, чтобы беседовать с солдатами и напомнить им о том, что они знали когда-то давно, но забыли. Она рассказывает им о Боге и правде: «[...] eine Wahrheit ist: / Es ist ein Gott!»²²³ [20, S. 52] Люди должны вновь ощутить присутствие Бога в собственных сердцах. Результат этих обращений поражает даже военачальников, с человеком начинает происходить чудо преображения: солдаты отказываются сражаться и предлагают мир своим противникам. Однако лишь для того, чтобы снова взяться за оружие, теперь всеобщий гнев обрушивается на кайзера и монархический строй.

Как и в драме Э. Толлера «Человек – Масса», Женщина оказывается жертвой собственных идеалов, а былое рвение и вдохновение Мужчины сменяет глубокое разочарование: лик Божий, запечатленный на человеке, превращается в дьявольскую гримасу [20, S. 63]. В отчаянии герой призывает Бога снова послать на землю Всемирный потоп [20, S. 65]. И все же происходит неожиданное: в третьей части драмы рабочие, крестьяне, солдаты объединяются в общем марше, направляющемся к человеческому счастью, к свободе – к революции. Все живое устремляется «Ins Land der Verheißung / Ins heilige Land...»²²⁴ [20, S. 80], и даже звери, очищенные мистической волной, больше не хотят проливать кровь [20, S. 74]. Возглавляет шествие уже не Поэт, но Святой, Женщина в образе Девы Марии

²²² ЯВЛЕНИЕ ОГРОМНОЙ ФИГУРЫ МУЖЧИНЫ: Но я пробью, я ударю из крика, вашего крика, вашего мощного фанатичного крика, вашего мынеможембольшеждать. [...] который вас больше не оставит в покое, пока твой трубный глас, о могучий Бог, [...] отраженный эхом семь раз не раздастся из всех горных ущелий еще бесцветного горизонта...

²²³ [...] правда: / это Бог!

²²⁴ В страну обетованную / В святую страну...

смотрит и улыбается с небес. Мужчина, как в драме Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля», растворяется в эфире, но его дух остается жить во всем народе: «So gehe ich auf, so löse ich mich auf, so erfülle ich mich, o Glück, in einem Volk»²²⁵ [20, S. 84]. В завершении люди видят самого Бога. Й. Р. Бехер пытается пойти дальше других драматургов и не только объединить людей в едином порыве, привести в страну обетованную, но и описать начало жизни в созданном на земле раю. Однако все описания больше напоминают полуреальные видения, герои лишь обмениваются восторженными восклицаниями, сообщают о своих внутренних ощущениях и возносят хвалы Всевышнему.

Как и «Ад – Путь – Земля» Г. Кайзера, пьеса Й. Р. Бехера изображает достижимую идиллию. В ней провозглашается решительный отказ от любого насилия и еще очевиднее подчеркивается тоска человека по Богу. По всем признакам драма могла бы быть отнесена к разряду экспрессионистских утопий. Однако появление в 1924 г. пьесы с похожим названием «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы» заставляет взглянуть на нее уже с другой стороны. Идеалы безнасиельственной борьбы и всеобщего духовного преображения выворачиваются в «Наброске» наизнанку. Происходит решительный отказ от более ранних представлений о целях развития человечества. В этом свете первая драма кажется уже не призывом к самосовершенствованию, но бесполезным пережитком былой мечты о счастье.

Чтобы проследить за процессом подобного превращения, нужно более детально рассмотреть вторую драму Й. Р. Бехера. Здесь следует сделать оговорку. Судя по примечанию, автор вполне серьезно относится ко всем высказанным в ней убеждениям. Примечание также не позволяет увидеть в пьесе Й. Р. Бехера одну из экспрессионистских антиутопий, изображающих общую катастрофу как закономерную реакцию на отказ от прославляемых драматургами идеалов добра и человечности. В нашей работе пьеса рассматривается как демонстрация того, к чему приводит нивелирование стремления к возрождению духовности уже не на

²²⁵ Я поднимаюсь, я растворяюсь, я свершаюсь, о счастье, в народе.

уровне героев, но на уровне самого автора. Подобное допущение представляется обоснованным, поскольку позволяет понаблюдать за общей тенденцией развития экспрессионистской идеи обновления и еще раз выделить ее наиболее важные аспекты.

Появление драмы в 1924 г. кажется весьма неожиданным. 1924-25 гг. являлись завершающей стадией в жизни литературы экспрессионизма. После всех социальных потрясений, пережитых Германией к тому времени, произведения этих лет пронизывали, как правило, настроения разочарования и отказа от прежних революционных идеалов. Драма Й. Р. Бехера нарушает эту закономерность и со всей страстностью возвращает зрителей и читателей в прежнюю атмосферу борьбы. В примечании автор утверждает, что его произведение призвано пробудить революционную поэтическую совесть. Он решает сражаться вместе с революционным пролетариатом за прорыв человечества в будущее и отказывается от того чувственного коммунизма (*Gefühlskommunismus*) и экстатического поиска Бога, которыми была проникнута атмосфера в 1919 г. во время создания первого варианта этой драмы [21, S. 103-105]. Отныне обращение к Богу не поощряется, но даже высмеивается. Бог изображается как «Ничто», выдуманное слабыми и ленивыми:

Aus der Tiefe ruft ihr,
 Ihr ruft hinein aus der Tiefe der Erde,
 Hinein, hinein in den Himmel,
 Hinein in die blaue Höhle des Nichts. [...]
 Euere Schwäche nennt ihr Gott,
 Euere Tatlosigkeit [...]
 Das Nicht-Vollbringen-Wollen,
 Das Nicht-Kämpfen-Wollen [...] ²²⁶ [21, S. 112].

²²⁶ Вы вызываете из глубины,
 Вы вызываете из глубины земли ввысь,
 Ввысь, ввысь в небо,
 Ввысь в голубую бездну Ничто. [...]
 Ваши слабости вы называете Богом,

Эти слова не могут не напомнить рассуждения Ф. Ницше, высказанные им в «Веселой науке» в главе «Верующие и их потребность в вере» (Die Gläubigen und ihr Bedürfniss nach Glauben):

Der Glaube ist immer dort am meisten begehrt, am dringlichsten nöthig, wo es an Willen fehlt [...] je weniger Einer zu befehlen weiss, um so dringlicher begehrt er nach Einem, der befiehlt, streng befiehlt, nach einem Gott, Fürsten [...]. Der Fanatismus ist nämlich die einzige Willensstärke, zu der auch die Schwachen und Unsicheren gebracht werden können [...] ²²⁷ [323].

Человек должен спасти себя сам, не надеясь на помощь свыше. К этому убеждению приходят и герои драмы [21, S. 113]. Подобное выдвижение человека на первый план и отказ от всякого божественного участия в земных делах можно считать вполне характерным для драматургии экспрессионизма. Однако со всеми ранее рассмотренными произведениями резко контрастирует нескрываемый в пьесе призыв к насилию и к уничтожению противников социализма. В Великом гимне-красного-марша (Grosse Rote-Marsch-Hymne) появляются слова: «Sticht und feuert – – / Vorwärts! / Marsch!! Roter Marsch [...]» ²²⁸ [21, S. 172-173]. И далее уже в послесловии, по стилю напоминающему тот же гимн, уточняется: «Marschiere! / Kämpfe! / Wenn es sein muß: / Töte!...» ²²⁹ [21, S. 186] Многоточие после этих слов еще больше акцентирует внимание и придает им дополнительную весомость. Столь откровенный призыв к ведению борьбы любыми методами звучит пугающе даже в фанатичном и восторженном гимне. Однако это настроение выдерживается на протяжении всей пьесы. Примерами для подражания объявляются кровавая революция в России и фашистский режим Муссолини [21, S. 138, 150].

Вашу бездеятельность [...]
 Нежелание-совершать,
 Нежелание-бороться [...].

²²⁷ Вера всегда больше всего жаждется, упорнее всего взыскуется там, где недостает воли [...] чем меньше умеет некто повелевать, тем назойливее влечется он к тому, кто повелевает, и повелевает строго, - к Богу, монарху [...]. Фанатизм и есть та самая единственная *сила воли*, к которой могут быть приведены слабые и неуверенные [...] [318].

²²⁸ Колите и жгите – – / Вперед! / Марш!! / Красный марш [...]

²²⁹ Маршируй! / Борись! / Если так должно быть: / Убивай!...

«Набросок» превращается в единый призыв. На это указывается еще в прологе: «Dies ist kein Theaterstück, Genossen [...]. Dies ist ein Kampftruf, Genossen [...]»²³⁰ [21, S. 107, 108]. Гимн является его основным звеном. Он занимает всю четвертую часть драмы, разделенной на четыре части, пролог и послесловие. В первых трех частях абстрактные герои объединяются в группы, произносят свои монологи или вступают в диалог, но при этом фактически не соприкасаются между собой. Отсюда возникает свойственный экспрессионизму феномен параллельных высказываний и действий (Vorbeireden, Vorbeihandeln) [195, S. 157]. Образы как будто перетекают из одного в другой, при этом лишь некоторые персонажи обозначаются отдельно и более конкретно – Мужчина, Женщина, Генерал, Солдат, – а не просто как Голос, Голос против, Голоса. Послесловие вполне может служить продолжением гимна, пролог – его вступлением. В третьей части драмы появляются «Тезисы для изображения немецкого болота» (Leitsätze zur Darstellung des «Deutschen Pfuhs»), дающие обоснование столь грозному призыву к борьбе и одновременно оправдывающие кровопролитие.

В драме однако присутствуют и некоторые противоречия, казалось бы, столь неожиданные в произведении, задуманном как гимн. Свое недовольство происходящим высказывает один из героев, пренебрежительно названный Немецким Простофилей (Der Deutsche Michel). Само это имя заставляет вспомнить целый ряд литературных образов простаков, озвучивающих скрытые от всех истины и дающих пророческую оценку событиям. В драме Простофиля объявляет себя мистиком, его вовсе не интересует политика, поскольку ее вектор постоянно меняет направление, а в результате остаются лишь обман и ложь: «Heute so, morgen so... [...]. Vorher betrogen, nachher betrogen, so oder so betrogen. [...] Aber ich will ja nichts wissen von Politik... Ich bin eben – Mystiker»²³¹ [21, S. 146, 148]. Слова героя заставляют задуматься о самом смысле борьбы и ее итогах. Простофиля бросает на происходящее взгляд со стороны и сделанные им выводы заметно подтачивают

²³⁰ Это не спектакль, товарищи, [...]. Это призыв к борьбе, товарищи [...]

²³¹ Сегодня так, завтра так... [...] Раньше обманут, позже обманут, так или иначе обманут. [...] Но я и не хочу ничего знать о политике... Ведь я мистик.

фанатичную убежденность борцов за справедливость, хотя и не на уровне героев произведения, но на уровне читателей и всей возможной аудитории.

В другом эпизоде ситуацию в стране обсуждают две безымянные персоны, обозначенные как Первый и Второй. Второй подчеркивает невозможность объединения нации. Она изначально поделена на два народа, которые будут сражаться друг с другом до последней капли крови, а их предводители будут лишь извлекать из происходящего пользу для себя и закрывать глаза на кровопролития [21, S. 151]. Простофиля и Второй будто предсказывают результат ожесточенной схватки и развитие событий после марша. Их появление в драме должно было бы еще раз продемонстрировать, как слабы, безлики и неубедительны любые попытки помешать всеобщей решимости и жажде справедливости. Однако эффект получается совсем иной. Герои ставят под сомнение сам смысл борьбы участников красного движения.

Отвергая идеалы, воспетые в первой драме, вторая пьеса также не предлагает никакого конструктивного решения и способа преодоления создавшегося кризиса. Оба произведения представляют две крайности, отрицающие друг друга. При этом вторая отрицает не только веру в возможность спасения, но саму веру экспрессионизма в красоту человека. Она завершается таким же всеобщим порывом и призывом к революции, как и драма Э. Толлера «Преображение», но отказывается от важнейшего постулата – от нежелания проливать кровь.

Подобная трансформация, происходящая с идеей обновления позволяет говорить о выходе «Наброска» в идейном отношении за рамки экспрессионизма. Тем не менее анализ данной пьесы в отрыве от первой названной работы Й. Р. Бехера заметно ограничивал бы возможности ее интерпретации. Драма становится откликом на современные социальные потрясения. Она подталкивает к новому переосмыслению экспрессионистской мечты и еще раз доказывает, что более важным звеном этой мечты является не стремление разрушить все сковывающие ограничения и освободить дорогу новому току мысли, но именно идея духовного возрождения человека, возвращающегося к собственным первоначальным и глубоко скрытым в уголках души красоте и доброте.

Говоря о проблеме противоречия и появления в корпусе драмы элемента, ослабляющего или идущего вразрез с общей направленностью и идеологией текста, необходимо обратиться к драме Л. Рубинера «Без насилия». Автор называл пьесу «легендой» (Legende) и в примечании к ней подчеркивал два важных момента: «Die Personen des Dramas sind die Vertreter von Ideen. Ein Ideenwerk hilft der Zeit, zu ihrem Ziel zu gelangen, indem es über die Zeit hinweg das letzte Ziel selbst als Wirklichkeit aufstellt»²³² [49, S. 51]. Действительно, ощущение преждевременности и идеализированности описываемых событий находит подтверждение уже в первой сцене. Мужчина обещает толпе горожан, что они получают все, чего хотят: жизнь, свободу, хлеб, сигареты, – при этом никто не будет наказан, потому что отныне солдатам запрещено стрелять [49, S. 53-54]. В ответ на его слова раздаются выстрелы, и обещания теряют всякую убедительность, превращаясь в мольбу и высказанную вслух робкую надежду.

Сами герои, являющиеся, по выражению автора, представителями идей, нередко отказываются в общем хаосе от собственных идеалов. Так, во второй сцене Мужчина и Женщина, загнанные противником в ловушку, начинают метаться в поисках спасения. Мужчина предлагает убить первого из вошедших в комнату стулом, Женщина решает перегрызть вошедшему горло [49, S. 55]. Идеал безнасиельственного противостояния в критической ситуации отступает на второй план. «Mord und Gewalt ist nicht dasselbe!»²³³ [49, S. 55] – пытается возражать и оправдываться Мужчина. Тем не менее идея побеждает, но вера в нее укрепляется далеко не сразу. Отказ от насилия становится первым шагом на пути к обновлению, ибо насилие не дает могущества, но поработывает: «Sagte ich denn, daß Sie, Sie, die Macht haben? Sie selbst sind doch ein Werkzeug der Macht, ein Sklave der andern sind Sie [...]»²³⁴ [49, S. 61-62]. Идея чудесным образом одухотворяет героев настолько, что их желания сбываются одной лишь силой воли [49, S. 70, 97]. При этом каждый раз достижение человеком духовного экстаза, отмечает Ф. Н. Меннемайер,

²³² Герои драмы – представители идей. Идейное произведение помогает времени достичь своей цели, при этом оно, опережая время, выставляет конечную цель как реальность.

²³³ Убийство и насилие не одно и то же!

²³⁴ Я же сказал, что Вы, Вы имеете власть? Вы же сами инструмент силы, Вы раб других [...]

граничит с невероятной внутренней перегрузкой [201, S. 21], а столкновение с действительностью не раз ставит все предприятие под угрозу.

Общую гармонию также нарушает портовый пьяница Науке, отправляющийся в путешествие к новой земле из любопытства. В отличие от остальных героев сила идеи на него не распространяется. Так, изображая произнесение революционной речи, больше напоминающей пародию на пламенные обращения товарищей, он следит не за содержанием, а за тональностью, бездумно повторяя услышанное от других:

NAUKE: [...] Hätt ich was zu trinken, dann könnt ich meine Revolutionsrede ebensogut halten wie die andern. Ich glaube, den beliebten Ton treff ich herrlich. In der Art: ... *Brüder, Schwestern, Eure Zukunft liegt auf der Liebe!* Wunderschön! Es geht, es geht, Nauke! Du wirst deinen Weg machen!»²³⁵ [49, S. 78-79].

Герой видит во всем лишь внешнюю сторону вещей и не желает или не может погрузиться в какую бы то ни было их философскую суть. Важным признаком преобразования становится для него перемена одежды. В восторженном желании Женщины утешать всех страждущих Науке видит для себя лишь возможность получить удовольствие [49, S. 90]. Его представления о новой жизни не идут дальше наказания власть имущих и расхищения нажитого ими добра [49, S. 87-88]. То, что прежде являлось грабежом, в наступившие новые времена он называет истинной свободой [49, S. 93]. А первую заповедь «новых людей» – отказ от насилия – герой готов нарушить незамедлительно, если речь идет о легкой наживе [49, S. 93].

Науке становится ярким примером того, что идея обновления не способна охватить всех. Нереальность описываемых событий, больше напоминающих видения, восторженность тех, кто с полным самозабвением поверил в мечту, наталкиваются в образе героя на трезвую и неприглядную действительность, способную разрушить любые иллюзии. В то же время, как подчеркивает Ф. Н.

²³⁵ НАУКЕ: [...] Было бы у меня что выпить, я мог бы тогда революционную речь произнести не хуже других. Я думаю, излюбленный тон дался бы мне превосходно. Вроде того: ... *Братья, Сестры, Ваше будущее основано на любви!* Прекрасно! Получается, получается, Науке! Ты добьешься своего!

Меннемайер, подобное испытание должно доказать жизнеспособность самой идеи [201, S. 22].

Одним из ключевых эпизодов, также нацеленных на демонстрацию столкновения идеи с реальностью, становится показательное убийство Начальника тюрьмы, Клотца и Мужчины, добровольно соглашающихся принести себя в жертву. Парадоксально, что казнь происходит именно тогда, когда основной принцип отказа от насилия кажется окончательно утвердившимся и неоспоримым. Значит, отступление от правил все же возможно. Даже самые идейные герои в реальных условиях готовы поступиться своими убеждениями. Насилие оправдывается, если его допускает общество: «ANNA: Und wer hat das Recht dazu, Menschen für die Menschheit sterben zu lassen? DER GOUVERNEUR: Die Gemeinschaft»²³⁶ [49, S. 85].

Здесь стоит отметить, что убийства ради идеи от рук героев, обновленных или еще только стремящихся к обновлению, совершаются в экспрессионистских драмах не так редко. Достаточно вспомнить убийство сыном родителей в драме Р. Й. Зорге «Нищий», убийство отца в драме А. Броннена «Отцеубийство», покушение в драме В. Газенклевера «Сын», убийство возлюбленной в драме того же автора «По ту сторону ее». Все эти преступления рассматриваются как действия, предпринятые во имя преодоления сковывающих преград. Жертвоприношение в драме Л. Рубинера также означает освобождение народа от его духовных предводителей и передачу людям права самостоятельно решать свою судьбу, ибо там, где провозглашается отказ от насилия, не может быть ни принуждения, ни вождей. «Es gibt keine Führer mehr. Auf kein fremdes Einzelwesen hat man jemals mehr sich zu verlassen»²³⁷ [107, S. 314], – повторяет Л. Рубинер эту мысль в своем коротком сочинении «Обновление».

Поступок Начальника тюрьмы, Клотца и Мужчины вызывает в драме всеобщий духовный подъем. «In dieser stunde bin ich geboren»²³⁸ [49, S. 150], –

²³⁶ АННА: Но кто имеет право заставлять людей умирать ради человечества? ГУБЕРНАТОР: Общество.

²³⁷ Нет больше предводителей. Больше никогда не нужно полагаться ни на какого чужака.

²³⁸ В этот час я родился.

воскликает Молодой человек. Эти слова напоминают драму Г. Кайзера «Граждане Кале», в которой добровольная и жертвенная смерть Эсташа де-Сен-Пьера также предшествует преображению окружающих. Тем не менее уверенности в грядущем всеобщем обновлении одной лишь силой идеи ни в одной из двух драм не появляется. Первая реакция людей на убийство трех героев – недоумение, возмущение, желание мстить. Гуманистические воззрения еще не заполняют целиком их сердца и становятся лишь новым материалом для размышления, идеалом, к которому необходимо стремиться. Все это подтверждают уже упоминавшиеся выше слова Л. Рубинера: «Идейное произведение [...] выставляет конечную цель как реальность» [49, S. 51], но сама реальность еще не успевает выкристаллизоваться. Идея отказа от насилия внушается героям пьесы почти насильственным путем, а попытка ускорить процесс ее усвоения приводит к показанным противоречиям и периодическим отступлениям от провозглашенной основной линии поведения.

Яростный призыв к насилию в «Наброске» Й. Р. Бехера и попытка полного отказа от насилия в пьесе Л. Рубинера демонстрируют две противоположные стороны медали. И как ни странно, ни одна из них не представляется вылитой без изъянов: и в одном, и в другом произведении появляются обращающие на себя внимание несостыковки. В первом случае насилие на фоне гуманистических воззрений экспрессионизма кажется абсурдным, во втором – сами эти воззрения не выглядят бесспорным решением проблемы. Тем не менее экспрессионистские воззвания намечают общую нить поведения, которая дает возможность отдалиться от катастрофы или даже обойти ее стороной. При этом следовать за подобной нитью человек может только добровольно, руководствуясь не внешними призывами, но своим внутренним голосом.

Отказ от многих иллюзий и бесплотных видений, более трезвое понимание происходящих событий предлагается в драмах Карла Штернхайма, во многом выходящих за рамки экспрессионизма. (Комедии драматурга, освещающие уже другой комплекс проблем, не рассматриваются в нашем исследовании.) Мы остановимся на них лишь вкратце, поскольку две рассматриваемые пьесы содержат

в себе ряд пародийных элементов, высмеивающих веру в способность и готовность борцов за социализм спасти мир от гибели. К. Штернхайм предлагал в качестве пути к обновлению выводимое им из собственных произведений правило: нужно жить согласно своей природе и своему внутреннему закону, не прислушиваясь ни к устаревшим идеологиям, ни к навязываемым извне моральным оценкам [304]. К этому можно было бы присовокупить и необходимость разумно относиться ко всем распространяющимся в обществе и будоражащим кровь идейным веяниям.

В обеих пьесах драматурга «1913» и «Ископаемое» изображается жизнь аристократических семейств, чей размеренный быт нарушается неожиданным столкновением с социалистическими идеями, воспламеняющими умы современников. В драме «1913» их носителями и потенциальными борцами за свободу и равенство становятся секретарь главы дома барона Кристиана Маске фон Бухов Вильгельм и приезжающий к нему друг Фридрих Штадлер. Во второй пьесе спокойствие дома генерала кавалерии Трогота фон Бесков нарушает его племянник Аго фон Бон, ставший за время своего отсутствия сторонником коммунизма.

И Вильгельм, и Аго с насмешкой и отвращением относятся к любым проявлениям старого порядка, будь то избалованность и равнодушие богачей (в драме «1913» сын хозяина дома Филипп Эрнст заявляет, что уедет на курорт или в кругосветное путешествие, лишь только станут явными какие-либо признаки войны [52, S. 240]) или же воинственная защита интересов кайзера и монархического строя, как это показывает вторая драма на примере генерала Трогота. В кругу своих единомышленников оба героя пользуются большим уважением. Фридрих Штадлер называет Вильгельма предводителем, который своими идеями противостояния интернациональному капиталу открывает путь в новые сферы:

FRIEDRICH: Du fandest die Formel, mit unserer abgegriffenen Tagessprache von neuern Sphären in Räume zu rollen, rissest die Jugend von ihren Sitzen, daß sie zum Marschieren

bereit neben dir steht. [...] Da auf deinen Ruf alles zusammenläuft, das Entgegengesetzte einig ist, bist du Führer²³⁹ [52, S. 246-247].

Аго, в свою очередь, пишет целый труд, в котором полемизирует с оппонентами и развивает коммунистические воззрения. Всеми своими силами и помыслами герои нацелены на борьбу за всеобщее счастье. Однако и в том, и в другом случае непреодолимым препятствием для них становятся не протесты аристократии или буржуазии, но самые естественные человеческие чувства: любовь Вильгельма к Оттилии, дочери барона, и Аго к Урсуле, дочери генерала. Причина неудачи политических планов обоих борцов заложена в них самих. «Wir aber [...] fordern nur Vollkommenheit der Führer, wie wir sie besaßen: Euer ganzes Verantwortungs- und Ehrgefühl»²⁴⁰ [53, S. 356], – подводит итог Урсула. По ее мнению, именно несовершенство предводителей ставит под угрозу всю операцию по претворению в жизнь их высоких идеалов.

В качестве эпиграфа к драме «1913» К. Штернхайм выбрал слова: «Es ist immer nur ein wenig, was der Welt zur Erlösung fehlt»²⁴¹ [52, S. 217]. Этой малости зачастую недостает и «новому человеку» в экспрессионистских драмах. Хотя причину поражения и нереализации идиллических планов, как правило, следует искать все-таки не в нем, но в окружающих людях, неготовых к преобразению, и в суровой действительности, развеивающей иллюзии и мечты, доказывая незрелость или чрезмерную восторженность как самих идей, так и их носителей.

Герои обеих драм К. Штернхайма отличаются от экспрессионистского «нового человека». Их представления о преобразении мира более реальны и напрямую связаны с социалистическими идеями. Кажется, сама реалистичность устремлений героев, отличающая их от полуреальных видений в экспрессионистских драмах, не позволяет им выйти за рамки обыденной

²³⁹ ФРИДРИХ: Ты нашел формулу, чтобы и с нашим пошлым повседневным языком перейти из новых сфер в залы, оторвал молодежь от ее сидения, чтобы она стояла подле тебя, готовая к маршу. [...] Поскольку все стекается на твой зов, и противоположное сходится, ты предводитель.

²⁴⁰ Но мы [...] требуем только совершенства предводителей, как это было раньше: всю Вашу ответственность и чувство чести.

²⁴¹ Миру всегда не хватает лишь самой малости для спасения.

действительности. Это не идейные вожди, но лишь представители распространенных в обществе воззрений. По сравнению с экспрессионистскими героями, без размышлений жертвующими своей жизнью во имя спасения окружающих и идущими во главе следующего за ними потока еще не преобразенных людей, Вильгельм, Фридрих Штадлер, Аго фон Бон выглядят весьма скромно. Этим как будто подчеркивается и отличие всего комплекса экспрессионистских идеалов от более трезвого призыва к социалистической революции.

Наиболее остро с элементами сатиры и гротеска данное отличие демонстрирует короткая комедия В. Газенклевера «Решение». Идеи и поведение революционных предводителей, прежде вызывавшие общее сочувствие, теперь высмеиваются и пародируются. Достаточно вспомнить произвольное назначение нового революционного кабинета министров [30, S. 466] и даже само место принятия государственно важных решений – отель. Одного из героев во второй сцене пьесы объявляют «грядущим человеком» (*der kommende Mann*). Появляется намек на небольшое сочинение Г. Кайзера «Грядущий человек или поэзия и энергия» (*Der kommende Mensch oder Dichtung und Energie*). Однако в комедии В. Газенклевера «грядущим» называется не «новый человек», а торговец-спекулянт, готовый поддержать любое правительство, не препятствующее его сделкам.

Особого внимания заслуживает пятая сцена, в которой происходит разговор Человека, политического Поэта, с Предводителем (*Führer*). Человек открыто высказывает свое глубокое разочарование. Ранее он считал себя борцом за всеобщее счастье и возрождение духа. Теперь бессмысленность происходящего стала для него очевидной:

Ich habe für meinesgleichen gelitten. Ich habe gekämpft. Ich bin beinahe krepirt. [...]
Ich habe geglaubt, für den Geist zu wirken, als ich das Wort vom politischen Dichter

erfand. Mein Irrtum war nicht, daß ich lebte, um für meine Überzeugung zu sterben. Mein Glaube war trügerisch. Sie haben keinen Geist²⁴² [30, S. 467].

Равнодушие и злорадство, с которыми окружающие встречают его гибель, лишь подтверждают эти слова: «*Ein Schuß durch Fenster. Mensch bricht tot zusammen. DER FÜHRER ruft nach draußen Gut getroffen! TALMUD: Das Schwein ist tot*»²⁴³ [30, S. 468]. Грубое несовпадение революционных идеалов, превозносившихся Человеком, и кровавой действительности заставляет многих экспрессионистов пересмотреть свои убеждения и отказаться от любого участия в политическом противостоянии. Подобные настроения отражаются и в пьесе Фрица фон Унру «Площадь» – последней в ряду рассматриваемых в данной работе драм.

Желая воплотить в жизнь мечту своей матери о «новом человеке», высказанную еще в первой части трилогии, носящей то же название «Род» (*Ein Geschlecht*), главный герой Дитрих становится одним из предводителей революционного движения. Однако в борьбе со старым режимом, мешающим человеку развиваться, он колеблется до последнего, прежде чем отдать приказ о новом кровопролитии. Девизу «ты должен» и слепому подчинению революционным лозунгам герой противопоставляет голос «я хочу»: «[...] *Du sollst des Gestern [...] / Du sollst ist Zwang, schafft Zwang mir je Erlösung? / Ist er nicht aller Qualen Wurzelstock? / Ich will ist ruhiges Atmen, ist Natur! [...] / Drum ist dies Mädchen, lehrt es mich, ich will / Natur!*»²⁴⁴ [58, S. 13] Противопоставление «ты должен» и «я хочу» вновь заставляет вспомнить философию Ф. Ницше. В речи Заратустры «О трех превращениях» верблюд «ты должен» (*du sollst*) уступает дорогу льву «я хочу» (*ich will*). Следующую и завершающую стадию преобразования символизирует новорожденное дитя, которому предстоит создать новые ценности

²⁴² Я страдал за таких как я. Я боролся. Я чуть не околел. [...] Я верил, что работаю во имя духа, когда я изобрел Слово политического Поэта. Моя ошибка была не в том, что я жил, чтобы умереть за мое убеждение. Моя вера была обманчивой. У вас нет духа.

²⁴³ *Выстрел через окно. Человек валится мертвый* ПРЕДВОДИТЕЛЬ кричит на улицу Точное попадание! ТАЛМУД: Свинья сдохла.

²⁴⁴ [...] вчерашнее *Ты должен* [...] / *Ты должен* – есть принуждение, даст принуждение мне когда-нибудь избавление? / Не является ли оно корнем всех страданий? / *Я хочу* – есть спокойное дыхание, природа! [...] / Потому и эта девушка, она меня учит, *я хочу* / природу!

и подготовить всеобщее преобразование. На этот путь вступает и герой драмы Ф. фон Унру.

Также хочется вспомнить драму Г. фон Клейста «Принц Гомбургский». В ней протагонист ставится перед выбором: следовать чувствам, вспыхнувшим к принцессе Наталии, страху смерти и желанию избежать казни или подчиниться закону и принять наказание за неповиновение приказу фельдмаршала. Любовь и страх отступают перед внутренним долгом. Принц преодолевает самого себя, собственную слабость, и этот поступок поднимает его на новый уровень. Осуществляющееся превращение, отмечает в своем исследовании Г. Фрике, приводит не к приятию действительности в целом, но к внутреннему изменению героя. Принц следует не закону вообще, но зову собственного сердца, внутреннему закону [173, S. 193]. Происходит духовное преобразование героя, рождается «новый человек», уже иначе воспринимающий себя и весь мир.

Дитрих также следует не внешнему революционному закону, но одновременно своему внутреннему долгу и зову сердца. Сражавшийся за обновление с помощью оружия, он переводит борьбу в другую сферу. Теперь речь идет о духовном пробуждении мира. Начинается первый день человечества: «IRENE: Beginn! Beginn! Der Menschheit erster Tag! [...] Heut ist der Jüngste Tag! / Und gestern war der Tod! DIETRICH: Der Geist spricht: Komm»²⁴⁵ [58, S. 149]. Слова и поступок героя зажигают новый чистый огонь в сердцах окружающих. «Ich sehe / tief in das Herz der Welt, da deine Kraft / aus neuer Liebe neue Menschen schafft»²⁴⁶ [58, S. 159], – объявляет Дитриху Дочь. Любовь пробуждает дух, а благодаря духовному преобразению весь мир наполняется любовью. На этом фоне еще более вызывающе и карикатурно выглядит жестокость противника Дитриха – Шляйха. Это становится предупреждением для тех, кто под лозунгом борьбы за благо человечества забывает о самом человеке.

²⁴⁵ ИРЕНЕ: Начало! Начало! Первый день человечества! [...] Сегодня Судный День! / А вчера была смерть! ДИТРИХ: Дух говорит: идем.

²⁴⁶ Я смотрю / глубоко в сердце мира, там твоя сила / из новой любви создает новых людей.

Представления экспрессионистов об обновлении на фоне жестокой современной им действительности выглядят очень привлекательно, однако их воззвания нельзя рассматривать в полной мере как руководство к действию. В драмах намечается основной вектор пути, направленный на возвышение духа и возрождение неиспорченной человеческой натуры. Всеобщее преображение в большинстве случаев становится мечтой или расплывчатым видением. Тем не менее экспрессионистские драмы служат высокой цели, превращаясь в призыв, обращенный не только к современникам, но и к потомкам. Они еще раз убеждают, что попытка мирного преодоления кризиса путем духовного роста и самосовершенствования человека оказывается гораздо ценнее и достойнее любого кровопролития, даже если оно оправдывается желанием восстановить справедливость в мире и громкими лозунгами борьбы на благо страждущих.

Выводы по 3 главе

Увлечение драматургов-экспрессионистов революционными настроениями, попытка вмешательства в решение социальных и политических проблем стали еще одним этапом поиска пути, ведущего к возрождению и преобразению человечества. Как уже отмечалось ранее, экспрессионизм никогда не сливался с политикой, но не мог полностью отстраниться от нее.

Изменения реальной исторической ситуации накладывали свой неизгладимый отпечаток на постепенную трансформацию отношения экспрессионистов к политической атмосфере в стране. Восприятие революции в драмах меняется от воодушевленного сочувствия и воспевания социалистических идеалов до отчаянного протеста и возмущения искажением цели и методов борьбы (Э. Толлер «Человек – Масса», В. Газенклевер «Решение»). Разрушение иллюзий «нового человека» происходит постепенно (Э. Толлер «Преображение», «Человек – Масса», «Разрушители машин», П. Цех «Колесо», Г. Кайзер «Коралл», «Газ») и приводит к таким крайностям, как: создание антиутопии (Г. Кайзер «Газ (Вторая часть)») или же конструирование утопической оторванной от реальности модели преобразования (Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», Э. Барлах «Найденыш», Й. Р. Бехер «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», П. Цех «Братание»). Намеренное подчеркивание противоречий и появление пародийных элементов в драмах (Л. Рубинер «Без насилия», Й. Р. Бехер «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы», К. Штернхайм «1913», «Ископаемое», В. Газенклевер «Решение») также становятся этапом в процессе постепенного абстрагирования экспрессионистов-драматургов от социалистических идей и перехода в иные удаленные от политики сферы (Ф. ф. Унру «Площадь»).

Неудачная попытка совместной борьбы экспрессионистов и социалистов за обновление мира и человечества позволяет сделать общий вывод о несоответствии социалистических методов решения проблем экспрессионистским представлениям о преобразении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заманчивость идеи обновления таилась для многих экспрессионистов в ее непостижимости. В процессе преобразования человек возвращался к своей истинной неиспорченной сути. При этом сам механизм обновления оставался неразгаданной тайной. Оно происходило будто без вмешательства внешних факторов, силой одной идеи, однако требовало некоего толчка, импульса. Углубление в духовные сферы и постепенный отрыв от реальности приводили к появлению неуверенности и сомнений в самой возможности воплощения идеи преобразования мира и человека. Это подчеркивалось и отсутствием в драматургии экспрессионизма четкой программы действий. Цель заключалась в самом движении. Конец пути оставался скрытым от глаз идущих, но вступая на него, человек изменялся внутренне, и сам этот факт мог привести к неожиданным результатам. «Новый человек» осуществлял прорыв, подавал пример, жертвовал своей жизнью и растворялся во всех окружающих. Однако и после достижения заветного счастливого края (Г. Кайзер «Ад – Путь – Земля», Й. Р. Бехер «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», П. Цех «Братание») путь всеобщего обновления не заканчивался, «новым людям» еще предстояло устраивать жизнь на «новой земле».

В диссертационном исследовании нами была предложена классификация экспрессионистских драм по идейному принципу, отражающему степень влияния на образ «нового человека» христианских, ницшеанских и социалистических представлений об обновлении. Сделанный анализ дал возможность на материале большого круга источников (48 драматических произведений, 30 философских сочинений экспрессионистов, философские труды Ф. Ницше, Н. А. Бердяева, А. Бергсона, Г. Зиммеля) проследить за развитием и трансформацией образа «нового человека», выделить его основные особенности и характерные черты.

В первой главе работы нами доказывается тезис о том, что, несмотря на конфликт в сознании людей, созданный столкновением христианских воззрений с заметно усилившейся на рубеже веков тенденцией к обмирщению, «новому человеку» удастся преодолеть создавшийся кризис. Во втором разделе главы

демонстрируется негативное отношение к Богу героев экспрессионистских драм. Бог представляется жестоким мучителем людей (Э. Толлер «Человек – Масса», «Разрушители машин», П. Корнфельд «Искушение»), «братом-близнецом дьявола» (П. Корнфельд «Небеса и ад»), игроком и безумцем с дьявольским чувством юмора (Р. Гёринг «Морской бой», Г. Кайзер «Спасенный Алкивиад», Э. Вайс «Олимпия», П. Корнфельд «Небеса и Ад»), равнодушным наблюдателем за человеческими мучениями (Х. Х. Янн «Пастор Эфраим Магнус», Г. Йост «Веселый город», В. Газенклевер «Антигона»), грозным карателем (Э. Барлах «Потоп», В. Газенклевер «Антигона»). В противоположность этому в некоторых драмах выражается отношение к Создателю как к беспомощному жалкому страдальцу, ищущему помощи у своего творения (Э. Барлах «Потоп», Э. Толлер «Разрушители машин») или же как к Богу, провозглашающему свое равенство с человеком (Э. Барлах «Граф фон Ратцебург»). Все эти тенденции влияли на поведение и мироощущение «нового человека». Его позиция и самовосприятие менялись от осознания собственной вины (В. Газенклевер «Антигона», Э. Толлер «Человек – Масса») и приниженности по отношению к Творцу (Э. Барлах «Потоп», «Граф фон Ратцебург») до ощущения вседозволенности и безнаказанности (Э. Барлах «Потоп», Г. Йост «Веселый город»), до уравнивания себя с самим мессией (Г. Кайзер «Граждане Кале», Э. Барлах «Граф фон Ратцебург»). Ни один из этих вариантов не обеспечивал однако достижения внутренней гармонии и не мог привести к всеобщему обновлению. Герои пьес ощущали свое безграничное одиночество и несовершенство (Г. Йост «Веселый город», Э. Барлах «Мертвый день», «Бедный родственник»). Выходом из создавшегося положения стало воспетое в драмах, анализируемых в третьем разделе первой главы, возрождение божественной искры в душе человека, символизирующее его единение с Богом (Э. Толлер «Преображение», Г. Йост «Пророки», Э. Барлах «Бедный родственник», П. Цех «Башня», «Братание»). Переживаемое в результате этого преобразование становилось источником духовной энергии и стимулом к бесконечному самосовершенствованию для «нового человека» и тех, кто должен был последовать его примеру.

Во второй главе диссертации доказывается тезис о сохранении в экспрессионистской драматургии и в образе «нового человека» целого ряда характерных отличительных черт, не подвергшихся влиянию философских концепций Ф. Ницше. В ходе анализа в первом разделе главы нами сопоставлялись образы Сверхчеловека и «нового человека». В результате был сделан вывод о том, что Сверхчеловек Ф. Ницше не может быть признан прототипом «нового человека». В своем отказе от сострадания и любви к ближнему он представляется слишком воинственной и равнодушно-горделивой фигурой. В отличие от Заратустры экспрессионистский «новый человек» видит в окружающих не переходное звено на пути к высшей цели, но пытается любой ценой пробудить в людях их внутреннюю красоту и способность к преображению (Э. Толлер «Преображение», В. Газенклевер «Царство»). Еще не обновленный человек уже признается драматургами высшей ценностью. Отрицание этого и попытка следовать примеру Сверхчеловека препятствует истинному обновлению и приводит к крушению всех надежд и иллюзий (Г. Кайзер «С утра до полуночи»).

Одной из крайних форм выражения протеста против старой системы ценностей, высказанного Ф. Ницше, в экспрессионистских драмах, разбираемых во втором разделе главы, становится борьба представителей молодого поколения против своих отцов, препятствующих, по мнению молодых, развитию «живой жизни» (В. Газенклевер «Сын», П. Цех «Башня»). Действия героев доказывают, что нигилизма и разрушительных тенденций для обновления недостаточно. Каждый раз лишь через возвращение к духовности и признание важности связи человека с Богом удается сохранить шаткое равновесие и продолжить путь к преображению (П. Цех «Башня», «Братание»).

Близость к христианскому мировоззрению подчеркивается в экспрессионистских драмах и в фигуре Поэта, которой посвящается третий раздел второй главы. В отличие от ницшеанского Поэта как служителя Диониса, понятного лишь себе подобным, экспрессионистский Поэт признает свое призвание служить людям, вести их к обновлению и стараться пробудить лучшие

чувства в каждом (Г. Кайзер «Не прикасайся ко мне», Й. Р. Зорге «Нищий», В. Газенклевер «Спаситель»).

В третьей главе диссертационного исследования доказываются три тезиса. В первом разделе делается вывод о том, что экспрессионистская идея становится результатом отказа от надежды на возможность всеобщего обновления. Сближаясь в идейном отношении с представителями утопического социализма, экспрессионисты отстаивали убеждение в необходимости отказа от всякого насилия и осуществления бескровной революции духа, в ходе которой каждый человек, преображаясь, сохранял свою индивидуальность и неповторимость (Э. Толлер «Человек – Масса»). Создание мировой общины, всеобщее равенство и братство казались достижимыми идеалами. На смену ожиданиям и надеждам «нового человека» в драмах приходит разочарование (Э. Толлер «Разрушители машин», П. Цех «Колесо», Г. Кайзер «Коралл», «Газ»). Мир, лишенный идеалов добра, человеколюбия, уважения к каждой отдельной человеческой личности, по мнению экспрессионистов, больше не может существовать. Следствием этого вывода становится мировая катастрофа (Г. Кайзер «Газ (Вторая часть)»).

Во втором разделе главы доказывается тезис о том, что утопии и идеальные модели преображения приобретают в драмах экспрессионистов черты искусственных конструкторов. Примером этого могут служить рассматриваемые драмы Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля», Э. Барлаха «Найденыш», П. Цеха «Братание» и Й. Р. Бехера «Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу». Происходящее в них обновление больше напоминает четкую схему («Ад – Путь – Земля»), неожиданное всеобщее прозрение, приобретающее черты христианского чуда («Найденыш»), или полуреальное видение («Рабочие. Крестьяне. Солдаты. Прорыв народа к Богу», П. Цех «Братание»). Все три варианта кажутся совершенно оторванными от всякой реальности. При этом христианские мотивы и образы оказывают в драмах не менее важное влияние, чем социалистические утопические представления о преображении мира.

В третьем разделе главы обосновывается тезис о том, что противоречия, пародийные элементы, гротески, появляющиеся в экспрессионистских драмах,

становятся признаком изменения политических воззрений их авторов. Подобными противоречиями становятся призывы к кровавой борьбе и одновременно выражение скептического отношения к политике (Й. Р. Бехер «Рабочие, крестьяне, солдаты. набросок революционной драмы борьбы»), отступление от провозглашенного экспрессионистского принципа отказа от насилия (Л. Рубинер «Без насилия»). Пародийные элементы в драмах К. Штернхайма «1913» и «Ископаемое» по отношению к социалистическим устремлениям к преобразению действительности и сатирический гротеск в комедии В. Газенклевера «Решение» свидетельствуют об усиливающемся среди экспрессионистов-драматургов неприятии социализма и социалистической революции. Результатом этого становится отказ от любой кровопролитной борьбы во имя любви и духовности (Ф. Унру «Площадь»).

Экспрессионизм оставался глубоко философским и по своей сути пророческим явлением, возвышающимся над многими современными теориями, тенденциями и идеями. Отстаивая высшую ценность и красоту человеческой личности, важность сохранения духовности, он обращался к тем идеалам, которые, как доказывают время и исторический опыт, никогда не теряли своей важности и актуальности. Зачастую оставаясь недостижимым воплощением мечты, образ «нового человека» выражал в себе стремление экспрессионистов к справедливости, счастью и благополучию всех людей.

Анализ экспрессионистской драматической модели обновления представляет широкое поле для исследования. При дальнейшей работе над этой темой нам бы хотелось более подробно остановиться на проблемах влияния библейских образов и мотивов на художественный мир драм и их трансформации вследствие усиливающейся тенденции к обмирщению. С точки зрения философии, было бы интересно проследить влияние других философских концепций, в т. ч. доктрин Э. Гуссерля, на драматургию экспрессионизма. Проблема отображения в драмах социально-политического аспекта во всей его полноте также представляет крайне любопытную с позиции литературоведения и обширную сферу для изучения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Библия. – РБО, 2013. – 1248 с.
Художественная литература
2. Бюхнер Г. Войцек / Г. Бюхнер // Пьесы. Проза. Письма / пер с нем. Е. Михелевича, А. Карельского; ред., статья и коммент. А. Карельского. – Москва: Искусство, 1972. – С. 185-217.
3. Бюхнер Г. Смерть Дантона / Г. Бюхнер // Пьесы. Проза. Письма / пер с нем. Е. Михелевича, А. Карельского; ред., статья и коммент. А. Карельского. – Москва: Искусство, 1972. – С. 73-151.
4. Кайзер Г. Ад – Путь – Земля / Г. Кайзер // Драмы: пер. с нем. Н. Е. Эфроса. Предисл. А. В. Луначарского. – Москва, Петроград: Госиздат., 1923. – С. 201-247.
5. Кайзер Г. Газ / Г. Кайзер // Драмы: пер. с нем. А. С. Цуккера... – С. 79-120.
6. Кайзер Г. Газ (Вторая часть) / Г. Кайзер // Драмы: пер. с нем. С. А. Полякова... – С. 121-151.
7. Кайзер Г. Граждане Кале / Г. Кайзер // Драмы: пер. с нем. П. А. Маркова... – С. 249-298.
8. Кайзер Г. Коралл / Г. Кайзер // Драмы: пер. с нем. В. Морица... – С. 27-77.
9. Кайзер Г. С утра до полуночи / Г. Кайзер // Драмы: пер. с нем. Н. Е. Эфроса и Л. Шика... – С. 153-200.
10. Клейст Г. Принц Гомбургский / Г. Клейст // Пьесы. Пер. с нем. / Вступит ст. А. Дейча; примеч. А. Левинтона. – Москва: Искусство, 1962. – С. 519-614.
11. Толлер Э. Разрушители машин: драма / Э. Толлер / пер С. М. Городецкого. – Иваново-Вознесенск: «Основа», 1923. – 56 с.
12. Толлер Э. Человек – Масса. Драма на тему социальной революции XX столетия / Э. Толлер / пер. с нем. и предисл. А. Пиотровского. – Москва, Петроград: Госиздат, 1923. – 96 с.

13. Толлер Э. Юность в Германии / Э. Толлер / пер. с нем. В. Стенича. – Москва: «Художественная лит-ра», 1935. – 232 С.
14. **Barlach E.** Der Tote Tag / E. Barlach // Sämtliche Werke: kritische Ausgabe / hrsg. v. U. Bubrowski. – Leipzig: Seemann, 1998-2002. – Bd. 1. Das literarische Werk. Dramen I. – 2002. – 1055 S.
15. Barlach E. Der arme Vetter / E. Barlach // Sämtliche Werke: kritische Ausgabe / hrsg. v. U. Bubrowski. – Leipzig: Seemann, 1998-2002. – Bd. 2. Das literarische Werk. Dramen II. – 1998. – 764 S.
16. Barlach E. Der Findling / E. Barlach // Sämtliche Werke: kritische Ausgabe / hrsg. v. U. Bubrowski. – Leipzig: Seemann, 1998-2002. – Bd. 3. Das literarische Werk. Dramen III. – 1999. – S. 13-185.
17. Barlach E. Der Graf von Ratzeburg / E. Barlach // Sämtliche Werke: kritische Ausgabe / hrsg. v. U. Bubrowski. – Leipzig: Seemann, 1998-2002. – Bd. 3... – S. 822-835.
18. Barlach E. Die Gute Zeit / E. Barlach // Sämtliche Werke: kritische Ausgabe / hrsg. v. U. Bubrowski. – Leipzig: Seemann, 1998-2002. – Bd. 3... – S. 431-517.
19. Barlach E. Die Sündflut / E. Barlach // Sämtliche Werke: kritische Ausgabe / hrsg. v. U. Bubrowski. – Leipzig: Seemann, 1998-2002. – Bd. 3... – S. 185-277.
20. Becher J. R. Arbeiter. Bauern. Soldaten. Der Aufbruch eines Volkes zu Gott. Ein Festspiel / J. R. Becher // Gesammelte Werke. – Bd. 8. Dramatische Dichtungen / hrsg. v. J.-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin [u.a.]: Aufbau-Verl., 1971. – S. 17-101.
21. Becher J. R. Arbeiter, Bauern, Soldaten. Entwurf zu einem revolutionären Kampfdrama / J. R. Becher // Gesammelte Werke. – Bd. 8... – S. 101-191, 846-849.
22. Bronnen A. Vaternord: Schauspiel in d. Fassungen von 1915 u. 1922 / A. Bronnen. – München: Ed. Text + Kritik, 1985. – 224 S.
23. Büchner G. Dantons Tod // Sämtliche Werke und Schriften: historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar; (Marburger Ausgabe) Dantons Tod. Text, Editionsbericht / hrsg. v. B. Dedner. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 2000. – 378 S.

24. Büchner G. Woyzeck // Sämtliche Werke und Schriften : historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar; (Marburger Ausgabe). "Woyzeck". Text, Editionsbericht, Quellen, Erläuterungsteile / hrsg. v. B. Dedner. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 2005. – 580 S.
25. Goering R. Seeschlacht: Tragödie / R. Goering. – München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1966. – 127 S.
26. Hasenclever W. Antigone / W. Hasenclever // Sämtliche Werke: in 5 Bde. / hrsg. v. D. Breuer, B. Witte. – Bd. 2. 1. Stücke bis 1924 / bearb. v. A. Zurhelle, C. Brauer. – Mainz: Hase & Koehler, 1992. – S. 361-421.
27. Hasenclever W. Das Reich / W. Hasenclever // Sämtliche Werke: in 5 Bde. / hrsg. v. D. Breuer, B. Witte. – Bd. 2... – S. 101-233.
28. Hasenclever W. Der Retter / W. Hasenclever // Sämtliche Werke: in 5 Bde. / hrsg. v. D. Breuer, B. Witte. – Bd. 2... – S. 323-361.
29. Hasenclever W. Der Sohn / W. Hasenclever // Sämtliche Werke: in 5 Bde. / hrsg. v. D. Breuer, B. Witte. – Bd. 2... – S. 233-323.
30. Hasenclever W. Die Entscheidung / W. Hasenclever // Sämtliche Werke: in 5 Bde. / hrsg. v. D. Breuer, B. Witte. – Bd. 2... – S. 457-469.
31. Hasenclever W. Jenseits / W. Hasenclever // Sämtliche Werke: in 5 Bde. / hrsg. v. D. Breuer, B. Witte. – Bd. 2... – S. 469-515.
32. Jahnn H. H. Pastor Ephraim Magnus / H. H. Jahnn // Werke und Tagebücher: in 7 Bde. – Bd. 4. Dramen I / hrsg. v. T. Freeman, T. Scheuffelen; mit einer Einl. v. H. Mayer. – Hamburg: Hoffmann & Campe, 1974. – S. 5-68.
33. Jost H. Der Einsame: ein Menschenuntergang / H. Jost. – Berlin: Langen, Müller, 1938. – 110 S.
34. Jost H. Die fröhliche Stadt: Schauspiel / H. Jost. – München: Langen, 1925. – 93 S.
35. Jost H. Propheten: Schauspiel / H. Jost. – München: Langen, Müller, 1922. – 79 S.
36. Kaiser G. Der gerettete Alkibiades / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 1. Stücke 1895-1917 / hrsg. v. W. Huder. – Berlin [u.a.]: Propyläen-Verl., 1971. – S. 755-812.

37. Kaiser G. Die Erneuerung. Skizze für ein Drama / G. Kaiser // Einakter und kleine Dramen des Expressionismus / hrsg. v. H. Denkler. – Stuttgart: Reclam, 1968. – S. 198-202.
38. Kaiser G. Die Bürger von Calais / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 1... – S. 519-581.
39. Kaiser G. Die Koralle / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 1... – S. 653-713.
40. Kaiser G. Von morgens bis mitternachts / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 1... – S. 463-519.
41. Kaiser G. Gas / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 2. Stücke 1918-1927 / hrsg. v. W. Huder. – Berlin [u.a.]: Propyläen-Verl., 1971. – S. 9-59.
42. Kaiser G. Gas. Zweiter Teil / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 2... – S. 59-89.
43. Kaiser G. Hölle Weg Erde / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 2... – S. 89-145.
44. Kaiser G. Noli me tangere / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 2... – S. 187-231.
45. Kleist G. v. Prinz von Homburg / G. v. Kleist // Gesammelte Werke. 3. Prinz Friedrich von Homburg [u.a.]. – Berlin: Tillgner, 1923. – 334 S.
46. Koffka F. Kain: ein Drama / F. Koffka. – Berlin: Reiß, 1917. – 37 S.
47. Kornfeld P. Die Verführung: Eine Tragödie in 5 Akten / P. Kornfeld. – 2. u. 3. Aufl. – Berlin: Fischer, 1918. – 165 S.
48. Kornfeld P. Himmel und Hölle: eine Tragödie in fünf Akten und einem Epilog / P. Kornfeld. – 1. u. 2. Aufl. – Berlin: Fischer, 1919. – 115 S.
49. Rubiner L. Die Gewaltlosen: Drama in vier Akten / L. Rubiner // Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919 / hrsg. und mit einem Nachwort v. K. Schuhmann. – Leipzig: Reclam, 1976. – S. 50-150.
50. Sorge R. J. Der Bettler: eine dramatische Sendung / R. J. Sorge. – 6. u. 7. Aufl. – Berlin: Fischer, 1928. – 166 S.
51. Sorge R. J. König David: Schauspiel / R. J. Sorge. – Berlin: Fischer, 1916. – 168 S.
52. Sternheim C. 1913: Schauspiel in drei Aufzügen / C. Sternheim // Aus dem bürgerlichen Heldenleben. – Neuwied [u.a.]: Luchterhand, 1969. – S. 217-295.
53. Sternheim C. Das Fossil: Drama in drei Aufzügen / C. Sternheim // Aus dem bürgerlichen Heldenleben... – S. 295-359.

54. Toller E. Die Maschinenstürmer / E. Toller // Gesammelte Werke: in 6 Bde. – Bd 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924) / hrsg v. J. M. Spalek, W. Frühwald. – 3. Aufl. – München [u.a.]: Hanser, 1995. – S. 113-191.
55. Toller E. Die Wandlung / E. Toller // Gesammelte Werke: in 6 Bde. – Bd 2... – S. 7-63.
56. Toller E. Masse – Mensch / E. Toller // Gesammelte Werke: in 6 Bde. – Bd 2... – S. 63-113.
57. Toller E. Der Ringende // Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte / E. Toller / mit e. Vorw. u. hrsg. v. K. Hiller. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961. – S. 439.
58. Unruh F. v. Ein Geschlecht: [Trilogie]. 2. Platz: ein Spiel / F. v. Unruh. – München: K. Wolff, 1920. – 158 S.
59. Weiß E. Olympia: Tragikomödie / E. Weiß. – Berlin: Verl. Die Schmiede, 1923. – 130 S.
60. Zech P. Das Rad. Ein tragisches Maskenspiel / P. Zech // Ausgewählte Werke. In Zusammenarbeit mit Dieter Breuer / hrsg. u. bearb. v. B. Kasties. – Bd. 2. Dramen. Schauspiele, Dramatische Skizze, Drehbuchentwurf. – Aachen: Shaker, 1998. – S. 5-38.
61. Zech P. Der Turm. Sieben Stufen zu einem Drama / P. Zech // Sebastian oder die vier Weltkreise eines Geschlagenen. Das Rad. Der Turm. Verbrüderung. Steine. – Leipzig: Schauspiel-Verl., 1924. – 139 S.
62. Zech P. Verbrüderung. Ein Hochgesang unter dem Regenbogen in fünf Stationen / P. Zech // Die Jacobsleiter. Ein heroisches Quartett (Das Rad / Steine / Verbrüderung / Selige Insel). – Hamburg [u.a.]: Hoffmann & Campe, 1921. – 109 S.

Философские сочинения

63. Бердяев Н. А. Философия свободы / Н. А. Бердяев. - Москва: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1911. - 278 с.
64. Ницше Ф. Веселая наука / Ф. Ницше // Полное собрание сочинений: в 13 т. / редсовет: А. А. Гусейнов [и др.]. – Т. 3. Утренняя заря. Веселая наука.

- Мессинские идиллии / науч. ред. А. Г. Жаворонков, И. А. Эбаноидзе; пер с нем. – Москва: Культурная революция, 2014. – 650 с.
65. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше // Полное собрание сочинений: в 13 т. / редсовет: А. А. Гусейнов [и др.]. – Т. 4. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. Комментарии к библейским текстам / науч. ред. А. Г. Жаворонков, И. А. Эбаноидзе; пер. с нем. Ю. Антоновского. – Москва: Культурная революция, 2005. – 432 с.
66. Ницше Ф. О музыке и слове / Ф. Ницше // Полное собрание сочинений: в 13 т. / редсовет: А. А. Гусейнов [и др.]. – Т. 7. Черновики и наброски 1869-1873 гг. / науч. ред. А. Г. Жаворонков, И. А. Эбаноидзе; пер. с нем. Ю. А. Архипова. – Москва: Культурная революция, 2007. – 720 с.
67. Ницше Ф. Черновики и наброски 1882-1884 гг. / Ф. Ницше // Полное собрание сочинений: в 13 т. / редсовет: А. А. Гусейнов [и др.]. – Т. 10. Черновики и наброски, 1882-1884 гг. / науч. ред. А. Г. Жаворонков, И. А. Эбаноидзе; пер. с нем. Ю. А. Архипова. – Москва: Культурная революция, 2010. – 630 с.
68. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии / К. Эдшмид // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – Москва: Прогресс, 1986. – с. 300-316.
69. **Aufruf** der Antinationalen Sozialisten-Partei (A.S.P.) Gruppe Deutschland // Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920: Expressionismus / hrsg. v. T. Anz, M. Stark. – Stuttgart: Metzler, 1982. – S. 332-335.
70. Bahr H. Die Moderne / H. Bahr // Moderne Dichtung. Monatsschrift für Literatur und Kritik. – Bd. 1., Heft. 1. – Leipzig, 1890. – S. 13-15.
71. Ball H. Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917 / H. Ball // Manifeste und Dokumente... – S. 124-127.
72. Barlach E. Das dichterische Werk: in 3. Bde / hrsg. v. F. Droß. – München: Piper, 1956-59. – Bd. 3. Prosa 2. – 723 S.
73. Behrens F. R. Kommunismus ist Christentum / F. R. Behrens // Die Aktion. – Berlin, 1919. - 15. Febr. – 9. Jahrgang. Heft 6/7. – S. 99-103.

74. Benn G. Nietzsche – nach fünfzig Jahren / G. Benn // Gesammelte Werke: in 4 Bde. / hrsg. v. D. Wellershoff. – Bd. 1. Essays, Reden. Vorträge. – Wiesbaden: Limes-Verl, 1959. – S. 482-493.
75. Bergson H. Materie und Gedächtnis: eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist / H. Bergson / übers. v. J. Frankenberger, mit einer Einl. von E. Oger. – Hamburg: Meiner, 1991. – 256 S.
76. Bergson H. Schöpferische Entwicklung. 4. – 6. Taus. / H. Bergson. – Jena: Diederichs, 1921. – 372 S.
77. Blass E. Geist der Utopie / E. Blass // Manifeste und Dokumente... – S. 238-243.
78. Crautwald V. Der new Mensch / D. Valentinus Crautwaldt. – Augsburg: P. Ulhart, 1543. – 24 S.
79. Edschmid K. Expressionismus in der Dichtung. Rede gehalten am 13. Dezember 1917 vor dem Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der Deutschen Gesellschaft 1914 / K. Edschmid // Manifeste und Dokumente... – S. 42-55.
80. Edschmid K. Über den dichterischen Expressionismus / K. Edschmid // Frühe Manifeste: Epochen des Expressionismus. – Hamburg: Wegner, 1957. – S. 26-43.
81. Edschmid K. Über die dichterische deutsche Jugend / K. Edschmid // Frühe Manifeste... – S. 13-25.
82. Goll I. Vom Geistigen / I. Goll // Manifeste und Dokumente... – S. 220-222.
83. Hart H. Die Moderne / H. Hart // Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892 / hrsg. v. E. Ruprecht. – Stuttgart: Metzler, 1962. – S. 144-147.
84. Hatvani P. Versuch über den Expressionismus / P. Hatvani // Manifeste und Dokumente... – S. 38-42.
85. Herzog W. An die geistige Internationale. Aufruf an Romain Rolland // Manifeste und Dokumente... – S. 335-338.
86. Hiller K. Philosophie des Ziels / K. Hiller // Das Ziel: Aufrufe zu tätigem Geist / hrsg. v. K. Hiller. – 4. Aufl. - München [u.a.]: Müller, 1916. – S. 187-217.
87. Huelsenbeck R. Der Neue Mensch / R. Huelsenbeck // Manifeste und Dokumente... – S. 131-135.

88. Kaiser G. Das Drama Platons oder Der gerettete Alkibiades. Der Platonische Dialog / G. Kaiser // Werke: in 3 Bde. – Bd. 3. Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte / hrsg. v. K. Kändler. – 1. Aufl. - Berlin [u.a.]: Aufbau-Verl., 1979. – S. 531-532.
89. Kaiser G. Der kommende Mensch oder Dichtung und Energie / G. Kaiser // Werke: in 3 Bde. – Bd. 3... – S. 548-553.
90. Kaiser G. Die Sinnlichkeit des Gedankens / G. Kaiser // Werke in 3 Bde. – Bd. 3... – S. 564-566.
91. Kaiser G. Die zwölf unsterblichen Dichter. Antwort auf eine Rundfrage der New York Times / G. Kaiser // Werke: in 6 Bde. – Bd. 4. Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte / hrsg. v. W. Huder. – Berlin [u.a.]: Propyläen-Verl., 1971. – S. 591.
92. Kaiser G. Formung von Drama / G. Kaiser // Werke: in 3 Bde. – Bd. 3... – S. 554-556.
93. Kaiser G. Georg Kaiser über Georg Kaiser. Gespräch mit Yvan Goll / G. Kaiser // Werke in 3 Bde. – Bd. 3... – S. 562-564.
94. Kaiser G. Vision und Figur / G. Kaiser // Werke in 3 Bde. – Bd. 3... – S. 533-535.
95. Kaiser G. Wie ein Theaterstück entsteht. Antwort auf eine Rundfrage des Svenska Dagbladet / G. Kaiser // Werke: in 3 Bde. – Bd. 3... – S. 566-567.
96. Kaiser G. Über mein Werk. Vorwort zu einer Lesung aus Gas. Zweiter Teil / G. Kaiser // Werke: in 3 Bde. – Bd. 3... – S. 546-547.
97. Kayser R. Das Ende des Expressionismus / R. Kayser // Der Neue Merkur, Jhg. IV. – 1920. – № 4. – S. 251-258.
98. Kornfeld P. Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes / P. Kornfeld // Manifeste und Dokumente... – S. 222-238.
99. Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft / F. Nietzsche // Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe: in 15 Bde. / hrsg. v. G. Colli, M. Montinari. – Bd. 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die Fröhliche Wissenschaft. – München [u.a.]: Dt. Taschenbuch-Verl. [u.a.], 1988. – 670 S.
100. Nietzsche F. Also sprach Zarathustra 1-4 / F. Nietzsche // Sämtliche Werke... – Bd. 4. Also sprach Zarathustra 1-4. – München [u.a.]: Dt. Taschenbuch-Verl. [u.a.], 1980. – 420 S.

101. Nietzsche F. Über Musik und Wort / F. Nietzsche // Sämtliche Werke... – Bd. 7. Nachgelassene Fragmente 1869-1874. – München [u.a.]: Dt. Taschenbuch-Verl. [u.a.], 1988. – 840 S.
102. Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente 1882-1884 / F. Nietzsche // Sämtliche Werke... – Bd. 10. Nachgelassene Fragmente 1882-1884. – München [u.a.]: Dt. Taschenbuch-Verl. [u.a.], 1988. – 667 S.
103. Nietzsche F. Werke: in 3 Bde. / hrsg. v. K. Schlechta. – München [u.a.]: Dt. Taschenbuch-Verl., 1954-1956. – Bd. 1, Bd. 2.
104. Otten K. «Adam» / K. Otten // Neue Blätter für Kunst und Dichtung. – 1918. – 1. – S. 80-83.
105. Pinthus K. Einleitung // Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / hrsg. v. K. Pinthus. – Hamburg: Rowohlt, 1991. – S. 7-35.
106. Rubiner L. Der Mensch in der Mitte. Vorbemerkungen / L. Rubiner // Manifeste und Dokumente... – S. 218-220.
107. Rubiner L. Die Erneuerung / L. Rubiner // Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919 / hrsg. und mit einem Nachwort v. K. Schuhmann. – Leipzig: Reclam, 1976. – S. 311-318.
108. Schreyer L. Die neue Kunst / L. Schreyer // Sturm. – 1919. – № 4-8. – S. 48-52.
109. Simmel G. Die Großstadt und das Geistesleben / G. Simmel // Lyrik des Expressionismus / hrsg. v. S. Vietta. – 4., verb. Aufl. – Tübingen: Niemeyer, 1999. – S. 10-16.
110. Simmel G. Lebensanschauung: vier metaphysische Kapitel / Simmel G. – 2. Aufl. – München [u.a.]: Duncker & Humblot, 1922. – 245 S.
111. Simmel G. Rembrandt: ein kunstphilosophischer Versuch / G. Simmel. – Leipzig: Wolff, 1916. – 205 S.
112. Spener P. J. Pia Desideria / Philipp Jacob Spener // hrsg. v. K. Aland. – Berlin: Walter de Gruyter, 1939. – 89 S.
113. Sydow E. v. Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus / E. v. Sydow // Manifeste und Dokumente... – S. 243-250.

114. Toller E. Arbeiten / E. Toller // Gesammelte Werke: in 6 Bde. – Bd. 1. Kritische Schriften, Reden und Reportagen / hrsg v. J. M. Spalek, W. Frühwald. – 2. Aufl. – München [u.a.]: Hanser, 1995. – S. 135-149.
115. Toller E. Bemerkungen zu meinem Drama Die Wandlung // E. Toller. Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen. – Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920. – S. 4-5.

Литература

Монографии и сборники

116. Авангард в культуре XX века, 1900-1930 гг.: Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / отв. ред. Ю. Н. Гирин. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – 704 с.
117. Бар Г. Экспрессионизм / Г. Бар. – Петроград: Academia, 1920. – 105 с.
118. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920): пер с нем. / О. Вальцель. – Петроград: Academia, 1922. – 96 с.
119. Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии: под ред. и с предисл. Р.В. Пикеля / А. А. Гвоздев. – Ленинград, Москва: Художественная литература, 1933. – 192 с.
120. Гете и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Пер. с нем. изд.: Dirk Kemper. Ineffabile. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004. XIV, 496 S. / [Пер. А. И. Жеребина]. – Москва: Языки славянской культуры, 2009. – 384 с.
121. Дранов А. В. Поэзия экспрессионизма (к вопросу о методе) / А. В. Дранов. – Москва: МГУ, 1980. – 138 с.
122. Жеребин А.И. От Виланда до Кафки: очерки по истории немецкой литературы / А.И. Жеребин. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2012. – 480 с.
123. Заманская В. В. Контекстно-герменевтический метод: перспективы анализа литературного процесса и художественного произведения / В. В. Заманская //

- Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной науч. конференции «Сравнительное литературоведение» (V Пospelовские чтения) / ред. коллегия: П. А. Николаев, М. Л. Ремнёва, А. Я. Эсалнек. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2003. – 332 с.
124. Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания / В. В. Заманская. – Екатеринбург, Магнитогорск: Издат. Урал. ун-та, 1996. – 320 с.
125. Зоркая М. В. Слово и изображение в творчестве Эрнста Барлаха / М. В. Зоркая. – Москва: Лит. ин-т им. А. М. Горького, 1984. – 45 с.
126. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский / предисл. Н. Кандинской; пер. А. Лисовского. – New York: Междунар. лит. содружество, 1967. – 150 с.
127. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве / Куликова И. С. – Москва: Наука, 1978. – 182 с.
128. Луначарский А. В. Силуэты / А. В. Луначарский / предисл. и примеч. И. Саца. – Москва: Мол. гвардия, 1965. – 543 с., 13 л. ил.
129. Маркин Ю. П. Эрнст Барлах. Пластические произведения / Ю. П. Маркин. – Москва: Искусство, 1976. – 240 с.: 50 л. ил.; прилож.: Барлах и средневековое искусство.
130. Мор Т. Утопия: Эпиграммы; История Ричарда III / Т. Мор; изд. подгот. М. Л. Гаспаров и др. – 2. изд., испр. и доп. – Москва: Ладомир; Наука, 1998. – 461 с.: ил., портр., факс.
131. Новая немецкая драма: учебно-методическое пособие / Е. Н. Шевченко. – Казань: редакционно-издательский отдел ГБУ "РЦМКО", 2013. – 48 с.
132. Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова / изд. 2-ое, доп. и исправл. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2002. – 469 с.
133. Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: учеб. пособие по зарубеж. литер.: первая часть XX века / Н. В. Пестова. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2004. – 336 с.

134. Пестова Н. В. Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм / Н. В. Пестова. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2009. – 297 с.
135. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – Москва: Наука, 2003. – 575 с.
136. Тиллих П. Избранное. Теология культуры: пер с англ. / П. Тиллих; ред. С. В. Лезов. – Москва: Юристъ, 1995. – 479 с.
137. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – Москва: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
138. Экспрессионизм: Сб. ст. / под ред. Е. М. Браудо, Н. Э. Радлова. – Петроград, Москва: Всемирная литература, 1923. – 232 с.
139. **Anz T.** Literatur des Expressionismus / T. Anz. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. – 258 S.
140. Arnold A. Die Literatur des Expressionismus: sprachliche und thematische Quellen / A. Arnold. – Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1966. – 200 S.
141. Barlach E. Bilder vom Menschen: Meisterwerke aus Privatbesitz / E. Barlach / hrsg. v. J. Doppelstein, H. Stockhaus. – Bad Homburg v.d. Höhe: Altana; Hamburg: Ernst-Barlach-Ges., 1999. – 285 S.
142. Bebendorf K. Tollers expressionistische Revolution / K. Bebendorf. – Frankfurt a/M [u.a.]: Lang, 1990. – 292 S.
143. Beckmann H. Ich habe keinen Gott: Ernst Barlachs religiöse Provokation / H. Beckmann. – München: Chr. Kaiser Verlag, 1974. – 78 S.
144. Behrsing K. Sprache und Aussage in der Dramatik Georg Kaisers / K. Behrsing. – Zürich, München: Montana-Verlag, 1958. – 175 S.
145. Benz E. Der Übermensch: eine Diskussion / E. Benz. – Zürich: Rhein-Verl, 1961. – 474 S.
146. Brinkmann R. Expressionismus: internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen / R. Brinkmann // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte; Sonderband. – Stuttgart: Metzler, 1980. – 350 S.

147. Bütow T. Der Konflikt zwischen Revolution und Pazifismus in Werk Ernst Tollers: mit einem dokumentarischen Anhang: Essayistische Werke Tollers. Briefe von und über Toller / T. Bütow. – Hamburg: Lüdke, 1973. – 426, 75 S.
148. Büttner L. Büchners Bild vom Menschen / L. Büttner. – Nürnberg: Carl, 1967. – 112 S.
149. Carls C. D. Ernst Barlach: das plastische, graphische und dichterische Werk / C. D. Carls. – Berlin: Rembrandt-Verl., 1968. – 216 S.
150. Crimmann R. P. Literaturtheologie: Studien zum Vermittlungsproblem zwischen Germanistik und Theologie, Dichtung und Glaube, Literaturdidaktik und Religionspädagogik / R. P. Crimmann. – Frankfurt a/M [u.a.]: Lang, 1978. – 164 S.
151. Denkler H. Drama des Expressionismus: Programm, Spieltext, Theater / H. Denkler. – München: Fink, 1967. – 260 S.
152. Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk / hrsg. v. B. v. Wiese. – 2., erw. Auflage. – Berlin: Schmidt, 1969. – 490 S.
153. Diebold B. Anarchie im Drama / B. Diebold. – Frankfurt a/M.: Frankfurter verlagsanstalt, 1921. – 479 S.
154. Diebold B. Der Denkspieler Georg Kaiser / B. Diebold. – Frankfurt a/M.: Frankfurter Verl.-Anst., 1924. – 141 S.
155. Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende / hrsg. v. G. Wunberg. – 2., verb. u. kommentierte Aufl. – Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998. – 397 S.
156. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910-1921 / hrsg. v. P. Raabe. – Stuttgart: Metzler, 1964. – 263 S.
157. Dohle H. Das Problem Barlach: Probleme, Charaktere seiner Dramen / H. Dohle. – Köln: Czwiklitzer, 1957. – 131 S.
158. Dove R. Ernst Toller: ein Leben in Deutschland / R. Dove. – Göttingen: Steidl, 1993. – 352 S.

159. Durzak M. Das expressionistische Drama: Carl Sternheim – Georg Kaiser / M. Durzak. – München: Nymphenburger, 1978. – 197 S.
160. Edschmid K. Lebendiger Expressionismus: Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen; mit 31 Dichterporträts von Künstlern der Zeit / K. Edschmid. – München: Desch, 1961. – 408 S.
161. Ernst Barlach: 1870/1970 / hrsg. v. K. G. Just. – Bonn, Bad Godesberg: Inter Nationes, 1970. – 61 S.
162. Ernst Barlach: Leben und Werk in seinen Briefen / hrsg. v. F. Droß. – München: Piper, 1952. – 268 S.
163. Ernst Barlach. Werk und Wirkung. Berichte. Gespräche. Erinnerungen / gesammelt u. hrsg. v. E. Jansen. – Frankfurt a/M.: Athenäum Verl., 1972. – 595 S.
164. Ernst Toller und die Weimarer Republik: ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik / hrsg. v. S. Neuhaus, R. Selbmann, T. Unger. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. – 271 S.
165. Evelein J. F. August Strindberg und das expressionistische Stationendrama: eine Formstudie / J. F. Evelein. – New York [u.a.]: Lang, 1996. – 218 S.
166. Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung / hrsg. v. H. Friedmann, O. Mann. – Heidelberg: Rothe, 1956. – 375 S.
167. Eykman C. Denk- und Stilformen des Expressionismus / C. Eykman. – München: Francke, 1974. – 192 S.
168. Fechter P. Das europäische Drama: Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. 2. Vom Naturalismus zum Expressionismus / P. Fechter. – Mannheim: Bibliographisches Institut AG, 1957. – 558 S.
169. Fink E. Nietzsches Philosophie / E. Fink. – Stuttgart: Kohlhammer, 1960. – 189 S.
170. Fivian E. A. Georg Kaiser und seine Stellung in Expressionismus / E. A. Fivian. – München: Desch, 1946. – 293 S.
171. Franck H. Ernst Barlach. Leben und Werk / H. Franck. – Stuttgart: Kreuz-Verl., 1961. – 365 S.
172. Fremdheit, Entfremdung, Verfremdung: Akten des Internationalen Interdisziplinären Symposiums, Kopenhagen, März 1990 // Jahrbuch fuer

- Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte; Nr. 29 / hrsg. v. B. Ekmann, Bjørn, H. Hauser, W. P. Wucherpfennig. – Bern: Peter Lang, 1992. – 187 S.
173. Fricke G. Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters. – Berlin: Schmidt, 1929. – 250 S.
174. Fäth D. Probleme der Weltorientierung in den Dramen Reinhard Goerings / D. Fäth. – Frankfurt a/M. [u.a.]: Lang, 1999. – 326 S.
175. Georg Büchner und die Moderne: Texte, Analysen, Kommentar: in 3 Bde. / hrsg. v. D. Goltschnigg. – Berlin: Schmidt, 2001-2004. – Bd. 1. 1875-1945. – 616 S.
176. Germanistische Studien: Сб. науч. трудов / науч. ред. Н. В. Пестова. Вып. 2. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2008. – 103 с.
177. Goltschnigg D. Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners / D. Goltschnigg. – Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1975. – 330 S.
178. Graucob K. Ernst Barlachs Dramen / K. Graucob. – Kiel: Mühlau, 1969. – 200 S.
179. Grohmann W. Zwischen den beiden Kriegen. 3. Bildende Kunst und Architektur / W. Grohmann. – Berlin: Suhrkamp, 1953. – 551 S.
180. Grunow-Erdmann C. Die Drama Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit / C. Grunow-Erdmann. – Heidelberg: Winter, 1994. – 303 S.
181. Götz S. Bettler des Wortes: Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth / S. Götz. – Frankfurt a/M [u.a.]: Lang, 1998. – 239 S.
182. Haberkamp G. Triebgeschehen und Wille zur Macht: Nietzsche – zwischen Philosophie und Psychologie / G. Haberkamp. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. – 214 S.
183. Heering H. Idee und Wirklichkeit bei Hanns Johst / H. Heering. – Berlin: Junker u. Dünnhaupt, 1938. – 80 S.
184. Heinrich von Kleists Nachruhm: eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten / hrsg. v. H. Sembdner. – Bremen: Schünemann, 1967. – 700 S.
185. Hinck W. Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater / W. Hinck. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973. – 241 S.

186. Hübner A. Das Weltbild im Drama Paul Zechs: Diss... – Bern [u.a.]: Lang, 1975. – 248 S.
187. Kaiser H. Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung / H. Kaiser. – München: Fink, 1972. – 225 S.
188. Kenworthy B. J. Georg Kaiser / B. J. Kenworthy. – Oxford: Basil Blackwell, 1957. – 217 p.
189. Kirsten R. Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen / R. Kirsten. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. – 378 S.
190. Knapp G. P. Die Literatur des deutschen Expressionismus / G. P. Knapp. – München: Beck, 1979. – 230 S.
191. Knevels W. Expressionismus und Religion: gezeigt an der neuesten deutschen expressionistischen Lyrik / W. Knevels. – Tübingen: Mohr, 1927. – 40 S.
192. Krause F. Klangbewußter Expressionismus: moderne Techniken des rituellen Ausdrucks / F. Krause. – Berlin: Weidler, 2006. – 322 S.
193. Kuxdorf M. Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers / M. Kuxdorf. – Bern, Frankfurt a/M.: Lang, 1971. – 152 S.
194. Küenzlen G. Der Neue Mensch: eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne / G. Küenzlen. – München: Fink, 1994. – 292 S.
195. Leistner B. Spielraum des Poetischen. Goethe, Schiller, Kleist, Heine / B. Leistner. – Berlin, Weimar: Aufbau, 1985. – 300 S.
196. Literatur-Revolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme: in 2 Bde. / hrsg. v. P. Pörtner. – Bd. 1. Zur Aesthetik und Poetik. – Darmstadt: Luchterhand, 1960. – 504 S.
197. Lyrik des Expressionismus / hrsg. u. eingeleitet von S. Vietta. – 4., verb. Aufl. – Tübingen: Niemeyer, 1999. – 274 S.
198. Martens G. Vitalismus und Expressionismus: ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive / G. Martens. – Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1971. – 307 S.

199. Mayer H. Georg Büchner und seine Zeit / H. Mayer. – Wiesbaden: Limes-Verl, 1946. – 400 S.
200. Meier H. Der verborgene Gott: Studien zu den Dramen Ernst Barlachs / H. Meier. – Nürnberg: Glock & Lutz, 1963. – 168 S.
201. Mennemeier F. N. Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation: in 2 Bde. – Bd. 1. 1910 bis 1933 / F. N. Mennemeier. – 3., verb. u. erw. Aufl. – Berlin: Weidler, 2005. – 353 S.
202. Müller-Seidel W., Emrich W. Heinrich von Kleist: vier Reden zu seinem Gedächtnis. – Berlin: Schmidt, 1962. – 74 S.
203. Neuhuber C. Georg Büchner. Das literarische Werk / C. Neuhuber. – Berlin: Schmidt, 2009. – 216 S.
204. Nietzsche und die deutsche Literatur: in 2 Bde. / hrsg. v. B. Hillebrandt. – München: Dt. Taschenb. Verl., 1978. – Bd. 1. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. – 388 S. – Bd. 2. Forschungsergebnisse. – 239 S.
205. Oehm H. Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus / H. Oehm. – München: Fink, 1993. – 294 S.
206. Paulsen W. Deutsche Literatur des Expressionismus / W. Paulsen. – Bern [u.a.]: Lang, 1983. – 234 S.
207. Paulsen W. Georg Kaiser: die Perspektiven seines Werkes. Mit einem Anhang: Das dichterische und essayistische Werk Georg Kaisers. Eine historisch-kritische Bibliographie / W. Paulsen. – Tübingen: Niemeyer, 1960. – 184 S.
208. Pütz P. Friedrich Nietzsche / P. Pütz. – Stuttgart: Metzler, 1967. – 104 S.
209. Rasch W. Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende: gesammelte Aufsätze / W. Rasch. – Stuttgart: Metzler, 1967. – 326 S.
210. Reimers K. Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen / K. Reimers. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. – 378 S.
211. Richter J. H. Die Konzeption des «Neuen Menschen» in Ernst Barlachs dramatischem Schaffen / J. H. Richter. – New York [u.a]: Lang, 1992. – 189 S.

212. Riedel W. Der Neue Mensch: Mythos und Wirklichkeit / W. Riedel. – Bonn: Bouvier, 1970. – 124 S.
213. Rockenbach M. Reinhard Johannes Sorge: Studien zu Sorges künstlerischem Schaffen unter besonderer Berücksichtigung der dramatischen Sendung «Der Bettler» / M. Rockenbach. – Leipzig: Vier Quellen Verl., 1923. – 274 S.
214. Schümann D. Die Suche nach dem «Neuen Menschen» in der deutschen und russischen Literatur der Jahrhundertwende: Frank Wedekinds Mine-Haha und Michail Petrovič Arcybaševs Sanin / D. Schümann. – München: Sagner, 2001. – 153 S.
215. Schürer E. Georg Kaiser / E. Schürer. – New York: Twayne, 1971. – 262 S.
216. Seth T. Left-Wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism 1910-1920 / T. Seth. – Berlin: De Gruyter, 1990. – 254 S.
217. Siebenhaar K. Klänge aus Utopia: Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama. Mit einem Geleitwort von Horst Denkler / K. Siebenhaar. – Berlin [u.a]: Agora-Verl., 1982. – 285 S.
218. Sokel W. H. Der literarische Expressionismus: der Expressionismus in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: deutsche Übersetzung v. The writer in extremis. Expressionism in Twentieth-Century / Sokel W. H. – München: Langen-Müller, 1970. – 306 S.
219. Steffens W. Expressionistische Dramatik. Friedrichs Dramatiker des Welttheaters / W. Steffens. – Velber bei Hannover: Friedrich, 1968. – 165 S.
220. Szondi P. Theorie des modernen Dramas (1880-1950) / P. Szondi. – Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1963. – 169 S.
221. The Drama of German Expressionism: a German-English Bibliography / by C. Hill, R. Ley. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1960. – 211 p.
222. Utitz E. Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart / E. Utitz. – Stuttgart: Enke, 1927. – 190 S.
223. Vietta S. Die Literarische Moderne: eine Problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. – Stuttgart: Metzler, 1992. – 361 S.

224. Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus / S. Vietta, H.-G. Kemper. – 5., verbesserte Auflage. – München: Fink, 1994. – 464 S.
225. Viviani A. Das Drama des Expressionismus: Kommentar zu einer Epoche / A. Viviani. – München: Winkler, 1970. – 190 S.
226. Volz R. Strindbergs Wanderungsdramen: Studien zur Episierung des Dramas mit einer Edition unveröffentlichter Entwürfe zu «Till Damaskus IV» / R. Volz. – München: Tuduv-Verl.-Ges., 1982. – 187 S.
227. Weisbach R. Wir und der Expressionismus. Studien zur Auseinandersetzung der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft mit dem Expressionismus / R. Weisbach. – Berlin: Akademie-Verlag, 1972. – 250 S.
228. Wellwarth G. E. The Theatre of Protest and Paradox / G. E. Wellwarth. – New York: Univ. Press, 1964. – 315 p.

Статьи и разделы в периодических изданиях, сборниках и монографиях

229. Волевич И. В. Глава V: Кайзер / И. В. Волевич // История немецкой литературы: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Балашова и др. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1976. – Т. 5: 1918-1945 / редколлег.: И. М. Фрадкин, С. В. Тураев. – С. 345-390.
230. Гвоздев А. А. Экспрессионисты на русской сцене / А. А. Гвоздев // Жизнь искусства. – 1924. – № 10. – С. 56-63.
231. Голль И. Сверхдрама / И. Голль // Как всегда - об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – Москва: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 37-41.
232. Голль И. Современный германский театр / И. Голль // Жизнь искусства. – 1924. - №18. – С. 9-14.
233. Жеребин А. И. Вена versus Берлин. Спор о модернизма на фоне петербургского мифа / А. И. Жеребин // Две империи – три столицы. Культурно-исторические параллели и взаимодействия в конце XIX – начале XX вв / Ред.,

- предисловие С. Дюла. – Будапешт: Венгерский институт русистики, 2006. – С. 47-60.
234. Ишимбаева Г. Г. Парадигма экспрессионизма в новелле Георга Гейма «Вор» / Г. Г. Ишимбаева // Немецкоязычная литература: единство в многообразии: к 75-летию В. Д. Седельника / отв. ред. Т. В. Кудрявцева. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 137-153.
235. Карельский А. В. Георг Бюхнер / А. В. Карельский // Бюхнер Г. Пьесы. Проза. Письма / под ред. А. Карельского. – Москва: Искусство, 1972. – С. 3-70.
236. Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма / Л. Копелев // Экспрессионизм: Сб. ст. / под ред. Б. И. Зингермана. – Москва: Наука, 1966. – С. 37-83.
237. Лукач Г. Величие и падение экспрессионизма / Г. Лукач // Литературный критик. – 1933. – №2. – С. 36-53.
238. Луначарский А. В. Предисловие к сборнику / А. В. Луначарский // Кайзер Г. Драммы: пер. с нем. – Москва, Петроград: Госиздат., 1923. – С. 3-25.
239. Мандельштам О. Революционер в театре // Собрание сочинений: в 4 т. / О. Мандельштам; сост. П. Нерлер, А. Никитаев. – Т. 2: Стихи и проза, 1921-1929. – Москва: Арт-бизнес-центр, 1993. – С. 283-286.
240. Недошивин Г. Проблема экспрессионизма / Г. Недошивин // Экспрессионизм: Сб. ст. / под ред. Б. И. Зингермана. – Москва: Наука, 1966. – С. 5-36.
241. Павлова Н. С. Глава II: Литература периода революционного кризиса (1918-1923); Гл. IV: Толлер / Н. С. Павлова // История немецкой литературы: в 5 т. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1976. – Т. 5. – 696 С.
242. Павлова Н. С. Совмещение разных точек зрения в стиле / Н. С. Павлова // Типология стилового развития XIX века: Сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького; отв. ред. Н.К. Гей. – Москва: Наука, 1977. – С. 308-339.

243. Павлова Н. С. Глава XXXVI: Экспрессионизм / Н. С. Павлова // История немецкой литературы: в 5 т. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1968. – Т. 4: 1848-1918 / редколлег.: Р. М. Самарин, И. М. Фрадкин. – 1968. – С. 536-564.
244. Павлова Н. С. Экспрессионизм. Драма личности / Н. С. Павлова // Зарубежная литература XX в.: учеб для вузов / под ред Л. Г. Андреева. – 2. изд., испр. и доп. – Москва: Высшая школа, 2001. – С. 182-194.
245. Павлова Н. С. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе / Н. С. Павлова // Реализм и его соотношения с другими творческими методами / редкол. Р. М. Самарин, М. Б. Храпченко, Я. Е. Эльсберг. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 364 с. – С. 9-66.
246. Пестова Н. В. Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики / Н. В. Пестова // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов / отв. ред. Н. С. Бабенко. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 1. – С. 163-175.
247. Пестова Н. В. Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма / Н. В. Пестова // Русская литература XX века: закономерности исторического развития: в 2 кн. – Екатеринбург: Уральское отделение РАН, Уральское отделение РАО, 2005. – Кн. 1. Новые художественные стратегии / отв. ред. Н. Л. Лейдерман. – С. 155-185.
248. Пестова Н. В. Экспрессионизм / Н. В. Пестова // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. – Кн. 1. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 293-359.
249. Седельник В. Д. Религия и экспрессионизм / В. Д. Седельник // Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. – Москва: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 483-484.
250. Стрельникова А. А. Драматургия австрийского экспрессионизма: между традицией и авангардом / А. А. Стрельникова // Идеино-художественное

- многообразии зарубежной литературы нового и новейшего времени: Межвуз. сб. науч. трудов. – Ч. 7. – Москва: МГОУ, 2006. – С. 47-60.
251. Стрельникова А. А. Семантика цвета в драматургии немецкого экспрессионизма / А. А. Стрельникова // Вестник Моск. госуд. обл. у-та. – 2012. – № 6. – С. 62-69.
252. Стрельникова А. А. Эрнст Толлер / А. А. Стрельникова // Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры). – Москва: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 527-561.
253. Фадеев В. О типологии немецкой экспрессионистической драмы / В. Фадеев // Литературные связи и традиции: Межвуз. сб. / отв. ред. С. А. Орлов. – Горький: Горьк. гос. ун-т, 1976. – С. 39-52.
254. Фрейхан М. Георг Кайзер / М. Фрейхан // Западные сборники. – Вып. 1. – Москва: Новая Москва, 1923. – С. 214-218.
255. **Anz H.** «Leiden sey all mein Gewinnst» Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner / H. Anz // Internationales Georg-Büchner-Symposium: Ergebnisse und Perspektiven der Forschung; Darmstadt, 25. – 28. Juni 1981 / Verant.: Georg-Büchner-Ges. Marburg. – Frankfurt a/M.: Europäische Verl.-Anst., 1982. – S. 163-165.
256. Böckmann P. Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur / P. Böckmann // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27 (1). – 1953. – S. 77-101.
257. Däubler T. Expressionismus / T. Däubler // Theorie des Expressionismus / hrsg. v. O. F. Best. – durchges. u. verb. Ausg. – Stuttgart: Reclam, 1991. – S. 51-53.
258. Die weissen Blätter. Eine Monatsschrift. Bd. 6. – Berlin. – 1919. – 65 S.
259. Ester H. Nietzsche als Leitstern der Expressionisten / H. Ester // Zur Wirkung Nietzsches: der deutsche Expressionismus. Menno ter Braak, Martin Heidegger, Ernst Jünger, Thomas Mann, Oswald Spengler / hrsg. v. H. Ester, M. Evers. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. – S. 99-110.
260. Guthke K. S. Das Drama des Expressionismus und die Metaphysik der Enttäuschung / K. S. Guthke // Aspekte des Expressionismus. Periodisierung. Stil.

- Gedankenwelt. Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts / hrsg. v. W. Paulsen. – Heidelberg: Stiehm, 1968. – S. 33-58.
261. Gürster E. Der Ruf nach dem neuen Menschen // A. Arnold. Die Literatur des Expressionismus: sprachliche und thematische Quellen / Armin Arnold. – Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1966. – S. 100-125.
262. Helt R. C., Pettey J. C. Georg Kaiser's Rezeption of Friedrich Nietzsche: The Dramatist's Letters and Some Nietzschean Themes in His Works / R. C. Helt, J. C. Pettey // *Orbis litterarum*. – 1983. – № 38. – Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 1983. – S. 215-234.
263. Kemper D. Ästhetische Moderne als Makroepoche / D. Kemper // *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik* / hrsg. v. S. Vietta, D. Kemper. – München: W. Fink, 1997. S. 97-127.
264. Lukács G. «Größe und Verfall» des Expressionismus / G. Lukács // *Schicksalswende: Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*. – Berlin: Aufbau-Verl., 1948. – S. 180-235.
265. Lämmert E. Das expressionistische Verkündigungs-drama / E. Lämmert // *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten* / hrsg. v. H. Steffen. – Göttingen: Vandenhoeck, 1965. – S. 138-156.
266. Mann O. Geog Kaiser / O. Mann // *Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung* / hrsg. v. H. Friedmann, O. Mann. – Heidelberg: W. Rothe Verlag, 1956. – S. 270-285.
267. Martens G. Nietzsches Wirkung im Expressionismus / G. Martens // *Nietzsche und die deutsche Literatur...: in 2 Bde.* / hrsg. v. B. Hillebrandt. – Bd. 2. *Forschungsergebnisse*. – München: Reclam, 1978. – S. 35-82.
268. Martin A. Religionskritik bei Georg Büchner / A. Martin // *Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005-08)*. – Tübingen: Niemeyer, 2008. – S. 221-236.
269. Nebrig A. Bewegung und Revolution. Das politische Moment expressionistischer Literatur bei der Epochenbildung um 1960 / A. Nebrig // *Expressionismus 1960 / Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*. – 58. Jahrgang, Heft 2. / hrsg. v. M. Lepper, A. Nebrig. – Göttingen: V & R Unipress, 2011. – S. 181-193.

270. Nietzsches Nachlaß 1885-1888 und der «Wille zur Macht» // F. Nietzsche. Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe: in 15 Bde. / hrsg. v. G. Colli, M. Montinari. – Bd. 14. Kommentar zu den Bänden 1-13. – München [u.a.]: Dt. Taschenbuch-Verl. [u.a.], 1988. – S. 383-400.
271. Petersen C. Ernst Toller / C. Petersen // Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien / hrsg v. W. Rothe. – Bern, München: Francke, 1969. – S. 572-584.
272. Reichert W. Nietzsche and Georg Kaiser / W. Reichert // Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature. Five Essays by Herbert W. Reichert. – Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1975. – p. 51-72.
273. Rothe W. Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie / W. Rothe // Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien / hrsg v. W. Rothe. – Bern, München: Francke, 1969. – S. 37-66.
274. Rubiner L. Nachwort / L. Rubiner // Kameraden der Menschheit: Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung / hrsg. v. L. Rubiner; Vorw. von F. Albrecht. – 1. Aufl. – Leipzig: Reclam, 1971. – S 162-172.
275. Scherer K. Die expressionistische Kunst / K. Scherer // Der Sturm. – 1919. – № 4-8. – S. 47-49.
276. Schulz G.-M. Ernst Toller: Masse – Mensch / G.-M. Schulz // Dramen des 20. Jahrhunderts. 1. – Stuttgart: Reclam, 1996. – S. 282-300.
277. Schulz G.-M. Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts / G.-M. Schulz // Dramen des 20. Jahrhunderts. 1. – Stuttgart: Reclam, 1996. – S. 175-195.
278. Soboth C. Religion / C. Soboth // Büchner-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung / hrsg. v. R. Borgards, H. Neumeyer. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2009. – S. 155-157.
279. Sokel W. H. Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs „expressionistisch“ im deutschen Drama // Aspekte des Expressionismus. Periodisierung. Stil. Gedankenwelt. Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts / hrsg. v. W. Paulsen. – Heidelberg: Stiehm, 1968. – S. 59-84.

280. Stefanek P. Zur Dramaturgie des Stationendramas / P. Stefanek // Beiträge zur Poetik des Dramas / hrsg. v. W. Keller. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1976. – S. 383-404.
281. Tunstall G. C. The turning point in Georg Kaiser's attitude toward Friedrich Nietzsche / G. C. Tunstall // Nietzsche-Studien. – 1985. – 14 (1) 314. – p. 314-336.
282. Vietta S. Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne / S. Vietta // Die Modernität des Expressionismus / hrsg. v. T. Anz und M. Stark. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1994. – S. 9-20.
283. Wirth A. Kaiser und Witkiewicz. Der Expressionismus und seine Zurücknahme / A. Wirth // Aspekte des Expressionismus. Periodisierung. Stil. Gedankenwelt. Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts / hrsg. v. W. Paulsen. – Heidelberg: Stiehm, 1968. – S. 153-164.

Диссертации

284. Бондарева Н. А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н. А. Бондарева. – Орел, 2005. – 205 с.
285. Вареникова А. М. Пьесы Георга Кайзера на мифологические и легендарные сюжеты и их воплощение на немецкоязычной сцене: дис. ... канд. искусств. наук: 17.00.01 / А. М. Вареникова. – СПб., 2011. – 310 с.
286. Востокова С. И. Социальная драма немецкого экспрессионизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / С. И. Востокова. – Москва, 1946. – 445 с.
287. Горбатенко М. Б. Драмы Оскара Кокошки и проблема синтеза искусств в европейской драматургии 1900-1910-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / М. Б. Горбатенко. – СПб., 2004. – 228 с.
288. Грачева В. М. Драматургия Эрнста Толлера (20-е годы): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / В. М. Грачева. – Ленинград: ЛГУ, 1973. – 231 с.
289. Ивойлова-Кифер Е. А. Синтаксис немецкой экспрессионистской прозы как фактор формирования ее стилистического своеобразия: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е. А. Ивойлова-Кифер. – Москва, 2001. – 182 с.

290. Мартынова О. С. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / О. С. Мартынова. – Москва: Моск. пед. госуд. ун-т. им В. И. Ленина, 1995. – 28 с.
291. Микрина Е. А. Структура образа в поэзии раннего немецкого экспрессионизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. А. Микрина. – Москва, 2001. – 176 с.
292. Порунцов В. А. Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х: Георг Гейм, Альфред Деблин, Готфрид Бенн: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / В. А. Порунцов. – СПб., 215. – 232 с.
293. Тимралиева Ю. Г. Поэтический язык лирики немецкого экспрессионизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ю. Г. Тимралиева. – СПб, 2000. – 195 с.
294. Шарыпина Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века: Троянский цикл мифов: дис. ... док. филол. наук: 10.01.05 / Т. А. Шарыпина. – Нижний Новгород, 1998. // Научная библиотека диссертаций и авторефератов. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dissercat.com/content/vospriyatie-antichnosti-v-literaturnom-soznanii-germanii-xx-veka-troyanskii-tsikl-mifov#ixzz3kcNjdeQ8>, свободный
295. **Blohm W.** Die ausserrealen Figuren in den Dramen Hans Henny Jahnns: Diss... – Hamburg: Lüdke, 1971. – 274 S.
296. Capell G. Die Stellung des Menschen im Werk Reinhard Goerings: Diss... – Bonn, 1968. – 170 S.
297. Drews J. Die Lyrik Albert Ehrensteins: Wandlungen in Thematik und Sprachstil von 1910 bis 1931; Ein Beitrag zur Expressionismus-Forschung: Diss... – München, 1969. – 228 S.
298. Elwardy R. Das Wandlungskonzept in der expressionistischen Dramatik. Ein Denkmodell zur Bewältigung der Krise zur Zeit der Moderne: Diss... – Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 2009. – 225 S.
299. Kim H. S. Der Wandel der Wertsysteme in Ernst Tollers Dramen: Diss... – Passau, 1998. – 175 S.

300. Schmitt N. Grundzüge der expressionistischen Dramatik in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung Georg Kaisers: Diss... – Münster, 1952. – 179 S.
301. Vriesen H. Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama: Diss... – Essen, 1934. – 88 S.
302. Wall R. Der Wille zur Macht – der Wille zum Nichts: über den Willen zur Macht in Friedrich Nietzsches Philosophie: Diss... – Berlin: Wiss. Verl., 2003. – 203 S.
303. Wyler P. Der «Neue Mensch» im Drama des deutschen Expressionismus: Diss... – Stanford: Stanford Univ, 1943. – S. 622.

Авторефераты

304. Асписова О. С. Жанровая специфика цикла комедий Карла Штернхайма "Из героической жизни бюргера": автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. / О. С. Асписова. – Москва, 2008. // Ин-т. миров. литер. им. А. М. Горького РАН. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.imli.ru/info/show/Avtoreferaty/avtoreferat_aspisovoj_os/, свободный
305. Васильчикова Т. Н. Драматургия Ханса Хенни Янна и типология немецкой экспрессионистической драмы: автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.01.03. / Т. Н. Васильчикова. – Ульяновск, 2006 // Человек и наука: научная библиотека диссертаций. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/dramaturgiya-hansa-henni-yanna-i-tipologiya-nemetskoj-ekspressionisticheskoy-dramy>, свободный
306. Васильчикова Т. Н. Эволюция немецкой драмы экспрессионизма в период эмиграции (на материале драматургии Г. Кайзера и Х. -Х. Янна 30-40-х годов): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Т. Н. Васильчикова. – Москва, 1982. – 24 с.
307. Дранов А. В. Немецкий экспрессионизм и проблема метода: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / А. В. Дранов. – Москва: МГУ, 1980. – 19 с.

308. Зоркая М. В. Поэтика драматургии Эрнста Барлаха: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / М. В. Зоркая. – Москва: Изд-во АН СССР, 1985. – 24 с.
309. Лейбель Е. В. Поэзия Фридриха Ницше: образы и мифотворчество: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.03 / Е. В. Лейбель. – Санкт-Петербург, 2006 // Библиотека диссертаций. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dslib.net/literatura-mira/pojezija-fridriha-nicshe-obrazy-i-mifotvorchestvo.html>, свободный
310. Опарина К. С. Вербализация художественного концепта "витализм" (на материале прозы немецкого экспрессионизма): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / К. С. Опарина. – Самара, 2013 // Человек и наука: научная библиотека диссертаций. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/verbalizatsiya-hudozhestvennogo-kontsepta-vitalizm>, свободный

Словари и справочные издания

311. Превратности выбора: Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. Сюрреализм и авангард в антологиях и словарях /сост. Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова, Ж. Шенью-Жандрон. – Москва: РИО МГК, 2004. – 236 с.
312. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка: пер с фр. / Л. Ришар / науч. ред. и авт. послесл. М. В. Толмачев. – Москва: «Республика», 2003. – 432 с.
313. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – Москва: Аграф, 1997. – 381 с.
314. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. / под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. – Санкт-Петербург: АО «Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон», 1890-1907.

315. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. – Москва: ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.

Электронные ресурсы

316. Бердяев Н. А. Мое философское мировоззрение / Н. А. Бердяев // Электронная библиотека одинцовского благочиния. – [Электронный ресурс]. – URL:http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyayev/moe_filosofskoe_mirosozer, свободный
317. Достоевский в Германии – обзор В. В. Дудкина и К. М. Азадовского. V. Экспрессионизм и «проблема жизни» / В. В. Дудкин, К. М. Азадовский. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/dostoevskij-v-germanii/germaniya-v-ekspressionizm-i-problema-zhizni.htm>, свободный
318. Ницше Ф. Веселая наука (La Gaya Scienza) / Ф. Ницше // Сайт Ф. Ницше. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/svasian/>, свободный
319. Ницше Ф. О музыке и слове / Ф. Ницше // Сайт Ф. Ницше. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nietzsche.ru/works/other/music-word/>, свободный
320. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше // Сайт Ф. Ницше. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/zaratustra/antonovsky/>, свободный
321. Стрельникова А. А. Рецепция творчества Эрнста Толлера в России / А. А. Стрельникова // Новые российские гуманитарные исследования. – 2011. – № 6. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://nrgumis.ru/articles/283/>, свободный
322. Dies irae dies illa // Академик. Сайт словарей и энциклопедий. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=dies+irae+dies+illa&from=xx&to=ru&did=&stypе=>, свободный

323. Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft / F. Nietzsche // Projekt Gutenberg – Klassische Literatur Online. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-frohliche-wissenschaft-3245/8>, свободный
324. Nietzsche F. Über Musik und Wort (Bruchstück 1871.) / F. Nietzsche // Projekt Gutenberg – Klassische Literatur Online. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/aufsätze-und-vorreden-aus-dem-nachlass-7343/4>, свободный
325. Toller E. Eine Jugend in Deutschland / E. Toller // Projekt Gutenberg – Klassische Literatur Online. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/eine-jugend-in-deutschland-3538/1>, свободный