

Российская академия наук
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького

Т.В. КУДРЯВЦЕВА

**АРНО ХОЛЬЦ:
«РЕВОЛЮЦИЯ В ЛИРИКЕ»**

Москва
ИМЛИ РАН
2006

Научный редактор:
д.ф.н. В.Д. Седельник

Т. В. Кудрявцева

Арно Хольц: «революция в лирике» — М.: ИМЛИ РАН, 2006. — 172 с.

Предлагаемая книга — первая попытка подвергнуть критическому анализу и опровергнуть сложившееся в отечественной германистике одностороннее представление об Арно Хольце (1863—1929) лишь как зачинателе литературного движения натурализма в немецкой литературе конца XIX в. Задача исследования — включить поэтические эксперименты Хольца в типологически единую схему развития верлибра, показать отличительные признаки формальной организации стиха поэта и тем самым оценить его вклад в развитие стихосложения XX в. В качестве приложения предлагается перевод фрагментов главного труда Хольца — поэмы «Фантазус». Книга предназначена для литературоведов-германистов, преподавателей и студентов филологических факультетов, переводчиков, любителей поэзии.

ISBN 5-9208-0257-х

@ ИМЛИ РАН, 2006

@ Т.В. Кудрявцева, 2006

«Мне следовало родиться веком позже»

Арно Хольц, сын аптекаря из городка Растенбург в Восточной Пруссии (в настоящее время г. Кештин, Польша), удостоившийся звания почетного доктора философии Кенигсбергского университета, член Прусской Академии Искусств, поэт, драматург, блестящий полемист почти до самой смерти ютился в маленькой берлинской мансарде и был вынужден зарабатывать на жизнь изготовлением детских игрушек. Поэт, о котором в свое время шли бурные споры, и имя которого сейчас, по крайней мере в нашей стране, известно лишь узкому кругу филологов, умер в ноябре 1929 г., став незадолго до своей смерти номинантом Нобелевской премии. Предложение выдвинуть кандидатуру Хольца на соискание Нобелевской премии (в пятый раз) исходило от философского факультета Кёнигсбергского университета и было поддержано 460 немецкими профессорами словесности¹.

В творчестве Хольца преломились стилевые черты многих литературных течений конца XIX — начала XX вв. Это дало повод говорить о поэте как о зачинателе натурализма и импрессионизма, отмечать в его творчестве черты неоромантизма, в частности, стиля «модерн» (Jugendstil) и имажизма. Хольца называли провозвестником экспрессионизма и дадаизма, а позднее начали связывать его имя с литературой сюрреализма, «потока сознания», неодадаизма и т. д., включая тем самым творчество писателя в русло модернизма и литературного авангарда XX в. вплоть до их истечения в постмодернизм².

При жизни Хольца на его произведения в русских, а позднее в советских периодических изданиях время от времени появлялись отклики, выдержанные в духе сложившихся представлений о поэте в самой Германии, как сугубо положительных и сугубо отрицательных, так и претендующих на научную объективность³. На русский язык была переведена пьеса «Фантазер» (“Traumulus”, 1905), а также ряд стихов из поэтического сборника «Книга времени» (“Das Buch der Zeit”, 1886) и первой редакции поэмы «Фантазус» (“Phantasmus”, 1898—1899). Во втором томе «Литературной энциклопедии» под редакцией В. М. Фриче, вышедшем в 1929 г. еще при жизни Хольца, в обстоятельной статье А. Запровской «Гольц Арно» была предпринята попытка дать советскому читателю общее представление о творчестве писателя. Автор не оставляет без внимания ни одного из его произведений. Однако вывод о «беспринципном» (С. 598) творчестве поэта находится в явном противоречии с приведенными в библиографии статьями пропагандистов искусства Хольца О. Е. Лессинга, Р. Ресса, Х. В. Фишера, а также с вышедшей в 1923 г. в Берлине книгой «Арно Хольц и его творчество: Немецкие голоса к 60-летию художника». Первой попыткой научного освещения творчества Хольца в советском литературоведении можно считать статью Ф. П. Шиллера «Арно Хольц и натуралистическая лирика» в «Истории западноевропейской литературы нового времени» (1935—1937). Автор достаточно под-

робно рассматривает поэтологическую концепцию Хольца, позволяющую, по его мнению, адекватно оценить художественную практику писателя. В духе традиционного немецкого литературоведения ученый представляет Хольца создателем «последовательного натурализма», покинувшем вскоре его почву и перешедшим на позиции импрессионизма. Последний оценивается Ф. П. Шиллером как воплощение декадентского искусства вообще. Под знаком «последовательного натурализма» анализируется первый этап творчества Хольца в статье В. Г. Адмони «Натурализм» в «Истории немецкой литературы» (т. IV, 1968). Обозначение произведений писателя, датируемых концом 90-х гг. XIX в., в частности «Фантазуса», как типично натуралистических, с оговоркой, что «фантастические тенденции в творчестве Хольца [...] достигают здесь полного расцвета, смыкаясь с импрессионистическими и символистическими течениями в литературе»⁴, представляется достаточно противоречивым. Тем более что уже «секундный стиль»⁵ прозаических этюдов Хольца и Шлафа из сборника «Новые пути» (“*Neue Gleise*”, 1889) автор называет прямым преддверием импрессионизма. Говоря о постепенном обращении виднейших представителей натурализма к эстетике других литературных течений, В. Г. Адмони добавляет: «[...] в известной мере и Хольца»⁶. Однако в главе «Посленатуралистические течения», написанной тем же автором, как, впрочем, и в других главах, освещающих литературный процесс в Германии первой трети XX в., имя писателя не упоминается вовсе. «Краткая литературная энциклопедия» (1975) ограничивает творчество писателя 1899 г. Указывается, что Хольц в это время уже «сблизился с поэтикой экспрессионизма»⁷, хотя в данном случае было бы правомернее говорить о предвосхищении последнего. Согласно Аннотированному указателю «Литературного энциклопедического словаря» (М., 1987) конец творческой деятельности Хольца приходится на 1892 г. Указатель дает две ссылки, на стр. 238 (статья НАТУРАЛИЗМ), из которой явствует, что творчество художника было воплощением немецкого натурализма, и на стр. 242 (статья НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА), где имя Хольца в связи с натурализмом уже не фигурирует, однако сообщается, что «[...] к началу XX в. у А. Хольца и Й. Шлафа возникает импрессионистическая реакция на натурализм». Имя Хольца упоминается в вышедшей в 1975 г. книге В. Г. Адмони «Поэтика и действительность», но только в связи с заслугами натуралистического движения. Хольцу так или иначе отводится место второстепенной фигуры, значение которой ограничивается осознанием исчерпанности старых форм литературы и необходимости создания новых. К такому же выводу приходит Л. Я. Гинзбург, ссылающаяся в книге «Литература в поисках реальности» (1987) на монографию В. Г. Адмони. Кроме того, оба автора анализируют лишь прозаические произведения Хольца. Значение Хольца-поэта, реформатора в области стихосложения, остается вне поля зрения исследователей. В традиционном ключе творчество Хольца трактует и «История всемирной литературы» (т. 8, М., 1994, статья «Немецкая литература»).

Предлагаемая книга — первая попытка пересмотреть традиционно сложившееся в отечественной германистике представление о месте Хольца в немецкой

литературе, включить поэтические эксперименты этого художника слова в типологически единую схему развития верлибра, вычленив в совокупности отличительные признаки формальной организации стиха поэта и оценить его вклад в развитие стихосложения прошлого века. В основу исследования положен главный труд Хольца, поэма «Фантазус», над которой он работал около тридцати лет. Другие произведения, привлекаемые для анализа, либо генетически, либо формально связаны с «Фантазусом» и имеют значение для понимания особенностей поэтической системы художника и его творческой эволюции. Историко-литературный контекст рассматривается как необходимый фон для прояснения формотворческих устремлений Хольца. Ту же роль выполняют типологические сопоставления с творчеством ряда писателей (Толстой, Брюсов, Арагон, Хандке) — носителей иных художественных традиций.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подр.: Turley K. Arno Holz. Der Weg eines Künstlers. — Leipzig, 1935. — S. 28.

² Подробнее об исследованиях, посвященных творчеству Хольца: Кудрявцева Т. В. Арно Хольц и место его лирики в немецкой литературе: Дисс. на соискание ученой степени кфилн. — М., 1990. Text + Kritik. — № 121. — 1994; www.fulgura.de.

³ См. в частн.: Краснов П. Городская поэзия // Книжки недели. — 1897. — № 7. — С. 250—258. Гатов А. Арно Гольц // Революционная поэзия Запада XIX века. — М., 1930. — С. 78. Краснов П. Поэзия и индустрия // Отдых. — 1901. — № 4. — С. 140—142. Маца И. Литература и пролетариат на Западе. — М., 1927. — С. 147—148. Троцкий Л. Д. «Затмение солнца» // Троцкий Л. Д. Литература и революция. — М., 1923. — С. 318—324. Хацревин З. Арно Гольц // Вестник иностр. лит. — 1929. — № 6. — С. 235—236.

⁴ Адмони В. Г. Натурализм // История немецкой литературы / Под ред. Н. И. Балашова, В. И. Жирмунского, Б. И. Пуришева: В 5 т. — М., 1968. — Т. 4. — С. 245.

⁵ Термин принадлежит А. Ханштайну. См.: Hanstein A. Das jüngste Deutschland: Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. — 2-ter unveränd. Abdruck. — Leipzig, 1901. — S. 157.

⁶ Адмони В. Г. Натурализм // История немецкой литературы / Под ред. Н. И. Балашова, В. И. Жирмунского, Б. И. Пуришева: В 5 т. — М., 1968. — Т. 4. — С. 254.

⁷ Комаров С. Д., Мандель Е. М. Хольц Арно // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1975. — Т. 8. — С. 309.

Глава 1

«Революционизировать искусство — сотворить мир»

В начале 80-х гг. XIX в. в литературную жизнь Германии входит новое поколение литераторов, проникнутых духом бунтарства, «духом сомнения»¹, побуждавшим писателей к переоценке ценностей и эстетических норм предыдущих эпох. Молодые прозаики и поэты были исполнены решимости создать новую литературу, которая была бы обращена к животрепещущим проблемам современности, свободна от эпигонства в формальном и содержательном отношении и способна вернуть отечественной литературе прежнее мировое величие. По словам Арно Хольца, эти авторы, к числу которых принадлежал и он сам, «среди всеобщего покоя и благоденствия, царивших в немецкой литературе, вдруг обрушились на перепуганную буржуазию и принялись вырывать из своих стихов желтофиоль, а вместо нее сажать картошку, предвещая конец света для заплывших жиром толстосумов и возвещая близкий рассвет для неимущих и угнетенных»².

Начало творческого пути Хольца мало чем примечательно. Как признавался поэт, «кто в восемнадцать лет не сочиняет вирши»³. Его первые сборники стихов «Звени в сердце» (“Klinginsherz”, 1883) и «Немецкие мелодии» (“Deutsche Weisen”, 1884), написанные в манере тогдашних кумиров, Э. Гейбеля и Ю. Вольфа, немногим отличались от литературной продукции эпохи грюндерства. Впрочем, как свидетельствуют письма Хольца той поры, его публичные признания в приверженности таланту Гейбеля были вызваны прежде всего желанием заручиться поддержкой корифея в собственных начинаниях⁴. Уже в те годы Хольц сетует на то, что им создано «очень мало по-настоящему оригинального»⁵. В 1883 г. поэт публикует эссе «Поэзия современности» (“Die Dichtung der Jetztzeit”), где впервые проводится мысль о необходимости обращения авторов этого жанра к современной проблематике. Происходит и смена кумиров. Отныне это Гейне, Фрейлиграт, Гервег. В 1886 г. Хольц заявляет о себе большим поэтическим сборником «Книга времени», отвечавшим всем требованиям новой литературы. Содержавшимся в нем стихам был присущ даже больший радикализм в обращении к современной социально-заостренной тематике, нежели произведениям других литературных оппозиционеров того времени. Книга, противопоставившая мир обездоленных миру буржуа, и не просто противопоставившая, а бросавшая от имени этих обездоленных гневный клич: «Не хлеб нам дайте, дайте динамит»⁶, дала повод Д. Либиенкрану отозваться о Хольце как о «самом красном социал-демократе»⁷ и сразу поставила его в первый ряд социально-критических поэтов своего времени. «Книга времени» вышла в цюрихском издательстве Шабелица, где печатались произведения Маркса и Энгельса, а также другие запрещенные цензурой книги, в условиях действовавшего в Германии чрезвычайного закона против социалистов.

Хольц верит в свое высокое предназначение «предтечи наступающего века»⁸, стремится шагать с ним в ногу, и симпатии поэта целиком на стороне угнетенных:

В лачуги смело музу направляю,
стяг красный водружаю над землей,
и в ногу с веком стих шагает мой,
о муках человечества вещая!⁹

Поэт бичует догматы христианской религии, заявляя, что «полезнее всех библий школьные азбуки»¹⁰, почти на четверть века опережает футуристов, утверждая эстетику урбанизации и научно-технического прогресса:

Лишь рев фабричного гудка
в душе пробудит вдохновенье,
и в уличном столпотвореньи
из чувств рождается строка¹¹.

«Книга времени» тематически положила основание «поэзии большого города» в немецкоязычной литературе. Примечательно, что следующий сборник стихов подобного рода, а именно, «Каменный город» Э. Шура (“Die steinerne Stadt”), вышел много лет спустя, в 1903 г.

Содержание стихов из «Книги времени» отличалось и ярко выраженным эстетико-критическим пафосом. Хольц бросает вызов не только посредственностям от литературы, но и таким признанным авторам, как Ю. Вольф, Р. Вагнер, Ф. Боденштедт. Он протестует против ухода поэта от реальности, утверждает, что пора классики и романтики прошла, и новое время требует нового искусства:

Давно не властен надо мной
холодный призрак Лорелен,
век рыцарей и менестрелей
уж скрыт забвения рекой¹².

Поэту претит вычурность поэтического языка:

Я рифмы строгие поставил в ряд,
чтоб петь о новом языком понятным¹³.

Книга была с восторгом принята революционно настроенными кругами и соратниками поэта на литературном поприще, но, тем не менее, не была раскуплена. Официальная критика также обошла вниманием произведение молодого автора, что немало обескуражило его и заставило усомниться прежде всего в художественной ценности своего творения. Помимо вывода о том, что он «находится в плену художественных средств, другими словами, использует их всле-

пую»¹⁴, Хольц ставит под вопрос пригодность старых поэтических форм, виртуозное владение которыми он продемонстрировал в «Книге времени», для выражения нового содержания¹⁵.

«В искусстве лучшие идеи ничего не стоят, если они не облечены в соответствующую форму»¹⁶, — заключает Хольц в том же 1886 г., став первым среди представителей литературной оппозиции 80-х гг. XIX в., кто обратился к проблемам поэтики, а именно, к вопросу обновления языковых средств художественного выражения. Много лет спустя, оценивая литературную ситуацию тех лет, он напишет: «Мы [...] глубоко заблуждались, думая, что совершили переворот в лирике, и оправдывает нас, пожалуй, только наша поразительная наивность. Поскольку цель любого искусства во все времена одна, а именно, овладеть в той мере, насколько это представляется возможным, совокупностью присущих ему выразительных средств, то на отдельных этапах его развития меняются, естественно, лишь способы достижения этой цели. Таким образом, революционизировать искусство можно, лишь революционизируя его выразительные средства»¹⁷.

Размышляя над вопросом, в чем заключается сущность искусства, как соотносятся содержательная и формальная стороны в художественном произведении, Хольц приходит к выводу: «Искусство стремится совпасть с природой. Оно становится ею в соответствии с имеющимися в распоряжении художника средствами и умением их использовать»¹⁸. Он закрепляет свой вывод в формуле «Kunst (K) = Natur (N) — x»¹⁹. Это нерасшифрованное первоначально положение и послужило главной причиной зачисления писателя в «последовательные натуралисты».

Истоки стойкой приверженности литературоведов к термину «натурализм» по отношению к Хольцу кроются в немалой степени в упрощенном толковании современниками поэта его эстетической концепции²⁰. Смысл этого толкования, закрепившего за писателем ярлык создателя теории «последовательного натурализма», состоит в приписывании Хольцу отождествления понятия «природа» с внешней, эмпирически воспринимаемой действительностью и требования точного фотографического копирования этой действительности²¹.

Ограничению теории и практики Хольца рамками натурализма в немалой степени способствовала и терминологическая неразбериха, царившая в теоретических высказываниях представителей этого направления. Прежде всего следует указать на амбивалентный характер самого термина «натурализм», а также понятий «правда» (Wahrheit) «природа» (Natur), «действительность» (Wirklichkeit). Содержание понятия «правда», как правило, не совпадало с объемом понятия «природа», которое, в свою очередь, чаще всего и отождествлялось с внешней эмпирически воспринимаемой реальностью. Поскольку Хольц оперировал в своих высказываниях именно термином «природа», ему, естественно, ставилось в упрек стремление копировать внешнюю действительность²².

Сам поэт употреблял термин «природа» в разных значениях. «Существует столько пониманий искусства, сколько есть пониманий природы»²³, — пишет он. «Природа» в значении «окружающая действительность» трактовалась Хольцем весьма широко и включала в себя не только мир эмпирически воспринимаемых предметов и явлений, но и сферу сознания, психики человека. N в его формуле — это в самом общем виде представление художника о своем будущем произведении, другими словами, его замысел, x — разница между замыслом и его реальным воплощением в конкретном произведении искусства K, где содержание и форма находятся в неразрывном органическом единстве²⁴. Величина x в формуле Хольца зависит, во-первых, от использованного автором материала, во-вторых, от умения художника пользоваться имеющимися в его распоряжении средствами, другими словами, от его мастерства²⁵. И, как поясняет впоследствии Хольц, в немалой степени от его способности предельно ясно представить образ того, что он хочет изобразить. Задача художника — свести эту разницу x к минимуму, то есть, как можно полнее воплотить свой замысел, материализуя его с помощью средств данного вида искусства²⁶.

«Природа» в прямом значении слова воспринималась Хольцем в пантеистическом духе²⁷ как универсум и интерпретировалась им в то же время в свете достижений современного ему философского и естественнонаучного знания. Тенденция искусства «совпасть с природой» должна была поэтому пониматься, по мнению художника, как тенденция следовать законам «естественноисторического развития»²⁸. Следует отметить, однако, что в произведениях Хольца, не без влияния романтиков и Ницше, нашли преломление и восточные философские учения, в частности, дань увлечению буддизмом — мотив перевоплощения души²⁹.

Хольц всегда решительно отказывался связывать свое имя с каким либо литературным течением (направлением): «Как теоретик я не проповедую ни реализм, ни натурализм, ни какой-либо иной “изм”»³⁰. Вероятно, из-за нежелания причислять себя к какой бы то ни было «партии», писатель, в частности, указывает, что вопреки утвердившемуся мнению, он не считает себя ни духовным отцом группы братьев Гарт, ни выходцем из фридрихсхагенского кружка. Публикации Хольца в известном сборнике представителей натурализма «Характерные черты современных поэтов» (“Moderne Dichtercharaktere”) последовали уже после того, как была написана «Книга времени». Хольц называет себя единственным из представителей молодой литературной оппозиции 80-х гг. XIX в., кто ничего не опубликовал в журнале М. Конрада «Гезельшафт» (“Gesellschaft”)³¹. Он отрицает и свое участие в заседаниях объединения «Дурх» (“Durch”)³². В брошюре «Революция в лирике» (“Revolution der Lyrik”, 1899) поэт полемизирует с Ф. Мерингом, который, говоря о смене натурализма неоромантизмом, в то же время, как представлялось Хольцу, сводил всю современную ему литературу, прежде всего произведения молодых авторов, к натурализму. Хольц утверждает,

напротив, что «немецкая литература последних пятнадцати лет не может быть ограничена рамками какого-то одного направления, поскольку заключает в себе совершенно разнородные явления»³³. Примечательно, что и сам Меринг, анализируя натурализм в литературе, говорит о функциональном тождестве его с импрессионизмом в живописи³⁴.

Выводы Хольца представляются справедливыми по нескольким причинам. Помимо того, что сам натурализм был весьма амбивалентен, на рубеже 80-х — 90-х гг. XIX в. на литературную сцену в Германии выступил целый ряд новых писателей, заявивших о себе с открыто противоположных ему позиций. В частности, это относится к С. Георге и другим авторам «Журнала искусства» («Kunstblätter»). Манеру их письма Хольц считал анахронизмом и высмеял в «Революции в лирике»: «И при луне, под сенью каких-то необыкновенных тополей, как-то необычно шелестевших под каким-то необыкновенным небом, совершался какой-то необыкновенный ритуал [...]. Платье этих богатых отпрысков было вымазано исчерна-лиловым колером скорби, зеленой тоской отливали их руки, а вязь витиеватых строк — сполохи благородных сражений — змеилась подобно причудливым цветкам орхидей. Эти страстотерпцы задыхались в подернутом серой дымкой обыденщины и лишенном привычных бурь и волнений житейском море. Их манили овеванные страшными легендами скалистые кручи, загадочная тишина молчаливых дубрав. Их оды и элегии, саги и кантаты, изобиловали висячими садами и мифическими героями, грохочущими водопадами и неиссякаемыми родниками, дышали нежной гармонией, переливались в дымчато-изумрудных вариациях, поражали слух рыданием розовых и бирюзовых созвучий. Никогда еще подобная рифмованная каша не подавалась в столь искусно расписанных горшках»³⁵.

На этот же период времени приходится активная литературная деятельность Ф. Ницше и Д. Лилиенкрона, а также первые произведения Р. Хух, Ф. Ведекинда и других представителей так называемых «посленатуралистических» течений, развивавшихся в некотором роде параллельно, находясь в сложном взаимодействии друг с другом. Оно выразилось среди прочего в гетерогенности стилевых черт в произведениях писателей разных направлений. К тому же и многие представители натурализма вскоре отдали дань тем или иным посленатуралистическим течениям. Й. Шлаф и Б. Вилле — импрессионизму и символизму, Э. Пауль — неоклассицизму, Г. Гауптман — символизму. Другие вернулись в русло старой традиции, как, например К. Генкель.

В середине 90-х гг. и в творчестве Хольца намечаются определенные эзотерические тенденции. Они связаны прежде всего с отходом писателя, правда, временным, от активной литературно-общественной деятельности. Это в не малой степени было обусловлено отсутствием, как ему представлялось, понимания и должного признания его заслуг со стороны современников³⁶. В 1898 г. Хольц намеревался создать журнал для сподвижников и единомышленников, к сотрудничеству в котором предполагалось привлечь среди прочих Г. Д' Аннунцио и М. Метерлинка³⁷. Однако в отличие от С. Георге, культивировавшего старые

формы, поэзию для узкого круга избранных, Хольц, экспериментируя с языком, стремился поднять, «образовать публику»³⁸ для восприятия нового искусства. Кроме того, рассматривая свое творчество в контексте мировой литературы, поэт был горячим поборником расширения международных связей художников слова. В качестве примера можно привести его деятельность по созданию картеля молодых поэтов, а также проект реорганизации Прусской Академии Искусств в Немецкую³⁹.

Хольц связывал со своим именем «новую линию развития искусства, единственно ведущую в будущее»⁴⁰, полагая, что он открыл законы, по которым будет развиваться искусство XX в. Его новую цель поэт усматривал в том, чтобы «показать заново человека»⁴¹. Это означало охватить весь комплекс его представлений о себе и окружающей действительности, воссоздать средствами данного вида искусства отраженную в душе художника субъективную картину мира. Цель художника, стремящегося достичь в идеале объективности и адекватности отражения, — на самом деле недостижима. Картина действительности всегда оказывается отображением ее субъективного, рожденного в сознании автора образа⁴². Отсюда, по Хольцу, «любая поэзия в своей основе есть самоизображение»⁴³. Особенность произведений Хольца состоит в том, что все они оказываются преломленными через призму автобиографического. Молодой поэт Ханхен в пьесе «Социал-аристократы» (*„Sozialaristokraten“*, 1896), Дафнис в поэтической стилизации «Лирический портрет из XVII в.» (*„Dafnis. Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert“*, 1904), художник Хольридер в трагедии «Солнечное затмение» (*„Sonnenfinsternis“*, 1908—1919), ученый Дорнингер в «Ignorabimus» («Не узнаём», 1913), тридцатилетний, пятидесятилетний «господин» в литературной пародии «Пустозвонница» (*„Die Blechschmiede“*, 1902—1925) и, наконец, Фантазус в одноименной поэме — наделены чертами автора. Из 100 стихотворений первой редакции этого произведения 71 эксплицитно, с помощью местоимений первого лица проецирует происходящее на личность автора. В 1902 г. Хольц создает автобиографический очерк, целиком составленный из цитат своих произведений. Его предваряют слова: «Чтобы дать представление о моей жизни, достаточно порыться в моих книгах»⁴⁴. В этой связи весьма любопытна интерпретация формулы Хольца $K = N - x$ современным берлинским поэтом К. М. Паришем. В своем сонете «Изюмом не взбодришь воспоминаний» (*„Rosinen dienen dem Erinnern kaum“*) он приводит цитату Хольца из «Пустозвонницы»: *„Kunst ist Sehnsucht, nie gestillt“* («Искусство — неутолимая тоска»), называя ее «поэтическим вариантом» математической формулы $K = N - x$ ⁴⁵. Интересно отметить, что данная цитата не учтена ни в одном исследовании, посвященном анализу эстетических взглядов Хольца. Между тем она может быть перефразирована следующим образом: «Искусство — средство никогда не удовлетворяемой до конца потребности художника в самовыражении». Наиболее ярко проиллюстрированное в «Солнечном затмении», это положение, по сути,

применимо ко всему творчеству Хольца. «Я сотворю мир [...] если мне удастся отобразить хотя бы его отблеск в моей душе! И чем богаче, чем разнообразнее, чем красочнее я сумею это сделать, тем вернее, тем глубже, тем явственнее будет мое творение»⁴⁶, — писал Хольц, объясняя замысел поэмы «Фантазус».

Создавая «картину мира», Хольц, по сути, создавал «автобиографию души самого совершенного природного организма»⁴⁷. В его судьбе, представленной от самого отдаленного прошлого до самого отдаленного будущего, должна была найти отражение судьба всего сущего на земле:

Я родился спустя семь миллиардов лет,
а вначале
был
ирисом⁴⁸.

Поэт пытается понять смысл существования человека. Художник Хольридер из «Солнечного затмения» находит его в служении искусству, по Хольцу, — средству постижения высшей правды жизни. Однако в трагедии «Ignorabimus» обнаруживается ограниченность человеческого познания. Признание невозможности «открыть все тайны бытия»⁴⁹ порождает агностицизм, пессимизм поэта. В сатире «Пустозвонница» он высмеивает мнимые «ценности» буржуазной цивилизации, прежде всего ее феодально-христианские реликты, и подвергает ревизии все философские и научные теории своего времени как неспособные постичь последнюю истину. Пытаясь ответить на вопрос об источнике жизни, Хольц ставит в «Пустозвоннице» под сомнение идею существования a priori Бога и заложенного в нем мирозозидающего начала. Подобные предположения опровергаются, по мнению поэта, абсурдностью бытия. А сам Бог есть не нечто изначально данное в своей завершенности (“Gott ... ist nicht”), но развивающееся, некончающееся (“Gott ... wird”) ⁵⁰. Поэтому, не желая мириться с формулой «ignorabimus», Хольц продолжает надеяться. Надежды эти связаны с верой в неуничтожимость, эволюционное обновление жизни как воплощение вечного становления. Фантазус-Хольц был всем, познал все, и, подобно Вселенной, он «вовсеки веков» бессмертен. «Меня уж нет, но звездой память лучится»⁵¹, — заключает он свою поэму.

Говоря о том, что «картина мира» в его произведениях должна быть показана «заново»⁵², Хольц в первую очередь имел в виду отказ от старых стертых шаблонов. Художник требует от средств выражения максимального приближения к природе в смысле достижения равного ей мастерства в осуществлении замысла⁵³. То есть речь идет не о копировании внешней действительности, а, по сути, о синергетическом создании «второй природы» средствами данного вида искусства. При таком способе отражения действительности форма сама становится

своего рода иным видом материи, веществом, перешедшим в иное физическое состояние⁵⁴.

Всеми помыслами устремленный в будущее, поэт несокрушимо верил в преобразующую силу литературного формотворчества. Кто создавал новое, соответствующее, по Хольцу, законам естественного развития, тот как художник стоял выше других. Те же, кто останавливались в этом развитии, служили для поэта объектом пародирования. «Время безжалостно отменяет все отжившее, и если кто-то, замешкавшись, еще пугается у него под ногами, то этот кто-то рискует в один прекрасный день оказаться растоптанным. Это закон. Мы вольны сомневаться в его существовании, однако наше сомнение не ограждает нас от воздействия этого закона»⁵⁵, — пишет Хольц, опираясь на постулат позитивистов о всеобщей закономерности явлений в природе и обществе и эволюционную теорию Дарвина, демонстрацией которой, по сути, стало все творчество художника. Так, его постоянное стремление к переработке, усложнению, увеличению в размерах произведений в немалой степени обусловлено убеждением, что более сложные явления искусства — результат их эволюционного развития из более простых форм, призванных достаточно долго сосуществовать с новыми, подобно тому, как в природе низшие формы соседствуют с высшими. Отсюда процесс развития искусства состоит, как полагает Хольц, во все более возрастающей способности художественных средств воссоздать картину мира, отраженную в сознании автора и меняющуюся в соответствии с законами естественноисторического развития. Это требует от художника, если он не хочет вернуться в позавчерашний день, постоянного совершенствования имеющихся в его распоряжении средств, создания новых, соответствующих запросам времени форм. Таким образом, развитие словесности, по Хольцу, — это обновление и развитие его художественного средства (материала) — языка, то есть, расширение границ языкового выражения⁵⁶.

Творческая деятельность поэта продолжалась почти 50 лет. Его представления о «картине мира», которую он пытался создать средствами языка, не оставались неизменными. Менялись соответственно этому художественные приемы, расширялась стилистическая палитра. Желание как можно полнее охватить действительность, найти способ наиболее адекватного выражения своего представления о ней вызвали такой взрыв формотворчества писателя, которое позволяет говорить о его произведениях как об уникальной стилистической энциклопедии или — иначе — тезаурусе художественных приемов, созданных словно по заказу литературы XX в. Документальность и протоколизм, фактографическая точность вплоть до дат исторических событий, возраста героев, места их рождения⁵⁷, скрупулезное описание деталей, показ читателю «среды» во всех подробностях (в воспоминаниях об одном из дней детства всплывает и название книжки, и имена соседей, и цветы на подоконнике)⁵⁸, широкое использование разговорной лексики, жаргонизмов, диалектизмов, — все эти черты, соответствующие

программным требованиям натурализма, а впоследствии ставшие принадлежностью «новой деловитости» и документальной прозы неореалистов, в том числе произведений М. Вальзера, Г. Вальраффа, Э. Рунге, присутствуют и у Хольца. Импрессионистические нюансы в передаче бесчисленных впечатлений и настроений, выпуклость образа имажистов, тяга к экспрессивному, не признающему нормативных поэтических уз выражению непосредственно в ритме и звуке своего лирического Я, дадаистская игра словом, рожденные «потоком сознания» бесконечные цепи ассоциаций, сюрреалистический алогизм, сублимация содержания пародируемой формы, коллаж — все это присутствует в уникальном литературном памятнике эпохи, о котором сам автор скромно сказал: «Я дал только ноты, а играть по ним каждому предстоит самостоятельно»⁵⁹.

Уже первые эксперименты в области прозы не были, как это утверждают некоторые исследователи, в частности К. Шерпе, «простой проекцией социальных проблем на тот или иной кусок действительности»⁶⁰. Подобное изображение служило прежде всего средством обнаружения и постижения ее законов, определяющих ход эволюционного процесса. Поскольку позитивизм не позволяет выйти за границы видимого, того, что может быть обнаружено опытным путем, то и Хольц в своих первых произведениях показывает настоящее. Основываясь на собственном опыте, поэт считает существующий порядок вещей несостоятельным, не соответствующим законам развития и потому обреченным на гибель⁶¹. Данью позитивистскому ограничению стала и проекция изображаемого на собственную личность, то есть самоизображение. Хольц поднимает до уровня мировых проблемы, волнующие именно его, одинокого художника, бескомпромиссного борца за свои идеи. Для демонстрации более широких связей, обобщений, проекции в прошлое и будущее поэт прибегает к мифу — метаморфозы Фантазуса, символам — смерть героев в новогоднюю ночь в «Папаше Гамлете» (“Papa Hamlet”, 1889) и «Семействе Зелике» (“Die Familie Selicke”, 1890).

Писатель затрагивает в своих произведениях многие темы, характерные для литературы рубежа XIX—XX вв. Так, решить проблему диалектики отношений Я и окружающего мира с позиций пантеизма и антропоморфизма пытаются в своих произведениях Б. Вилле, Х. Гарт, В. Бёльше. Созданием геоцентрической картины мира заняты А. Момберт, Т. Дойблер, Д. Лилиенкрон, Й. Шлаф, О. цур Линде⁶². В новелле «Первый день в школе» (“Der erste Schultag”), послужившей основой пьесы «Фантазер», проявила себя тенденция к гротескному изображению нарушенной гармонии во взаимоотношениях человека с подавляющей его окружающей действительностью, тенденция, которая найдет развитие в ранних рассказах Гофманшталя, в психологическом символизме малой прозы Музиля и в параболке Кафки. Символический смысл названия, олицетворяющего конец «детской идиллии» и вторжение в жизнь ребенка жестокой правды жизни, вынуждена признать, в частности, У. Мюнхов, объясняющая, правда, этот феномен отступлением Хольца от принципов «последовательного натурализма»⁶³. Пьеса «Фантазер», предвосхитившая одну из главных тем экспрессионистской драма-

тургии, сопоставима с такими произведениями, как «Пробуждение весны» (“Frühlingserwachen”) Ф. Ведекинда, «Ректор Клейст» (“Rector Kleist”) Г. Кайзера, «Учитель Гнус» (“Professor Unrat”) Г. Манна. Трагедии «Солнечное затмение» и «Ignorabimus», в которых Хольц, по его собственным словам, обращается к образам «особых, возвышенных людей»⁶⁴, и протагонистами которых собственно являются эстетические и мировоззренческие проблемы рубежа XIX—XX вв., позволяют говорить о писателе как одном из первых представителей «интеллектуальной» литературы XX в. В «картине мира» Хольца должен был найти место некий посюсторонний общечеловеческий тип, живущий по принципу «carpe diem»⁶⁵, утверждающий о себе: ничто человеческое мне не чуждо. Характер, близкий самому художнику, полагавшему, что «99% его соперживает»⁶⁶ с одноименным героем поэтического цикла в стиле барокко «Дафнис». Хольцу казалось, что подобный человеческий тип лучше всего проявил себя именно в эту эпоху. Для современников поэта это была своего рода terra incognita, поэтому его заслугой может считаться то, что он одним из первых обратился в «Дафнисе» к этому времени.

Указывая на отход Хольца от натурализма и включая его творчество в контекст дальнейшего литературного развития, современники и последующие исследователи творчества писателя в своем большинстве не подвергали анализу и переоценке его поэтологическую концепцию. Справедливо отмечая влияние позитивизма на теорию и практику Хольца, ученые⁶⁷ не достаточно четко разграничивают понятия «натурализм» как литературное течение (направление) и «позитивизм» как его мировоззренческую и методологическую основу. Кроме того остается непонятным, что подразумевается под «натурализмом»: стиль или направление (течение). Поскольку натурализм как течение вскоре сходит со сцены, можно предположить, что под этим термином скрывается либо «методологическая основа творчества» либо «стиль». Говоря о переходе Хольца от одного «изма» к другому, большинство литературоведов в первую очередь имели в виду принадлежность его творчества к тому или иному стилю. Уже современники писателя, среди них С. Люблинский, Г. Бар связывают его прозаические произведения из сборника новелл «Новые пути»⁶⁸ с импрессионизмом. Под этим термином подразумевается именно стиль, еще при жизни Хольца получивший название «секундный». Он призван служить средством отображения мельчайших изменений как в состоянии предметов, так и в психике человека. В новелле «Смерть» (“Der Tod”) с его помощью передается состояние мучительного ожидания, когда все органы чувств напряжены до предела и каждый шорох, звук становится символом этого ожидания⁶⁹. Иными словами внешняя эмпирическая действительность проецируется на внутренний мир человека. Сами же предметы и явления в свою очередь персонифицируются и наделяются соответствующими психологическими характеристиками — один из характерных стилистических приемов Хольца. Так, в новелле «Первый день в

школе» «[...] большие белые аисты испугались и поплыли к далекому зеленому лесу, а [...] пустая глазница большого круглого черного гнезда неподвижно смотрела [...] в темно-голубое небо»⁷⁰. «Секундный стиль» Хольца развивает технику несобственно прямой речи и внутреннего монолога, введение которых в немецкоязычную литературу — одна из заслуг писателя⁷¹. Черты созданного Хольцем стиля прослеживаются в произведениях Лилиенкрона, Фальке, Гофмансталя и др.⁷². Исследователи отмечают развитие этой техники в произведениях таких писателей XX в. как Борхерт и Бёлль⁷³.

Уже в 1889 г. Хольц декларирует свое отрицательное отношение к субъективно-идеалистической философии Маха. Из двух мировоззрений: «одно признает факты и размышляет, другое отрицает их и живет лишь ощущениями»⁷⁴, — он выбирает первое. Поэт скорее склонен растворять собственное Я в предметах внешнего мира:

Не мудрствуй, не гадай, кто ты.
[...]
Ты — синий тающий дымок табачный,
и капля, что упала на стекло [...] ⁷⁵.

Иными словами: ты — конгломерат мгновенных ощущений и деталей. То есть в данном случае мы также имеем дело с натурализмом в его импрессионистическом продолжении. Не случайно многие исследователи часто употребляют термины «натурализм» и «импрессионизм» в качестве синонимов⁷⁶. Когда Хольц пишет, к примеру, «я — звезда»⁷⁷, это следует понимать не как метафору или символ. Для него это буквальное растворение в природе, тождество с ней авторского Я, которое может обнаружить себя в любом предмете действительности. Метаморфозы Фантазуса, охватывающие всю эволюцию жизни на Земле от простейших белковых образований до человека с его многотысячелетней историей — несомненная дань приверженности поэта теории известного позитивиста Э. Геккеля. В письме к К. Штроблю от 25 июня 1900 г. Хольц писал: «Я беспрерывно растворяюсь в различных предметах и образах. Еще до моего рождения я проделал физиологическое развитие человеческой особи, так же, как после рождения — психическое. Я был “Все́м” и многочисленные свидетельства этого содержатся во мне»⁷⁸. Другое дело, что внутренний мир для Хольца так же реален, как и внешний, является неотъемлемой частью его «природы». Художник обладает своеобразным внутренним видением. Образ невидимого или никогда не виденного, того, что поэт охватывает мысленным взором, выписан так же отчетливо, с такой же скрупулезностью, как если бы это было в действительности:

Мой малахитовый лес
освещает луна.

В ее лучах бледна

сидит одна
женщина.
О солнечном море,
о синих цветах,
о детском лепете поет.
Устало упала рука,
умолкла арфа,
серебрятся струны⁷⁹.

Все метаморфозы Фантазуса происходят по сути в сфере подсознательного, во сне, и воспроизводятся автором как воспоминание об этом сне:

В летнем небе — белые тучки —
[...] меня охватила чудная истома —
Из глубин пропавшего мира слышен иволги голос,
во мне
пламенеют маки, наливается нива.
[...]
Колокола!
В прядях берез из соседней рощи
золотой небосвод лучится⁸⁰.

Большинство стихотворений первой редакции «Фантазуса» — своеобразные лирические ситуации, построенные на вызывающих определенные настроения зрительных, звуковых, обонятельных впечатлениях лирического героя от окружающей его действительности. Первая книжка «Фантазуса» (1898) — представляет собой, по сути, годичный цикл, в котором душевные состояния поэта соотносятся со временами года («год души»). Вначале — это настроения ночи и зимы:

Над Фридрихштрассе
уж брезжил зимний сумрачный рассвет⁸¹.

Они сменяются потоком бурных жизнеутверждающих весенних впечатлений:

Впиваюсь взглядом в облака.
Над головой,
будя зарю,
ликует
первый жаворонок!⁸²

Им на смену приходит пылкость чувств жаркого лета:

А сегодня
впервые,
у озера, сияющим полднем,
тебя увидел. [...]

Исчезло все, [...]
и только солнце, только солнце сияло,
тобой пленяясь!⁸³

Затем героем снова овладевают осенне-зимние ощущения одиночества:

За окошком дюна.
Дом уединенный.
Нудный
дождик.
За спиной —
тик-так —
часы.
Пусто [...]⁸⁴

В последнем примере цепь сиюминутных впечатлений, рождающих настроение «серого часа» в природе и в жизни, создается безглагольными назывными предложениями, оппозиционными паузами, совпадающими с границами нового впечатления. Некоторые исследователи склонны оценивать стихи подобного рода как «лирические эскизы, рожденные потоком сознания»⁸⁵.

Импрессионистический стиль дает о себе знать и в лексике, передающей богатейшую гамму зрительных (световых, цветовых), звуковых, осязательных эффектов:

Чуден, зелен, мягок
луг.
[...]
Надо мной ... небо ... греет:
бездонно-ясная,
трепетно прозрачная, воздушная, лучистая
волнующая
ширь [...]⁸⁶

Стихи Хольца — не набор случайных впечатлений от действительности. Путем их тщательного отбора, в немалой степени благодаря высвечиванию обычного в необычном ракурсе, происходит своеобразная конденсация, сгущение образа, передающего определенное состояние (движение) души:

Над елями и бледными березами
вечер сгущает багряные тучи.
То озеро — мое сердце!
В последний раз крылом задето,
неслышно в сумрак опочило⁸⁷.

Метафорика, основанная на контаминациях («у нас в сердцах луна восходит»)⁸⁸ и аллюзиях («своими, что называется девятью музами, стопудовыми

медузами»)⁸⁹ — еще один из излюбленных приемов Хольца-имажиста. Стремлением к ясности образа в немалой степени обусловлена передача абстрактных понятий через конкретные представления:

Счастье? ... Счастье?..
Счастье мое —
лист, порхающий на ветру, [...] ⁹⁰

Во многих произведениях поэта присутствуют содержательные топосы неоромантизма, в частности стиля «модерн» с его атрибутами, как-то: замки, нимфы, нарциссы, лотосы, лебеди и пр.; орнаментализм, детали интерьера⁹¹. Нередко это связывают с пристрастием Хольца к прерафаэлитам и японской живописи, ссылаясь на высказывания самого поэта⁹². Однако большинство произведений такого рода носят скорее пародийный характер, выявляющийся в соотносительности рисуемых в воображении поэта картин с реальной жизнью. Зачастую с этой целью используется прием поинтирования (pointe) — неожиданной концовки, имеющей характер антитезы по отношению к предшествующему ей содержанию высказывания:

Ревут чудовища, шипит металл,
и свет кровавый брызжет, пронзая тьму.
Паскуды!!
Кричу, кручусь, кусаюсь, от ярости киплю и клокочу.
Что это? падают с неба звезды?
рушится мир?
На коврике у кровати
в маленьких лужицах
вокруг голубых блестящих осколков графина
отражается утреннее солнце⁹³.

Особенно часто острие пародий Хольца направлено на одну из излюбленных тем fin de siècle — эротику:

Лето,
на седьмое небо
сегодня
голышом
высыпал ... весь Олимп! [...] ⁹⁴

Отличительной чертой творчества Хольца, начиная с «Книги времени», явились необычайно широкие границы его мировосприятия. Тончайший лиризм и интимность в сочетании с прозрачностью создаваемого образа соседствуют с космическими видениями. Уже в «Книге времени» есть стихи, словно бы демонстрирующие вселенский масштаб художественного восприятия поэта: «Мне колыбелью сердце мира, [...] моя отчизна — род людской»⁹⁵. Космизм присущ и

первой редакции «Фантазуса», особенно ее второй части. В стихах широко представлена так называемая «космическая» лексика:

Подгоняя Пегаса,
врезаюсь в кровавые дебри галактик.
[...]
За останками планетных систем, за хладающими звездами, [...] созиждутся в мерцаньи новые миры [...] ⁹⁶.

Начиная с редакции 1913 г. резко возрастает эмфатичность стиля Хольца. Взволнованность, перерастающая в экстаз, создается прежде всего нагнетанием однородных членов предложения, выраженных в первую очередь глаголами движения, прилагательными и причастиями в превосходной степени:

Пылаю! Пламенею! Полыхаю! Пролетаю! [...] Фальцетом флейты презвончайшим, наизвончайшим [...] ⁹⁷

Одной из определяющих и постоянно усиливавшихся в творчестве поэта была социально-критическая, в первую очередь антимонархическая и антиклерикальная струя. Так, литературная пародия «Пустозвонница» постепенно превращается в «мировую сатиру», а «Фантазус» дополняется такими «пророческими» стихотворениями, как, к примеру, «Приятная перспектива» (“Angenehme Perspektive”):

“Мир”,
который
“сотворен”
для нас
“богом”,
давно поделили
между собой
семьдесят
бессердечно, бесстыдно, бесчувственно,
гнусно,
бессовестно, беспощадно, безжалостно
гранитолобых, счетноголовых
хищнорваческижадных, транснациональновсесильных,
паразитских, сибаритских,
бандитских
мультиамонтообразных миллиардеров с Уолстрит! ⁹⁸

Главное оружие Хольца, направленное против лжи и лицемерия буржуазного общества, высмеивающее фетиши преуспевающих обывателей, — сатира. Тонкая завуалированная ирония перемежается в его произведениях с едким бурлескным юмором, гротеском:

В доме,
где радужно светятся окна,
сидят в золоченых креслах
люди и пьют шабли, шампанское, пильзенское,
а
потом, реи-а-реи
переходят к Ницше,
на сладкое угощают танцами⁹⁹.

А где-то рядом через дорогу

«убитая горем, сжавшись от боли,
сидит
измученная, истерзанная, отчаявшаяся,
разбитая
женщина в трауре ... и плачет.
Ушел в могилу
муж.
...Проклятая, чудовищная ...
жизнь!
Бедные ...
дети!»¹⁰⁰

Между тем Вильгельм Второй готовит очередной указ, согласно которому

«службам полиции
предписывается:
“Воздерживаться от прямого вмешательства.
Если
все-таки возникнут беспорядки,
в обязательном порядке стрелять по ногам.
Далее!
Празднику
надлежит придать сугубо патриотическое звучание”»¹⁰¹.

В это самое время

«в Северном Берлине,
у
церкви Назарета
на
солнышке
строго
инкогнито
греет блошиную братию
нищий
22

Лишь в лабиринтах «Фантазуса» могли остаться незамеченными адресованные Вильгельму Второму строки типа «Сволочи везет» (“Det Aas hats jut”) из стихотворения «Неприятное» (“Unanjenehm”)¹⁰³.

Задолго до прихода Гитлера к власти Хольц указывает на зловещие симптомы будущего процесса фашизации Германии:

Семь мудрецов отцами называют,
а про Иуду-дядю забывают.
Куда ни дунет ветер, вы — туда ж,
желудок полный — верный компас ваш¹⁰⁴.

Продолжая традиции политической баллады середины XIX в., Хольц вносит в этот жанр новую тему горькой участи маленького человека, его негероической будничной серой жизни. Тему, которая будет продолжена в поэзии Э. Кестнера, прозе Х. Фаллады и Г. Бёлля:

Кожаный фартук и запах клея,
жил переплетчик простой, не смея
мечтать о другом, был доволен судьбой,
и то хорошо, что дом есть свой¹⁰⁵.

Исследователи ставят «Книгу времени» Хольца у истоков социалистической литературы в Германии¹⁰⁶. Стихи из этого сборника, как, впрочем, и из последующих произведений поэта регулярно, вплоть до тридцатых годов печатались в социал-демократических и коммунистических периодических изданиях и антологиях в разных странах¹⁰⁷. В 1930 г. Э. Мюзам возьмет «Книгу времени» с собой в тюрьму.

Социалист Хольц, жизненным кредо которого были слова Гейне «Бей в барабан и не ведай страха»¹⁰⁸, никогда не состоял членом какой-либо политической партии, ибо считал недопустимым для художника брать на себя роль нормативного идеолога или пропагандиста¹⁰⁹. Однако оппортунисты и приспособленцы всех мастей получили от него в свое время поэтическую отповедь в виде обращения «К верхним десяти тысячам»:

И снова век уходит. Кувыркаясь,
летит он в пропасть, пожирая время.
А вы, за прошлое с трудом цепляясь,
его грехов, как дань, несете бремя. [...]

Кует младое племя меч отмщенья.
Огнем горит, на солнце закаленный.
Вот-вот падет, высоко занесенный
Рукой мессии в новый день творенья!¹¹⁰

Примечания

- ¹ Holz A. Das Werk: In 10 Bd. — Berlin, 1925. — Bd. 10. — S. 60. Здесь и далее, где это не оговорено специально, все цитаты даются в переводе автора монографии.
- ² Holz A. Revolution der Lyrik — Berlin, 1899. — S. 21.
- ³ Там же. — С. 9.
- ⁴ См. подр.: Scheuer H. Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts 1883—1896: Eine biographische Studie. — München, 1971. — S. 21—22.
- ⁵ Там же. — С. 31.
- ⁶ Holz A. Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. — 2-te vermehrt. Aufl. — Berlin, 1892. — S. XVIII.
- ⁷ Liliencron D. von. Ausgewählte Briefe. — Berlin, 1910. — S. 118.
- ⁸ Holz A. Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. — Zürich, 1886. — С. 12.
- ⁹ Там же. — С. 28.
- ¹⁰ Holz A. Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. — 2-te vermehrt. Aufl. — Berlin, 1892. — S. XVI.
- ¹¹ Holz A. Das Buch der Zeit (...) — S. 10.
- ¹² Там же. — С. 10.
- ¹³ Holz A. Revolution der Lyrik (...) — S. 13.
- ¹⁴ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 43.
- ¹⁵ По сути, к аналогичному выводу придет в 1910 г. В. Маяковский: «Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни. Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось т а к ж е п р о д р у г о е — нельзя. Вышло ходульно и ревлаксиво». (Маяковский В. Я САМ // Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1955. — Т. 1. — С. 17.)
- ¹⁶ Holz A. Briefe. — München, 1948. — S. 72.
- ¹⁷ Holz A. Revolution der Lyrik (...) — S. 23. Интересно сравнить высказывания В. Брюсова на аналогичную тему: «История поэзии есть (между прочим) история постепенного совершенствования средств поэзии». (Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 390.
- ¹⁸ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 83.
- ¹⁹ Искусство (И) = Природа (П) — х. — Там же.
- ²⁰ См.: Holz A. Das Werk: In 10 Bd. — Berlin, 1924—1925. — Bd. 10. — S. 129. Holz A. Revolution der Lyrik. (...) — S. 104. Holz A. Das Werk. Bd. 10. — S. 255. Biese A. Deutsche Literaturgeschichte: In 3 Bdn. — 11-te Aufl. — München, 1918. — Bd. 3. — S. 532. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. — Leipzig, 1910. — S. 58. Literarische Manifeste des Naturalismus / Hrsg. von E. Ruprecht. — Stuttgart, 1962. — S. 8—9. Martini F. Arno Holz: Papa Hamlet // Martini F. Das Wagnis der Sprache. — Stuttgart, 1954. — S. 119. Pascal R. Arno Holz. Der erste Schultag: The Prose-Style of Naturalism // Erfahrung und Überlieferung. — Cardiff, 1974. — S. 159. Rasch W. Zur dramatischen Dichtung des jungen Gerhart Hauptmann: Auf dem Hintergrund der Holzschen Konzeption // Rasch W. Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. — Stuttgart, 1967. — S. 83. Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. — 4-te Aufl. — Stuttgart, 1964. — S. 456, 638. Cowen R. C. Der Naturalismus: Kommentar zu einer Epoche. — München, 1973. — S. 9. Münchow U. Deutscher Naturalismus. — Berlin, 1968. — S. 45, 63. Haber B. Die Gestalt des Dichters in der Moderne: Arno Holz, Gerhart Hauptmann, Rainer-Maria Rilke: Diss. — Münster, 1950. — S. 18; 36. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart: In 10 Bd. — Berlin, 1975. — Bd. 8 / Leitung von K. Böttcher. — S. 1013; 1037. Praschek H. Das Verhältnis von Kunsttheorie und Künstschaffen im Bereich der deutschen naturalistischen Dramatik: Diss. — Greifswald, 1957. — S. 16. Martens K. Die deutsche Literatur unserer Zeit // Charakteristiken und Proben. — München, 1922. — S. 30. Kainz F. Geschichte der deutschen Literatur: In 3 Bd. — Berlin; Leipzig, 1928. — Bd. 3. — S. 68. Just K. G. Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart: Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. — Bern; München, 1973. — S. 357. Diersch M. Empiriokritizismus und Impressionismus: Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. — Berlin, 1977. — S. 49; 206. Fricke G. Geschichte der deutschen Dichtung. — 14-te Aufl. — Hamburg; Lübeck, 1968. — S. 308—309. Scherpe K. R. Die Literaturrevolution der Naturalisten: Der Fall Arno Holz // Scherpe K. R. Poesie der Demokratie. — Köln, 1980. — S. 200; 216. Fautek H. Arno Holz // Neue Rundschau. — Berlin, Frankfurt a. Main, 1966.

— H. 3. — S. 468—469. Möbius H. Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus: Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. — München, 1980.

²¹ См.: Fechter F. Geschichte der deutschen Literatur vom Naturalismus bis zur Literatur des Unwirklichen // Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart / Hrsg. von F. Vogt, M. Koch: In 3 Bd. — Leipzig, 1938. — Bd. 3. — S. 12. Naumann H. Die deutsche Dichtung der Gegenwart: 1885—1933. — 6. neubearb. Aufl. — 1933. — S. 273; 278. Leyen F. Deutsche Dichtung in neuer Zeit. — 2-te veränd. Aufl. — Jena, 1927. — S. 216; 386. Turley R. Arno Holz: Weg eines Künstlers: Diss. — Breslau, 1934. — S. 202. Hankamer P. Deutsche Literaturgeschichte. — 3-te Aufl. — Bonn, 1952. — S. 316—334. Deutsche Literaturgeschichte / Hrsg. von H. J. Geerdts. — Berlin, 1966. — S. 453. Borchardt H. H. Einführung // Holz A. Briefe. — München, 1948. — S. 21. Kohlschmidt W. Geschichte der deutschen Literatur vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus // Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart: In 4 Bd. — Stuttgart, 1975. — Bd. 4. — S. 762. Geisendörfer K. Motive und Motivgeflecht im Phantasma von Arno Holz: Diss. — Würzburg, 1962. — S. 2. Martini F. Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. — 14-te Aufl. — Stuttgart, 1965. — S. 426.

²² См. подр.: Voswinkel G. Der literarische Naturalismus in Deutschland: Eine Betrachtung der theoretischen Auseinandersetzungen unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Zeitschriften: Diss. — Westberlin, 1970. — S. 5. Mahal G. Naturalismus. — München, 1975. — S. 149—157. Berthold S. Der sogenannte «Konsequente Naturalismus» von Arno Holz und Johannes Schlaf: Diss. — Bonn, 1967. — S. 158—164; 129; 136—140; 207—209. Ackermann W. Die zeitgenössische Kritik an deutschen naturalistischen Dramen: Diss. — München, 1965. — S. 92—101; 123—124. Hart M. Arno Holz und Johannes Schlaf: Die Familie Selicke // Hart H. Gesammelte Werke: In 4 Bd. — Berlin, 1907. — Bd. 4. — S. 326.

²³ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 107.

²⁴ См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — C. II; 79; 80; 621; 636. Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 103.

²⁵ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 82—83.

²⁶ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 49. Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 77; 198.

²⁷ См.: Holz A. Briefe (...) S. 74.

²⁸ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 792.

²⁹ См. подр.: Fussy H. Die neuere deutsche Lyrik und Ostasien: Diss. — Graz, 1974. Nicolaus N. Das Lied von der Menschheit: Arno Holz' «Phantasma» im Lichte indischer Weisheitslehre // German Studies in India. — 1986. — № 10. — P. 88—98.

³⁰ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 140.

³¹ См.: Там же. — С. 291—294.

³² См. подр.: Scheuer H. Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts 1883—1896: Eine biographische Studie. — München, 1971. — S. 89.

³³ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 47.

³⁴ См.: Меринг Ф. Натурализм наших дней // Меринг Ф. Избранные труды по эстетике (...) Т. 2. — С. 287—288.

³⁵ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 22.

³⁶ См. подр.: Гл. 3.

³⁷ См., в частности, письмо к Метерлинку, хранившееся в архиве Хольца AGB — Amerika-Gedenkbibliothek (архив переведен в отдел рукописей SBPK — Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz).

³⁸ Holz A. Briefe (...) S. 99.

³⁹ См. подр. Holz A. Briefe (...) S. 268—282; Jens I. Dichter zwischen rechts und links: Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst der Preussischen Akademie der Künste. — München, 1971.

⁴⁰ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 140.

⁴¹ Там же. — С. 214—215.

⁴² См.: Там же. — С. 180.

⁴³ Там же. — С. 642.

⁴⁴ Holz A. Manuskript einer autobiographischen Skizze. (Nachlass Holz, SBPK Dep. 6, M. 13).

⁴⁵ Письмо К. М. Париша автору данной работы от 16.9.1989.

⁴⁶ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — С. 651.

⁴⁷ Там же. — С. 653.

⁴⁸ Holz A. Phantasmus: Eine Auswahl. — Leipzig, 1981. — S. 55. См.: Приложение, № 1.

⁴⁹ Holz A. Phantasmus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 26.

⁵⁰ Holz A. Das Werk (...) Bd. 3. — S. 380.

⁵¹ Holz A. Werke. — Berlin; Neuwied am Rhein, 1964. — Bd. 3. — S. 524.

⁵² Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 215.

⁵³ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) — S. 112.

⁵⁴ В данном случае нельзя не обратить внимание на сходство идей Хольца с соответствующими теоретическими положениями русских футуристов.

⁵⁵ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 24.

⁵⁶ См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — С. 76—77; 190; 558. Holz A. Briefe (...) S. 183. Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 103; 109; 112.

⁵⁷ См. подп.: Rarisch K. M. Nachwort // Arno Holz. Kennst du das Land: Ein lyrischer Schriftwechsel mit Hans Schlegel. Düsseldorf, 1977. — S. 25.

⁵⁸ См.: Приложение, № 9.

⁵⁹ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 29. Представление о стилистической палитре произведений Хольца дает следующий отрывок из «Фантазуса»:

mein [...]

mit [...]

Oden—, Rhapsoden —

und

Hymnenschwung,

idyllischst, bukolischst, elegischst,

kanzonischst,

kantatischst, kantilenischst, ekstatischst,

[...] begonnenes,

[...]

von [...]

knallenden

Alliterationen,

[...]

Assonanzen

und [...]

Binnenreimen [...]

durchspicktes,

von [...]

Interludien, Intermezzos, Kapriolen, Capriccios,

Farcen, Facetien

[...]

Tropen, Synkopen,

Metaphern, Metaphrasen, Metalepsen, Metabasen,

Metaplasmen,

Hyperbeln, Pleonasmen, Ellipsen,

Synonymen, Homonymen,

Neologismen,

Katachresen, Metabolismen, Metathesen,

Euphemismen und Kataglottismen, [...]

überklittertes

und

mit [...]

“konsequentem Realismus”

durchgeführtes

Epopoion, Fabliau,

oder [...]

Rhythmikon [...]

wieder [...]

aufstecken ?

(Holz A. Werke: In 7. Bd (...) Bd. 2. — S. 157—163.) Выделение наше (Т. К.).

⁶⁰ Scherpe K. R. Die Literaturrevolution der Naturalisten: Der Fall Arno Holz // Scherpe K. R. Poesie der Demokratie. — Köln, 1980. — S. 163. Этот постулат опровергает и К. М. Париш. См.: Rarisch K. M. Arno Holz und Berlin // Text + Kritik. — № 121. — 1994. — S. 7.

⁶¹ См. также: Möbius H. Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus: Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. — München, 1980. — S. 52; 92—107; 136—137. Fautek H. Arno Holz // Neue Rundschau. — Berlin, Frankfurt a. Main, 1966. — H. 3. — S. 468—469. Ср. в этой связи анализ стихотворения «В Северном Берлине» (“In Berlin N.”), предпринятый К. М. Паришем в статье «Арно Хольц и Берлин» (“Arno Holz und Berlin”). См.: Text + Kritik. — № 121. — 1994. — S. 8.

⁶² См. подр.: Schulz G. Arno Holz: Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. — München, 1974. — S. 91—93; 112; 163. Geisendörfer K. Motive und Motivgeflecht im Phantasma von Arno Holz // Diss. — Würzburg, 1962. Oeste R.T. Arno Holz: the Long Poem and the Tradition of Poetic Experiment. — Bonn, 1982.

⁶³ См.: Münchow U. Deutscher Naturalismus. — Berlin, 1968. — S. 49.

⁶⁴ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 469.

⁶⁵ См.: Holz A. Phantasma: Zur Einführung. — Berlin, 1922. — S. 9.

⁶⁶ Holz A. Briefe (...) S. 155.

⁶⁷ См. в частн.: Fautek H. Arno Holz // Neue Rundschau. — Berlin, Frankfurt a. Main, 1966. — H. 3. Scherpe K. R. Die Literaturrevolution der Naturalisten: Der Fall Arno Holz // Scherpe K. R. Poesie der Demokratie. — Köln, 1980. Möbius H. Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus: Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. — München, 1980.

⁶⁸ См.: Lublinski S. Die Bilanz der Moderne. — Berlin, 1904. — S. 69—70. Сборники новелл «Папаша Гамлет», «Новые пути» и пьеса «Семейство Зелике» — плод сотрудничества А. Хольца и Й. Шлафа. Оно началось после неудачи, постигшей «Книгу времени» и, по словам Хольца, «с самого начала мыслилось как единственный в своем роде эксперимент», в результате которого соавторы «вызвали к жизни новую художественную форму, продемонстрировали в пику противникам образец новой немецкой драмы, способной отображать окружающую действительность глубже и полнее, нежели все унаследованные прежде формы [...]». (Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 21.)

⁶⁹ См. к сравнительному анализу этого произведения в контексте посленатуралистических течений: Scherer S. Der Tod Georgs — Darstellung und Überwindung des Ästhetizismus // Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. — Tübingen, 1993. — S. 288—290. Эксперименты Хольца, в частности, эффект некоторой «герметизации», «отчуждения», «дистанцирования от читателя» находят свое продолжение в творчестве таких писателей как Р. Б. Хофман, Т. Манн, Р.—М. Рильке. (См. в частн.: Martini F. Das Wagnis der Sprache. — Stuttgart, 1954. — S. 111; 162.)

⁷⁰ Holz A., Schlaf J. Neue Gleise. — Berlin, 1892. — S. 184. Интересно отметить сходство в оценке функциональной заданности при описании внешней среды у А. Белого: «Право раскрывать душевное состояние героев предметами их быта, оговариваясь: цвета обоев, платья, краски закатов, все это не случайные отступления от смысловой тенденции — амусьные, аффективные, крошечные, временные и взыскные!» (Белый А. Вмостопредисловия // Белый А. Маски. — М., — 1932. — С. II)

⁷¹ Хольц неплохо знал русскую литературу, не исключено, что по переводам А. Шольца, с которым был знаком лично. В творческой эволюции молодого поэта немаловажную роль сыграл Л. Н. Толстой. (См. подр.: Wilk W. Ein Schatz in Zehlendorf. Der Nachlass des Übersetzers August Scholz als Spiegel einer Epoche russischer Literatur // Tagesspiegel / Feuilleton. — 1968. — 8. Sept.). В 1889—1890 гг. Хольц публикует в «Ньюйоркер Штаатсцайтунг» (“New Yorker Staatszeitung”) серию статей о зарубежных писателях XIX в. Среди прочего он анализирует творчество Э. Золя, братьев Гонкур, Х. Ибсена, Г. Флобера, А. Доде, Г. Де Мопассана, А. Дюма, Ш. Бодлера, Л. Де Лиля, И. Тэна, Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого и др. Статьи вышли под псевдонимом Фриц Эрдман, и больше Хольц никогда о них не упоминал. Эти статьи представляют интерес для установления генетических связей творчества писателя с предшествующей литературной традицией. Машинописные тексты и газетные вырезки с этими статьями хранятся в архиве Хольца (SBPK. Dep. 6. M. 12). Там же (Dep. 6.

М. 23) находится машинописный текст неопубликованной статьи О. Е. Лессинга «Неизвестное из Арно Хольца» (“Unbekanntes von Arno Holz”), в которой прослеживаются генетические связи творчества Хольца с творчеством Золя, братьев Гонкур, Флобера.

⁷² См., в частности, о развитии этой техники в творчестве А. Шницлера: Scherer S. Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. — S. 466—467.

⁷³ См. в частн.: Hermand J., Hamann K. Impressionismus. — Berlin, 1960. — S. 229. Tank K. L. Kühn und von zwingender Konsequenz. William Faulkners Roman «Als ich im Sterben lag» — endlich in deutscher Sprache // Die Welt. — 1961. — 22. Juli. — № 168.

⁷⁴ Holz A. Briefe (...) S. 85.

⁷⁵ Holz A. Phantasi: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 71. См.: Приложение, № 5.

⁷⁶ См.: Servaes F. Präludien: Ein Essaybuch. — Berlin; Leipzig, 1899. — S. 72. Bartels A. Geschichte der deutschen Literatur (...) S. 45. Walzel O. Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart: In 2 Bd. — Potsdam, 1930. — Bd. 2. — S. 217. Mahal G. Naturalismus (...) S. 156. Mac Ainsch N. Richard Mahony as Papa Hamlet: Consequent Naturalism in the Fortunes // AUMLA. — New South Wales, 1984. — № 62. — S. 139.

⁷⁷ Holz A. Phantasi: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 54. См.: Приложение, № 39.

⁷⁸ Holz A. Briefe (...) S. 127.

⁷⁹ Holz A. Phantasi: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 30.

⁸⁰ Там же. С. 65. См.: Приложение, № 30.

⁸¹ Holz A. Phantasi: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 7.

⁸² Там же. — С. 9. См.: Приложение, № 24.

⁸³ Там же. — С. 40.

⁸⁴ Там же. — С. 49.

⁸⁵ Wohlleben R. «Der wahre Phantasi»: Studie zur Konzeption des Hauptwerks von Arno Holz // Die Horen. — 1979. — H. 4. — S. 85.

⁸⁶ Holz A. Phantasi: Eine Auswahl. — Leipzig, 1981. — S. 70—71. См.: Приложение, № 28.

⁸⁷ Holz A. Phantasi: In 3 H. — Dresden, 1913. — H. 1. — S. 14—15.

⁸⁸ Holz A. Phantasi. Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 14. См.: Приложение, № 42.

⁸⁹ Там же. — С. 107. См.: Приложение, № 49.

⁹⁰ Holz A. Phantasi 1913 (...) — H. 3. — S. 14. См.: Приложение, № 15.

⁹¹ См.: Приложение, № 11, 52, 53.

⁹² См.: Holz A. Briefe (...) S. 92; 97.

⁹³ Holz A. Phantasi: Verkleinerter Faksimiledruck (...) — S. 107. См.: Приложение, № 47.

⁹⁴ Holz A. Phantasi: Eine Auswahl (...) — S. 107. См.: Приложение, № 49.

⁹⁵ Holz A. Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen (...) 1886 (...) S. 404; 409.

⁹⁶ Holz A. Phantasi: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 108. См.: Приложение, № 3.

⁹⁷ Ich **flamme!** Ich **flackre!** Ich **flattre!** Ich **fliege!** [...]

In meinem **tremolierendsten**, **schmelzendsten** Flötenfalsch [...] (Holz A. Phantasi (...) 1913. — H. 1. — S. 10.) Выделение наше (Т. К.).

⁹⁸ Holz A. Werke (...) Bd. 3. — S. 300.

⁹⁹ Holz A. Phantasi: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 86. См.: Приложение, № 59.

¹⁰⁰ Holz A. Werke (...) Bd. 1. — S. 364—365. См.: Приложение, № 60.

¹⁰¹ Holz A. Die Blechschmiede. — Leipzig, 1902. — S. 115.

¹⁰² Holz A. Werke (...) Bd. 1 — S. 567.

¹⁰³ Holz A. Phantasi (...) 1913. — H. 2. — S. IIa.

¹⁰⁴ Holz A. Das Buch der Zeit (...) 1886. — S. 375.

¹⁰⁵ Holz A. Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. — Neue Ausg. — München; Leipzig, 1905. — S. 88.

¹⁰⁶ См. в частн.: Schutte J. Die Lyrik des Naturalismus. — Stuttgart, 1976. — S. 151.

¹⁰⁷ См. в частн.: Революционная поэзия Запада XIX века / Под ред. А. Гатова. — М., 1930. — С. 78—

⁸⁰ Сатира Запада. М.; Л., 1940. — С. 228 — 230.

¹⁰⁸ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 86.

¹⁰⁹ См. подр.: K. M. Rarisch. Arno Holz und Berlin (...) — S. 7.

¹¹⁰ Holz A. Phantasi. Eine Auswahl (...) 1981. — S. 13.

Глава 2

«Необходимый ритм»

Размышляя над причинами неудачи, постигшей «Книгу времени», Хольц постепенно приходит к мысли о том, что традиционная метрическая форма стиха, приверженность к которой он сохранил в этом сборнике, исчерпала себя. Много лет спустя, полемизируя с Ф. Мерингом, сводившим все заслуги поэта к раннему периоду его творчества¹, он напишет: «Моя “Книга времени” — и никакая похвала в мире не закроет мне на это глаза — уже означала застой. Она виртуозно завершала все, чего достигла до сей поры поэзия в формальном отношении, но в смысле ее дальнейшего развития не дала ничего»². Более того, уже в самой «Книге времени» содержится ироническая оценка традиционных поэтических форм: «Я, — слушай, род тевтонов, — последний эпигон земли»³. Об их исчерпанности поэт в полный голос заявит в пародиях на эпигонскую поэзию последней трети XIX в. «Пустозвоннице» и «Дафнисе». Эта поэзия, по мнению Хольца, была не способна найти собственного тона и перепевала чужие⁴.

Первым произведением, в котором Хольц полностью отказывается от метрической формы стиха, стало написанное в 1886 г. стихотворение «Ночь» (“Nacht”). Оно было опубликовано в 1891 г. в «Журнале отечественной и зарубежной литературы»⁵, а затем вошло во второе издание «Книги времени»:

1	Nacht.	1
2	Der Ahorn vor meinem Fenster rauscht,	x2xx5x7x9
3	Von seinen Blättern funkelt der Tau ins Gras,	x2x4x6xx9x11
4	Und mein Herz	123
5	Schlägt.	1 ⁶

Анализируя это стихотворение, Х. В. Фишер в свое время отмечал: «Даже эти начальные строки не укладываются в рамки какого-то определенного метра. Но их не назовешь и прозой, они обладают своеобразной мелодией. Одна строка не похожа на другую. Первая звучит глухо и протяжно, хотя состоит всего из одного слова. Во второй слышится тревожный шепот. Третья звенит свободно, светло, как будто падают серебряные капли. Четвертая — три коротких стука, и за ними пауза перед последней, представленной одним словом, коротким, отрывистым. Здесь отсутствуют определенный метр и рифмы, ясно прослеживается только ритм, обусловленный лишь строем предложений»⁷.

В этой интерпретации интуитивно угаданы и зафиксированы, хотя и не обозначены терминологически, многие признаки формальной организации стиха Хольца. Обособленность первой строки оправдана ее ролью в данном абзаце (строфе), имеющем у поэта, как правило, трехчастную структуру: экспозиция (в данном примере — 1-ая строка), действие — (2 - 3 строки), результат действия

— (4 - 5 строки). Характер второй и третьей строк определяется соответствующей звукописью: скоплением глухих фрикативных согласных во второй, сонорных в сочетании со звонкими согласными в третьей. «Три коротких стука» четвертой строки создаются благодаря скоплению следующих друг за другом ударных позиций. «Пауза» перед последней строкой возникает благодаря радикальному переносу (enjambement).

От первого эксперимента протянулась непрерывная цепочка публикаций (1893—1897) в периодической печати: «Музенальманах» (“Musenalmanach”), «Пан» (“Pan”), «Югенд» (“Jugend”) и др. Стихотворения, как бы состоящие из вереницы зрительных впечатлений, вызвали к жизни термин «телеграфная лирика»⁸. Современники объявили Хольца основателем импрессионистического стиля в немецкой литературе, одновременно доведшим этот стиль до совершенства⁹.

В 1898—1899 гг. выходят два стихотворных сборника Хольца (по 50 стихотворений каждый) под общим названием «Фантазус». В самоанонсе к первой книжке цикла, опубликованном в журнале «Цукунфт» (“Zukunft”) в апреле 1898 г., и в полемической брошюре «Революция в лирике», изданной в 1899 г. одновременно со второй книжкой «Фантазуса», Хольц пытается дать теоретическое обоснование выбранной им поэтике, отвергающей нормативность заранее данной формальной схемы стиха, подчинявшей себе, по мнению поэта, содержание и стеснявшей тем самым свободу поэтического выражения. Речь шла прежде всего о метрике и включенных в метрическую схему строфике и рифме. Как полагал Хольц, «свобода поэта ограничивалась варьированием созданных до него форм»¹⁰, в которые он произвольно втискивал содержание, вместо того, чтобы непосредственно из него выводить форму, и в результате оказывался лишенным возможности «охватить действительность во всей ее необъятности»¹¹. Лишен уже хотя бы потому, что был ограничен в выборе лексики. «Язык наш настолько беден рифмами, и этот прием стихосложения так чужд ему, что, видимо, утверждения, будто 75 % его словаря вообще непригодны для зарифмовки, отнюдь не лишены оснований»¹², — пишет Хольц. Эти слова перекликаются с одним из стихотворений из «Книги времени»:

Филологи, поспорив как-то,
взялись словам вести учет.
Им у великого британца
15 тысяч вышел счет!

А нынче днем с огнем не сыщешь
тех слов: из памяти долой!
У кучера в запасе триста,
а у поэта — пять с лихвой!¹³

Далее ставится вопрос о функциональной исчерпанности атрибутов метрической поэзии: «К чему, позвольте спросить, рифма? Тот, кто во время оно впер-

вые связал ею слова Sonne – Wonne, Herz — Schmerz, Brust — Lust, был гений; тот, кто прибеж к этим рифмам в тысячный раз, нимало того не смутившись, — кретин. Если я прибегаю к рифме, уже бывшей в употреблении, стало быть, мысль моя в девяти случаях из десяти лишена какой бы то ни было новизны. Или, боюсь показаться чересчур прямолинейным, в лучшем случае перепевает старые»¹⁴.

Примерно так же, полагает Хольц, обстоит дело и со строфой: «На протяжении столетий она верой и правдой служила поэтам. Мы все, по сути, пока еще ее пленники. Но подобно тому, как меняются условия, при которых создаются произведения искусства, не остаются неизменными и обстоятельства, определяющие критерий ценности этих произведений. Наш слух стал гораздо тоньше. И во всякой, даже самой гармоничной строфе, коль скоро она повторяется, он улавливает голос запрятанной шарманки. И пора эту шарманку, наконец, убрать из нашей поэзии. Ибо не в меру частое исполнение «Песни песней» низвело ее до уровня затасканного уличного мотивчика»¹⁵. Хольц требует лирики, которая «отказывается от всякой музыки слов как самоцели и в смысле формальном поддерживается исключительно ритмом, который живет лишь тем, что стремится быть выражено через него»¹⁶. То есть ритм должен рождаться из содержания высказывания, служить органичным инструментом его выражения. Хольц называет такой ритм «необходимым» (“*der notwendige Rhythmus*”)¹⁷ и объясняет его сущность следующим образом: «Выражай то, что чувствуешь, как чувствуешь, и ты овладеешь им»¹⁸. Именно это высказывание послужило для многих критиков и литературоведов поводом обозначить художественную систему Хольца как импрессионистическую. Овладение «необходимым ритмом» предполагает, по мнению поэта, овладение «вещами»¹⁹. Под «вещью» в данном случае следует понимать как предмет (явление) окружающей внешней действительности так и сферу внутреннего мира человека. Хольц полагал, что для того и другого в каждый определенный миг существует своя оптимальная форма выражения, и задача художника — найти ее в арсенале художественных средств, либо создать новую²⁰. Современный исследователь Х. Шмидт-Хенкель приводит в качестве примера такого соответствия формы содержанию следующий отрывок из «Фантазуса»:

- 1 Die ... Erde
- 2 dröhnt
- 3 auf
- 4 schäumenden, wiehernden, preschenden
- 5 Hengsten,
- 6 klirrend, blitzend, eisenumschient,
- 7 die
- 8 ganze, weite, unabsehbare Ebene rings,
- 9 donnernd,
- 10 in
- 11 eine einzige, riesige,

12 die Sonne verfinsternde Staubwolke wirbelnd,
 13 hunderttausend,
 14 wie ahnende, leuchtende, rächende Erzengel
 15 heranbrausende
 16 Reiter!

Бег коней (Hengste) передается дактилической 4-ой строкой. Ширь равнины (Ebene) — долгой гласных в строке 8. Размеры облака пыли (Staubwolke) помимо гиперболы «затмевая солнце» (die Sonne verfinsternd) подкрепляются длинной смысловой группы 11 и 12 строк. Приближение «всадников» (Reiter) передано с помощью преобладающего в большинстве произведений Хольца объективного эмфатического порядка слов. Смысловое ядро (Reiter) вынесено в конец предложения, в результате чего создается своеобразное ожидание, напряжение, усиливающееся акустически и оптически расположением предыдущих строк: 14-ая состоит из 13-ти, 15-ая из 6 слогов²¹. Впрочем, это толкование, равно как и интерпретация Х. В. Фишера, в сущности представляет собой пример субъективного прочтения текста, подкрепленного в данном случае филологическим анализом. Оно сопоставимо скорее с объяснением, которое дает своему «фонетическому ритму» Отто цур Линде²², нежели может служить способом выявления особенностей поэтики Хольца.

Сравнение журнальных публикаций 1893—1897 гг. и разных редакций «Фантазуса», создававшегося на протяжении тридцати лет, дает ясное представление о том, как Хольц работал над новой формой. Так, к примеру, стихотворение «Песня» (“Lied”), напечатанное в «Музенальманахе» за 1893 г. имело следующий вид:

1 Aus weissen Wolken	x2x4x
2 Baut sich ein Schloss,	1xx4
3 Und in ihm wohnen	1xx4x
4 Die alten Götter.	x2x4x
5 Noch immer, abends,	x2x4x
6 Wenn die Sonne	1x3x
7 Purpurn sinkt,	1x3
8 Glühn seine Gärten,	1xx4x
9 Vor ihren Wundern	x2x4x
10 Bebt mein Herz,	1x3
11 Und lange steh ich ...	x2x4x
12 Sehnsüchtig!	12x
13 Dann naht die Nacht,	x2x4
14 Die Luft verlischt,	x2x4
15 Wie zitterndes Silber	x2xx5x
16 Blinkt das Meer	1x3
17 Und über die ganze Welt hin weht	x2xx5x/1x3
18 Ein Duft wie von Rosen.	x2xx5x ²³

Здесь ясно прослеживаются признаки тонического стиха. На протяжении всего произведения количество ударных позиций в строке остается неизменным (2). Исключение составляет 17-ая строка. Однако, если мы поставим цезуру после «ganze», то увидим, что образовавшиеся части по своему ритмическому рисунку вписываются в заданную парадигму. Можно предположить, что причиной слияния первоначально двух самостоятельных строк в одну было желание автора избежать метрического переноса, возникающего вследствие разрыва синтагмы «ganze Welt».

В первой книжке «Фантазуса» стихотворение приобрело следующую форму:

Aus weissen Wolken
Baut sich ein Schloss,
Spiegelnde Seen, selige Wiesen,
singende Brunnen aus tiefem Smaragd!
In seinen schimmernden Hallen
wohnen
die alten Götter.

Noch immer,
abends,
Wenn die Sonne purpurn sinkt,
glühn seine Gärten,
vor ihren Wundern bebt mein Herz,
und lange steh ich.
Sehnsüchtig!

Dann naht die Nacht,
die Luft verlischt,
wie zitterndes Silber blinkt das Meer,
und über die ganze Welt hin
weht ein Duft
wie von Rosen²⁴.

Этот вариант значительно отличается от первого. Отказываясь от строфики, стремясь нарушить метрическое равновесие, Хольц делит стихотворение на смысловые абзацы. Те в свою очередь разбиваются на строки неодинаковой длины, не совпадающие с границами строк в традиционной строфе, что подкрепляется отсутствием рифмы, сразу бы обнаружившей их.

В редакции «Фантазуса» 1916 г. строка еще равна синтагме.

Aus weissen Wolken,
schwebend, schweigend, strahlend, ins blitzende Blau hoch steigend,
schimmernd, flimmernd, baut sich ein Schloss!
Spiegelnde Seen, selige Wiesen,
singende Brunnen aus tiefstem Smaragd!

In seinen hohen, gleissenden, glitzernden Hallen
wohnen
die alten Götter!

Noch immer, abends,
wenn die Sonne purpurn sinkt,
glühn seine Gärten,
vor ihren Wundern bebt mein Herz
und lange...steh ich.
Sehnsüchtig!

Dann naht die Nacht,
die Luft verlischt,
wie zitterndes Silber blinkt das Meer,
und über die ganze Welt hin ... weht ein Duft ... wie von Rosen!²⁵

В отдельные строки могут попадать лишь слова, связанные предикативными отношениями: wohnen /die alten Götter. Паузы, служащие индикатором границ строки, а также призванные усилить значимость выделяемых слов внутри нее, подкрепляются у Хольца графически с помощью всевозможных знаков препинания, прежде всего многоточий и отточий.

Однако как в свое время поэта перестала удовлетворять метрическая заданность организации стиха, так вскоре он отказывается и от синтаксической обусловленности членения текста. В редакции 1924 г. стихотворение приобретает следующий вид:

Aus
weissen Wolken,
schwebend, schweigend, schwindelnd, ins ewige Blau hoch steigend,
leuchtend, flimmernd, strahlend, glimmernd,
schimmernd,
baut sich ... ein Schloss!
Spiegelnde Seen, selige Wiesen,
singende Brunnen ... aus tiefstem Smaragd!
In
seinen hohen, lodernden, lohen,
kuppelrund
glitzernden, gleissenden, blitzernden,
säulenfunkelnd sich reckenden, zinnenflackernd sich streckenden,
türmigen, bogigen, wölbigen, wogigen
Hallen
thronen ... walten ... wohnen ... schalten,
leben
die
alten ... Götter!

Noch immer, abends,
wenn die Sonne purpurn
sinkt,

glühen seine Gärten:
vor ihren ... Wundern ... bebt mein Herz;
und
lange ... stehe ich. Sehnsüchtig!

Dann
naht die Nacht;
die Luft ... verlischt;
im
Osten, mattbleich ... mildweich, glänzt der
Mond;
wie ... zitterndes ... Silber ... blinkt das Meer ... und
über die ... ganze Welt
hin
weht ein ... Duft ... wie von Rosen!²⁶

Хольц разрывает синтагму в пользу индивидуально-авторского выделения слов. Такая графика, благодаря которой многие слова оказываются в позиции радикального переноса, позволяет поэту наиболее адекватно передать звуковую форму стиха, его внутренний ритм, выделить самое значимое для автора. Это затруднительно сделать с помощью традиционной строфики. Втиснутая в метрические рамки, звуковая форма так или иначе искажается, поскольку рифмующиеся слова, как и вообще все слова, стоящие в конце строки, а также попадающие в метрически ударную позицию, даже если они не несут смысловой или иной дополнительной нагрузки, а в особенности в случаях переноса, обусловленного заданной метрической схемой, невольно получают более сильное ударение, чем прочие слова в строке. Кроме того, после каждой строки произвольно делается пауза, даже если она не предусмотрена автором.

При сравнении редакций «Фантазуса» 1916—1929 гг. бросается в глаза тенденция выносить в отдельную строку единичные, часто служебные (артикли, союзы, предлоги) слова. Вследствие этого возникает чередование длинных и коротких строк. Последние составляют как бы скелет стихотворения, на который наращивается «мясо» — длинные строки. Изолированные слова выделяются благодаря ограничивающим их паузам. Продолжительность последних равняется длительности звучания длинных строк минус время звучания одиночного слова. В результате создается своеобразный эффект гетерофонии, прежде всего имеющий целью обеспечить лучшую акустическую обозримость стихотворения. Именно это имели в виду немецкие ультивимисты (неодадаисты), говоря о «полифонической» организации стихов Хольца²⁷. Выносимые в отдельную строку слова выполняют функцию водораздела между ритмическими группами, обычно имеющими различный рисунок. Кроме того, короткие строки позволяют перевести дыхание при чтении сверхдлинных синтаксических конструкций.

«Чтобы усилить впечатление от звукового образа»²⁸, Хольц прибегает к графическому расположению строк симметрично по отношению к некоей невидимой центральной оси. Впервые эта графика появляется у него в журнальных публикациях 1897 г.²⁹. «Почему бы графике стиха не радовать глаз?» — пишет

поэт. — «Я предпочитаю, чтобы она радовала мой глаз, а не вызывала отвращение, какое вызывает строфическое членение. Ведь если, допустим, в одной строке только один слог, то в следующей их может оказаться уже, к примеру, двадцать. И если я проведу ось не по середине, а ограничу ее началом строк, то глазу придется каждый раз проделывать путь вдвое длиннее»³⁰. Это несложно доказать экспериментальным путем, что, в частности, продемонстрировал К. М. Рариш³¹. Но дело, конечно, не только в этом. «Зеркальная симметрия» стала одним из основных принципов структурной организации стиха Хольца. Его ученик, поэт Роберт Ресс, устанавливает в «Фантазусе» девять видов такой симметрии, или, как называет это сам Хольц, «статики»³². Семь из них используются поэтом уже в первой редакции поэмы.

1. Слоговая (Silbenstatik) или абсолютная статика, когда по обе стороны оси расположено одинаковое количество слогов:

Fern liegt — ein Land³³

2. Статика основы (Stammstatik), когда по обе стороны оси находится одинаковое количество слов (количество слогов при этом не учитывается):

unbarmherzig, — heruntergeschnitten³⁴

3. Статика срединного слова (Mittelwortstatik), когда в строке нечетное количество слов и ось проходит по срединному слову. Здесь могут встретиться два случая:

а) все слова имеют одинаковое количество слогов:

Na, was fehlt ihm denn?³⁵

б) количество слогов в словах различно, центральная ось проходит по срединному слову:

Horche nicht hinter die Dinge. Zergrüble dich nicht, suche nicht nach dir selbst³⁶.

4. Обрамляющая (крылатая) статика (Flügelstatik) — к срединному слову с двух сторон присоединяются слова с одинаковым количеством слогов:

fallen zitternde Tupfen³⁷

5. Статика рифмы (Reimstatik) — строка обрамляется по краям рифмующимися словами:

Ich strample, stosse, schäume, schreie, schlage wütend um mich³⁸

6. Статика отдельного слова (Einzelwortstatik) — строка состоит из одного

слова:

Ah!³⁹

7. Статика встречных тактов (Gegentaktstatik) — строка делится не на две, а на три части, и центральная ось приходится на среднюю часть:

Aber vergessen? Vergessen, ... Ach, wenn ichs könnte!⁴⁰

8.9. Возрастающая и убывающая статика (Steigende und fallende Statik) — каждое последующее слово в строке увеличивается или уменьшается на один слог:

reglos schimmernde Purpurwölkchen⁴¹

höllenübertagige, erdnabellagige, himmeltragige⁴²

Нередки случаи, когда одна и та же строка обнаруживает сразу несколько видов статик:

Ein Fünfminutenkuss und gar kein Fischbein (2,5)⁴³

In seinen Wurzeln singt die See (2,7)⁴⁴

Характерным примером замены метрической организации строки принципом «статики» может служить следующее стихотворение:

Vor meinem Fenster
singt ein Vogel.
Still hör ich zu; mein Herz vergeht.
Er singt,
was ich als Kind besass
und dann vergessen. —⁴⁵

Ямб первой редакции «Фантазуса» претерпевает в редакции 1929 г. следующие изменения:

Vor
meinem
Fenster ... singt ein ... Vogel⁴⁶

В первых двух строках мы имеем теперь «статику» отдельного слова. Третья строка удовлетворяет требованиям «статики» 1 и 2.

В строке Хольца может быть от одного до 50 слогов. И если она построена удачно, то, как отмечает поэт, «ее отчетливо различает ухо»⁴⁷.

Следует отметить, что у Хольца симметрия не ограничивается уровнем стро-

ки, а может приобретать и иную конфигурацию. Очень часто структурная организация стиха подкрепляется фонетически, чтобы сделать границы строки ощутимыми не только зрительно, но и акустически, как на горизонтальном, так и на вертикальном уровнях. Поэт отмечает начало и конец строки, а нередко и ее середину, рифмой, ассонансом, аллитерацией:

[...] er mehr Eichbaum, sie mehr
Rebe ... neckt sich Herkules mit ... Hebe [...] ⁴⁸

[...] Luft schwamm lau [...] ⁴⁹

[...] Weib ... und ... weint [...] ⁵⁰

[...] Das ... grässliche, furchtbare, grauenhafte Dasein! [...] ⁵¹

Современная исследовательница Э. Расмуссен выделяет в стихах Хольца фигуры, имеющие форму треугольника, составленного из однотипных слов: по ассонансу, грамматической форме, аллитерации:

Ein ... grüner Wiesenplan ... ein
lachender, lustiger,
lichtblauer Frühlingshimmel,
ein
weisses ... Schloss mit ... weissen
Nymphen ⁵²

x ... o o ... x
x x
x
o
x
x ... o o ... x
o

В этой схеме x — слова, принадлежащие к однотипной группе, o — слова, не входящие в однотипную группу. Однако Расмуссен целиком связывает это явление с приверженностью поэта к стилю «модерн».

Подобная организация стиха позволяет, по мнению Хольца, увидеть нарушения его ритмического рисунка: «Если, к примеру, при отсутствии параллелизма две строки одинаковой длины следуют одна за другой, можно сделать вывод, что в строке — лишнее слово, или, наоборот, строка неполна» ⁵³. Это наводит поэта на мысль, что его ритм основывается на какой-то числовой закономерности. Итогом исканий Хольца в области формальной организации стиха стал обнаруженный им так называемый принцип «числовой архитектоники» ⁵⁴. Он выража-

ется в том, что количество слов, предложений, абзацев, более крупных смысловых частей в стихах поэта не произвольно, а привязано к первым пяти числам нечетного ряда, далее к числу 12, и их производным. Это можно представить в виде следующей таблицы:

1	3	5	7	9	12		
2х				18	24		
3х		15	21	27	36		
4х			28	36	48		
5х	15		35	45	60		
6х	18		42	54	72		
7х	21	35	49	63	84		
8х	24		56	72	96		
9х	27	45	63	81	108		
10х					120	150	180

При наличии смысловой антитезы соответственно используется ряд из четных чисел⁵⁵. Обосновать принцип «числовой архитектоники» попытался Р. Ресс в своей книге «Число как формообразующий принцип мирового устройства», а также в неопубликованной монографии «Немецкая форма словесного искусства и ее создание Арно Хольцем»⁵⁶. В этом принципе Ресс усматривает частное проявление общего закона природы, который он формулирует следующим образом: в развитии любой формы, структуры, обнаруживаются три последовательные стадии: аморфность, симметрия, асимметрия. В словесном искусстве этому, по Рессу, с чем соглашается и Хольц⁵⁷, соответствуют проза, метрическая поэзия, ритмическая поэзия. Основная формула асимметрии, по Рессу, — $1 + (1 + 1)^{58}$. Эта формула определяет и структуру стихов Хольца:

Vor meinem		1
1		
Fenster ... singt ein ...Vogel.		
1 Still		
2		2
höre ich zu.		
Mein ... Herz		
3		
vergeht.!		3
.....		
Erinnerung		
4		
klingt,		
5		
Abendrot ... winkt ... Dämmerung		4
6		

schwingt.

.....

7

Er singt,

was ich als Kind

so

8

9

2-rein errang so 3- voll ... bezwang

5

so

10

11

4-traut ... durchmass ... so 5-ganz ... besass

und

.... dann

12

vergessen!⁵⁹

Стихотворение имеет три смысловые части: экспозицию (исходную ситуацию) — птица перед окном; действие, проистекающее из этой ситуации, — пробуждает воспоминание; итог, результат этого действия — мысленное возвращение в детство. В стихотворении 5 (3 + 1 + 1) предложений; 12 (3 + 3 + 1 + 5) глаголов; 5 предикативных наречий.

Именно принцип «числовой архитектоники» давал, по мнению Хольца, ключ к пониманию формулы $K = N - x$, согласно которой тенденция искусства «совпасть с природой» должна была пониматься как тенденция следовать законам «естественного развития»⁶⁰. Подобно тому, как из маленьких побегов, вырастающих из одного корня, поднимается мощное дерево, увеличиваются в размерах построенные на основе принципа «числовой архитектоники» стихи «Фантазуса». По замыслу художника законченное произведение должно было насчитывать 1000 стихотворений⁶¹. Однако три тома посмертного издания «Фантазуса», общий объем которого составил 1591 страницу, насчитывают лишь 131. То есть в основном подверглись переработке старые стихи.

В одном из стихотворений «Фантазуса» 1898—1899 гг. последние строчки звучат следующим образом:

Ein Nichts ist meine ganze Herrlichkeit
vor diesem Tautropfen,
der in der Sonne funkelt⁶².

В редакции 1916 г. количество строк этого стихотворения увеличилось. Поэт объяснял это тем, что «росинка» (Tautropfen) недостаточно ярко сверкала⁶³. В новом варианте это выглядит так:

Ein Nichts ist meine ganze, von mir erträumte, imaginär eingebildete Herrlichkeit
vor diesem einen, kleinen, reinen Tautropfen⁶⁴

В издании 1924—1925 гг. «росинка» сверкает еще ярче:

Ein Nichts ist meine ganze, von mir erträumte, imaginär eingebildete Herrlichkeit
vor
diesem
leise sich drehend, vor diesem schillerig wehend,
vor
diesem kristallen schwanken, diesem buntzitternd blanken, diesem
schimmernd, spiegelnd, flimmernd
reinen, klitzekleinen,
einen
Tautropfen,
der
in der Sonne funkelt!⁶⁵

В редакции 1929 г. стихи претерпевают следующие изменения:

Ein Nichts ist meine ganze, von mir erträumte, imaginär eingebildete Herrlichkeit
vor
diesem
leise sich drehend, vor diesem schillerig wehend,
vor
diesem
kristallen schwanken, diesem buntzitternd blanken,
diesem
schimmernd, spiegelnd, flimmernd
reinen, klitzekleinen,
einen
Tautropfen,
der
in der Sonne funkelt!⁶⁶

В некотором роде аналогичное явление представляют собой пассажи в произведениях Л. Н. Толстого. Сравним, в частности, различные редакции «Хаджи-Мурата»:

1896

Есть прелестный подбор цветов этого времени года:

1				
душистые				
<u>кашки:</u>				1
2	3	4		
красные, белые, розовые;				
<u>«любишь-не-любишь»</u>				2
1				

с своим пряным прелым запахом;					
1	2	3	4	5	
желтые, медовые и астровидные, лиловые, тюльпановидные					
<u>горошки:</u>					3
1					
разноцветные					
<u>скабиозы:</u>					4
1	2				
нежные, с чуть розовым пухом					
<u>подорожники</u>					5
и, главное,					
1					
прелестные					
<u>васильки.</u>					6
2	3	4			
ярко-синие на солнце, голубые и лиловые вечером ⁶⁷ .					

1904

Есть прелестный подбор цветов этого времени года:						
1	2	3	4	5		
красные, белые, розовые, душистые, пушистые						
<u>кашки:</u> (1) 1						1 (5)
1						
наглые						
<u>маргаритки:</u>						2
1		2				
молочно-белые, с ярко-желтой серединой						
<u>«любишь-не-любишь»</u> (1) 2						3 (3)
3						
с своей прелой пряной воюю;						
1						
желтая						
<u>сурепка</u>						4
2						
с своим медовым запахом;						
1	2	3	4			
высокостоящие лиловые и белые тюльпановидные						
<u>колокольчики:</u>						5
1						
ползучие						
<u>горошки:</u> (5) 3						6(1)
1	2	3	4	5		
желтые, красные, розовые, лиловые, аккуратные						
<u>скабиозы:</u> (1) 4						7(5)
1		2		3		
с чуть розовым пухом и чуть слышным приятным запахом						
<u>подорожники:</u> (2) 5						8(3)
<u>васильки:</u> (4) 6						9(3)
1	(1	2)	2	3	(1	2)
ярко-синие на солнце и в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость						

На несложный каркас (подлежащее — сказуемое) Хольц обычно нанизывает придаточные, вводные предложения, осложненные длинными цепочками однородных членов, параллельных конструкций:

Jeden Morgen, wenn mit ihrem gellen,
 hohen
 unerbittlich, heischend, langhin heulenden Schrillpiff
 die
 Fabrik rief,
 im
 Sommer gings noch, aber im Winter
 durch
 stiebendes, wirbelndes, stiemendes
 Schneetreiben, Frühdunkel
 und
 Kälte,
 die schwarzen, dick verklumpten, spärlichen Gaslaternen, jämmerlich flackernd, brannten
 noch
 spitze, scharfe,
 stechende Eisnadeln prickelten,
 den
 dünnen Kragen hochgeklappt,
 die
 alte verbeulte,
 bläulich marmorierte Blechkanne,
 kluckern
 unter dem linken Arm
 geklemmt,
 in den krumpelig abstehenden Taschen
 ein Ende Polnische, ein
 Stück
 Zwiebelleberwurst und zwei Klapstullen,
Tag für Tag
 immer
 wieder von neuem
 in
 die rote,
 heisse, tobende
Eisenhölle,
 Kolben stiessen, Zangen
 packten,
 Dampfhämmer
 wuchteten, Kettenräder rasselten,
 die
 43

mehr als zwanzig Zentner schweren,
 lodernden lohenden
 Weissglutkolben
 gischten,
 funkensternsprüh—⁶⁹
 blitzten...und...spritzten,
 treu fleissig, arbeitsgewissenhaft, pflichtpünktlich
der Vater⁷⁰

Элементы перечисления обычно группируются или по однотипности структуры слова (одинаковые приставки, суффиксы и т. д.), или звучания (ассонанс, аллитерация, рифма):

verschlissen, verblasst, verblichen,
 gelbseidenen,
 seltsam
 schrullig, schnuckerig,
 absonderlichen, abenteuerlichen⁷¹

Слова, контрастирующие с остальными, обычно выносятся в отдельную строку:

Über
 einem alten,
 schändlich, schundig, scheusslich
zerlesenen,
 marginalienbedeckten, unterstreichungenverkleckten,
 offenbar, offensichtlich, offenkлар
Leibbuch⁷²

Как нам представляется, напоминающая пифагоровские построения «числовая архитектура» Хольца может рассматриваться как попытка заменить традиционную метрическую систему стихосложения другой, позволяющей, в отличие от традиционной строфики, расширить границы ритмической организации поэтического текста, на что указывал и сам Хольц⁷³, практически до бесконечности. Ибо ритмический рисунок стиха обусловлен в этом случае не равномерным чередованием определенным образом структурированных строк (строф), а каждый раз возникает непредсказуемо, отражая поток сознания автора, регламентируемый по сути лишь законами языка и «числовой архитектурой», которая в отличие от метрического «голоса запрятанной шарманки» практически не улавливается ни глазом, ни ухом. Впрочем, принцип «числовой архитектуры» не исключал в качестве вспомогательного средства элементов традиционной версификации. По признанию Хольца, правильнее было бы назвать его брошюру не «Революция в лирике», а «Эволюция лирики»⁷⁴, что он и делает впоследствии. Первое название отражало, по его словам, полемический характер книги и было

призвано в первую очередь привлечь к ней внимание читателей.

Хотя большинство стихов Хольца, особенно это относится к поздним редакциям, не являются изометричными и даже полиметричными — в традиционном смысле слова, многие из них все же поддаются определенной метрической схематизации как на вертикальном, так и на горизонтальном уровне. Внутренний ритм стихов Хольца создается соразмерностью строк, благодаря повторению на определенном месте опорных ударений, сходной ритмической схемы одной или нескольких строк в каждом абзаце на протяжении всего стихотворения:

I	Noch immer, durch den brütenden Sommer, singen die Lerchen.	x2x 1x3xx6x 1xx4x
II	Meine blinkende Sichel zischt durchs Korn.	1x3xx6x 1x3
III	Im roten Kopftuch hinter mir müht sich mein Weib und sammelt die Ähren.	x2x4x 1x3 1xx4x6xx9x
IV	Mit nackten Beinchen und kleinen, braunen Fäusten, die Blumen halten, liegt, lacht und strampelt unser Glück	x2x4x x2x4x6xx9x11x 12x4x 1x3 ⁷⁵

В первой редакции «Фантазуса», где длина стихов сравнительно невелика, ясно прослеживаются повторяющиеся ритмические группы:

- 1 Ich öffne ein kleines Gitter.
2 Die Märzgefallenen.
3 Über den Weg, durch welches Laub, hüpfen Schwarzdrosseln,
4 um verwitternde Kreuze im Sonnenlicht spielen glitzernde Fäden.
5 In einer Ecke,
6 der Epheu blinkt, ich bücke mich —
7 auf einem Stein, liegen Rosen.
8 Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen.
9 Die alten Buchstaben sind kaum mehr zu lesen.
10 Mit Mühe nur entziffre ich:
11 "Ein...un...be...kann...ter...Mann"⁷⁶.

1. <u>xXx/xXx/Xx</u>	_____	_____
2. <u>xXxXx</u>	_____	
3. <u>XxxX/xXxX/XxXXx</u>	-----	 ????????????????

	5. jeden Nachmittag durch die Juliglut zum Baden, 6. wir Jungen.	
III	7. Der blaue Himmel, die tausend gelben Blüten, das Bienengesumm!	xXxXx
IV	8. Und noch immer, 9. wenn die Andern längst unten waren, 10. —aus dem Wasser klang ihr Lachen und Geschrei — 11. stand ich.	- XxXx
V	12. Und sah den Himmel 13. und hörte die Bienen 14. und sog den Duft ⁷⁸ .	xXxXx

Параллельные ритмические группы могут отмечать конец абзаца:

Über die Welt hin ziehen die Wolken. Grün durch die Wälder fließt ihr Licht.	XxX
Herz, vergiss!	XxX
In stiller Sonne webt linderndster Zauber, unter wehenden Blumen blüht / tausend Trost.	XxX
Vergiss! / Vergiss!	XxX
Aus fernem Grund pfeift, horch, ein Vogel... Er/singt sein Lied.	XxX
Das / Lied vom Glück!	XxX
Vom Glück ⁷⁹ .	-xX

Не последнюю роль в структурной организации стиха Хольца играет изосинтаксизм:

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
glänzen auf demselben Bücherspind, [...]

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
hängt an derselben Wedgwoodtapete, [...]

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
spielen dieselben schlanken Hände, [...]

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen, [...]
trinkt man Chablis, [...] ⁸⁰

В немецкоязычной литературе мало кому дано сравниться с Хольцем в раблезианском богатстве лексической палитры. Поэту не хватало существующих в языке слов, чтобы выразить бесконечное множество понятий, соответствующих неисчислимым явлениям и сторонам действительности, универсальную словесную картину которой он хотел создать. Художник использует огромное количество синонимов, часто прибегая к словам малоупотребительным, в том числе заимствованным, жаргонизмам, профессионализмам, диалектизмам, вводит авторские неологизмы, используя при этом все возможные способы немецкого словообразования⁸¹ и являя тем самым пример словотворческой виртуозности, сравнимой со словесным жонглированием Белого, Маяковского, Хлебникова.

Хольц был очень требователен к своим произведениям. Читатель не должен был заметить, какого труда стоила поэту видимая легкость владения формой. «От шарманки истинного поэта не должен исходить запах пота»⁸², — писал Хольц по поводу «Дафниса», работа над которым вместо запланированных нескольких месяцев заняла три года. В письме к писателю Арно Шмидту вдова Хольца Анита Хольц сообщает среди прочего, что во время работы над этим произведением Хольц объехал всю Германию, изучил 3000 книг той эпохи и составил полный словарь XVII в. Все слова, употребленные поэтом в «Дафнисе», взяты из этого словаря⁸³. Впечатление легкости, с какой давалась Хольцу новая форма, обманчиво. Еще работая над первыми прозаическими произведениями, он писал: «Перед каждым предложением, какое я писал, разверзались пропасти, каждое выражение, которое вырывалось у меня из-под пера, казалось мне чудовищем, каждое слово имело низость отливать на сотни ладов, каждый слог задавал проблему»⁸⁴. Отвечая современникам, упрекавшим поэта в том, что его формотворчество открывает дорогу дилетантам и эпигонам, Хольц утверждал, что схема, положенная в основу «Фантазуса», несколько не легче метрической системы стихосложения. Чтобы овладеть «необходимым ритмом», требуются «строгий самоконтроль, тонкое лирическое чутье», ибо «все время примешиваются ненужные слова, старые избитые выражения»⁸⁵. В этой связи интересны суждения Хольца по поводу стихов других авторов. Так, он критикует строки Р. Демеля «Jetzt: einen Schritt, dann stürzt vom Rande / Mein Leben in die Schlucht hinab!», замечая при этом: «Как многословно и неестественно! Ведь он же хочет сказать: Еще шаг — и я разобьюсь насмерть!»⁸⁶ О строках М. Клаудиса «Der Wald steht schwarz und schweiget» Хольц отзывался следующим образом: «Нет, нужно: Der Wald steht schwarz und schweigt. Пауза! Вот теперь он действительно молчит»⁸⁷.

Требование лаконичности на первый взгляд находится у Хольца в противоречии с собственными стихотворениями-гигантами. Стоит привести в качестве примера «самое длинное предложение мировой литературы» из «Тысячи второй сказки» («Das Tausendundzweite Märchen») «Фантазуса». В первой редакции стихотворение насчитывало 15 строк, в последней — 3720, где к главному предложению присоединяются 217 придаточных⁸⁸. Однако не случайно такие стихо-

творения-гиганты чередуются в «Фантазусе» с миниатюрами, перешедшими в «Большой Фантазус» из первой редакции поэмы. Размеры стихотворений полностью обусловлены замыслом художника. Считая современный мир слишком пестрым и разноречивым, чтобы быть объединенным какой-либо сюжетной канвой, а также стремясь объять своим произведением все мыслимые проявления человеческого бытия, Хольц выбирает соответственно этому композицию, возникающую из бесконечного числа различных настроений, представлений и мыслей, связанных субъективно в восприятии поэта. «Многословие» поздних редакций обусловлено задачей передать хитросплетение теснящихся в сознании поэта мыслей и чувств по поводу создаваемой им «картины мира». Гипертактический синтаксис передает ассоциативность мышления художника, позволяет конденсировать время, создает эффект simultaneity действия, панорамности, выражающейся в стремлении охватить одновременно как можно больше объектов. Так, в одном из стихотворений в одно и то же время в мире получает звание лейтенанта барахтающийся в пленках прусский наследник; некий священнослужитель, лишивший девственности своих прихожанок, ускользает от рук полиции, прихватив с собой церковную кассу; в Петропавловской крепости казнят двух двенадцатилетних узников; где-то в английском подвале одна из его обительниц разрешается преждевременными родами и т. д. и т. п.⁸⁹

Звукоподражание, ассонансы и аллитерации, окказиональная рифма, построенные в строго определенной числовой последовательности и включенные в сложнейший, но строго упорядоченный синтаксис вариационные ряды, превращают произведения Хольца в гигантские языковые симфонии, с исполнением которых может справиться лишь чтец-виртуоз. Чтец, потому что произведения поэта в первую очередь предназначались для сценического воплощения. Стихи «Фантазуса» — это монологи для свертхтеатра, о котором мечтал Хольц. «Фантазус», по мнению поэта, создавался не для чтения в тиши, а для представления, которое увидят и услышат тысячи зрителей. Как известно, Хольц сам был устроителем таких спектаклей⁹⁰. В архиве поэта хранится неопубликованная рукопись программы (сценария) одной из подобных постановок⁹¹. Арно Хольц был первым немецким поэтом, которому в Германии при жизни были посвящены специальные литературные радиовечера. В частности, 26 мая 1924 г. в исполнении Эльзы Байер прозвучали отрывки из «Пустозвонницы»⁹², «Фантазуса», «Дафниса»⁹³. Аудиальные произведения Хольца, по сути, предвосхитили радиофоническую технику современных mass-media.

Форма поздних редакций «Фантазуса» была использована писателем в его трагедиях. Вторая редакция пьесы «Солнечное затмение» (1919) вплоть до ремарок выдержана в ритмическом ключе «Фантазуса»⁹⁴. Текст стихотворения «Und ... doch» из поэмы «Фантазус» дословно совпадает с отрывком из трагедии «Ignorabimus»⁹⁵. Хольц был убежден, что лирика и драма — «явления одного порядка»⁹⁶. Последнюю он рассматривал как «опосредованную лирику»⁹⁷, в которой чувства и мысли автора передаются косвенно, через действующих лиц.

А в самоанонсе к «Дафнису» (1904) поэт писал, что в этом произведении он впервые попытался применить лирическую форму для достижения целей драматического искусства, а именно, для изображения характера, не тождественного личности автора⁹⁸. Однако если рассматривать эту проблему глубже, то выясняется стремление художника, — идея, весьма успешно реализованная в XX в., — к стиранию границ между традиционными жанрами. Еще в 1897 г. у Хольца возник план создания произведения смешанного жанра, которое должно было соединить в себе и роман, и дневник, и критику, и воспоминания, и биографию⁹⁹. Произведение такого рода не было создано, хотя частично идея нашла воплощение в сатире «Пустозвонница», композиционно представляющая собой пятиактное драматическое «действие», развертывающееся в эпифизе поэта. Место действия, по-видимому, выбрано не случайно. Активность этой железы с возрастом уменьшается, а сама она приобретает характер рудимента, в котором откладываются отработанные микроэлементы, так называемый «мозговой песок». С этим «мозговым песком» можно в данном случае сравнить подвергаемые Хольцем критической оценке традиционные поэтические формы.

Исполнитель (исполнители) произведений Хольца должен быть виртуозом, поскольку сложность языкового материала чрезвычайно затрудняет их восприятие. Хольц указывал, что вещи, подобные «Фантазусу», требуют обращения к ним не один и не два раза. Их следует «разучивать», подобно тому, как музыканты-исполнители разучивают симфонии Бетховена или фуги Баха¹⁰⁰. Говоря о причинах, побудивших его к переработке первой редакции «Фантазуса», поэт пишет, что если бы он остановился на этом этапе работы, он «уподобился бы музыканту, грудь которого переполняют фуги Баха, по артериям растекаются оратории и симфонии, а он довольствуется игрой на губной гармонике и флейте»¹⁰¹. В одном из стихотворений, описывающем органную пьесу Баха, Хольц пытается непосредственно перевести язык музыки на язык слов, используя звукоподражательные слова и выдерживая определенный ритм. Деление стихов у Хольца на строки можно сравнить с делением музыкального произведения на такты:

Das
wogt,
[...] das wallt, das ballt, das
schüttert,
das stöhnt, das fönt, das dröhnt, das
rüttert,
das quillt, das schwillt,
das flutet, das rollt, das klimmt, das grimmt, das glutet, das grollt,
das stürmt, das türmt, das strafft, das quaddert, das blafft, das klafft, das quürmt, das hadert,
das tost, das tobt, das flammt, das
saust,
das spornt, das zornst, das dornt, das
graust¹⁰².

Показательна в этом отношении симфония-кантата Г. Малера «Песнь о земле». Текстовым материалом для нее послужили немецкие поэтические переводы Х. Бетге из китайской лирики VIII в., выполненные в свою очередь на основе немецких и французских прозаических переводов¹⁰³.

В пятой части кантаты использован перевод известного стихотворения Ли Бо «Если жизнь только сон»:

Wenn nur ein Traum das Dasein ist,
Warum dann Müh und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen lieben Tag
Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Leib und Kehle voll,
So tauml ich hin vor meiner Tür
Und schlafe wundervoll!
Was hör ich beim Erwachen? Horch,
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn, ob schon Frühling sei —
Mir ist als wie im Traum.
Der Vogel zwitschert, ja, der Lenz
Sei kommen über Nacht,
Ich seufze tief ergriffen auf,
Der Vogel singt und lacht.

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer ihn bis zum Grund,
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Himmelsrund.
Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein.
Was geht denn mich der Frühling an!
Lasst mich betrunken sein!¹⁰⁴

Малер не просто озвучивает текст стихотворения, а переводит его на язык музыки. В этом смысле парафраз Хольца, созданный на основе того же перевода с учетом музыкального варианта Малера, может рассматриваться как попытка достичь того же эффекта посредством словесного искусства. Поэт стремится стереть грань между поэзией и музыкой, заменяя музыкальные звуки словами, превращая стихи в музыкальные фразы¹⁰⁵. Это можно рассматривать как попытку найти адекватную взаимозамену выразительных средств в различных видах искусства. Так, «Пустозвонница» имеет подзаголовок: «Великая остро-лирико-драматическая, музыкально-пластическая, фантастическая, звуковая, живописная, словесная вакханалия-мистерия». Хольц широко использует музыкальную терминологию в названиях отдельных актов «Пустозвонницы», построенных по образцу циклических форм инструментальной музыки. В структуре пародии ясно прослеживаются формальные признаки оратории: Акт I. Allegro

marziale risoluto quasi polifonia pomposa bombastica; Interludium primum. Divertimento recitativo breve; Акт II. Fuga furiosa infernale quasi grottesca lasciva impetuosa; Interludium secundum. Capriccio agitato rubato ostinato legato retorico; Акт III. Scherzo appassionato grazioso quasi pastorale bacchanale erotico; Interludium tertium. Balletto dolce delicato; Акт IV. Adagio grave divoto quasi lamento amoro lagrimoso; Interludium quartum. Arioso maestoso melodramatico¹⁰⁶. В этом же смысле следует рассматривать переложения на музыку стихов из «Фантазуса» современником Хольца Г. Штольценбергом и исполнение их певцом Р. Рессом¹⁰⁷.

В качестве примера аналогичных экспериментов в искусстве XX в. можно привести поэтический цикл «Смерть—сон или Сальми делла Сальма»¹⁰⁸ ультимиста К. М. Рариша, ссылающегося на Хольца как своего учителя, положенный на музыку М. А. Кнорром. Последний интерпретирует свое произведение следующим образом: «Венецианский поэт Николо Сосиа (псевдоним К. М. Рариша — Т. К.) представил в своей поэме [...] комплекс идей, который был, в конструктивном смысле, воссоздан заново с помощью средств музыки»¹⁰⁹. Сам Рариш попытался передать с помощью средств словесного искусства фрагмент абсолютной музыки, переложив на слова трио для фортепьяно g-moll op. 15 Nr. 2 А. Рубинштейна:

Ich frage dich, du must es mir sagen — u ` - u ` - / u ` - u u ` - (u)¹¹⁰

Желанием перенести принципы формальной организации музыкального произведения на поэзию в немалой степени обусловлена и так называемая «полифоническая» (по определению ультимистов) форма стихов Хольца. В этом смысле правильно было бы говорить о гетерофонии произведений Хольца, где «скелет» — главный, ведущий голос, а все остальное — подголоски. В сущности, это имели в виду ультимисты, приводя в качестве примера типологического сходства со стихами Хольца произведения Э. Паунда и основателя ультимизма Д. Фолькмана¹¹¹.

В качестве попытки стереть грань между искусством слова и живописью может рассматриваться трагедия «Солнечное затмение», где значительное место занимают монологи и диалоги, представляющие собой по существу словесные «клоны» живописных полотен¹¹². Интерес Хольца к созданию языковых парадоксов на основе произведений изобразительного искусства замечен уже в первой редакции «Фантазуса». Помимо описаний реальных картин и скульптур, поэт очень часто живописует словами видимые или вымышленные им образы, стремясь запечатлеть в них статику мгновения¹¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 43. Меринг Ф. Отставший // Меринг Ф. Литературно-критические статьи. — М., Л., 1964. Mehring F. Der Fall Holz // Gesammelte Schriften: In 15 Bd. — Berlin, 1961. — Bd. 11. — S. 230; Ein Nachzügler. — S. 239.

² Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 534.

³ Там же. — С. 66.

⁴ См.: Holz A. Briefe (...) S. 98.

⁵ Das Magazin für die Literatur des In—und Auslandes. — Berlin, 1891. — S. 166. См. также: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 615.

⁶ Holz A. Buch der Zeit: Lieder eines Modernen (...) 1892. — S. 288. Здесь и далее цифрами обозначены номера по порядку ударных позиций в строке, х — безударные позиции.

⁷ Fischer H. W. Arno Holz: Eine Einführung in sein Werk. — Berlin, 1924. — S. 25.

⁸ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 29; 55.

⁹ См.: Hermand J. Einführung // Holz A. Phantastus / Hrsg. von W. F. Taraba. — New York; London, 1968. — S. 20.

¹⁰ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 102.

¹¹ Там же. — С. 640.

¹² Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 27.

¹³ Holz A. Das Buch der Zeit (...) 1886. — S. 334.

¹⁴ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 26.

¹⁵ Там же. — С. 27.

¹⁶ Там же. — С. 24.

¹⁷ Там же. — С. 44.

¹⁸ Там же. — С. 32.

¹⁹ См.: Там же. — С. 32.

²⁰ В сущности, о том же нерасторжимом единстве формы и содержания в произведении искусства писал Л. Толстой по поводу своего романа «Анна Каренина»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал сначала». (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — Т. 62. — 1953. — С. 268.)

²¹ См.: Schmidt-Henkel G. Arno Holz und der protheische Mythos des Phantastus // Schmidt-Henkel G. Mythos und Dichtung. — Bad Homburg; Berlin, 1967. — S. 143. См.: Приложение, № 38.

²² См.: с. данной работы.

²³ Holz A. Lied // Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1893 (...) S. 82.

²⁴ Holz A. Phantastus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 13. См.: Приложение, № 31.

²⁵ Holz A. Phantastus. — Leipzig, 1946. — S. 214.

²⁶ Holz A. Das Werk (...) Bd. 9. — S. 833—834.

²⁷ См. стр. данной работы.

²⁸ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 29.

²⁹ См., в частн.: Pan. — 3. Jg. — Berlin, 1897. — H. 1. — S. 16; H. 2. — S. 81—86; H. 4. — S. 213—214.

³⁰ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 29.

³¹ См.: Rarisch K. M. Über die typographische Mittelachse des «Phantastus» von Arno Holz. — Unveröffentl. См. сл. стр. См. также: Ress R. Die Zahl als formendes Weltprinzip: Ein neues Naturgesetz. — Berlin, 1926. — S. 29.

³² См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 720.

³³ Holz A. Phantastus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 11. См.: Приложение, № 32.

³⁴ Holz A. Phantastus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 6.

³⁵ Там же. — С. 44.

³⁶ Там же. — С. 71.

³⁷ Там же. — С. 33.

³⁸ Там же. — С. 87.

³⁹ Там же. — С. 81.

⁴⁰ Там же. — С. 18.

⁴¹ Holz A. Das Werk (...) Bd. 7. — S. 287.

⁴² Там же. — Т. 8. — С. 428.

⁴³ Там же. — С. 81.

⁴⁴ Там же. — С. 17. См. также: Ress R. Die deutsche Form der Wortkunst und ihre Schöpfung durch Arno Holz (Unveröffentl.: Arno Holz — Nachlass, AGB. — S. 66—78).

- ⁴⁵ Holz A. Phantasia: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 16.
- ⁴⁶ Holz A. Werke (...) Bd. 1. — S. 240.
- ⁴⁷ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 656.
- ⁴⁸ Там же. Bd. 9. — S. 839.
- ⁴⁹ Там же. Bd. 7. — S. 299.
- ⁵⁰ Там же. — С. 301.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Цит. по: Rasmussen E. Phantasia und der Jugendstil: Arno Holz zwischen Theorie und Praxis. — Aarhus, 1981. — S. 73.
- ⁵³ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 660.
- ⁵⁴ Там же. — С. III.
- ⁵⁵ Там же. — С. 662. Ср. также ксерокопии автографов из рукописи «Die deutsche Form der Wortkunst und ihre Schöpfung durch Arno Holz». — Berlin, 1934. — S. 99 а. Рукопись хранится в Архиве Хольца (AGB). См. след. страницы.
- ⁵⁶ См.: Ress R. Die Zahl als formendes Weltprinzip: Ein neues Naturgesetz. — Berlin, 1926. Ress R. Die deutsche Form der Wortkunst und ihre Schöpfung durch Arno Holz. — Berlin, 1934.
- ⁵⁷ См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 723.
- ⁵⁸ См.: Ress R. Die Zahl als formendes Weltprinzip: Ein neues Naturgesetz (...) S. 108—120. Schneider W. Arno Holz's Kunstlehre: Das letzte Interview mit dem Dichter // Die literarische Welt. — 1929. — № 45. Ress R. Die deutsche Form der Wortkunst (...) S. 102. Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 728. Ср. также анализируемый Хольцем на предмет «числовой архитектоники» парафраз из Ли Бо (Holz A. Phantasia: Zur Einführung. — Berlin, 1922. — S. 30—37.)
- ⁵⁹ Holz A. Werke (...) Bd. 1. — S. 240—241.
- ⁶⁰ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 722; 731—732.
- ⁶¹ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 48.
- ⁶² Holz A. Phantasia: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 15.
- ⁶³ См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 666.
- ⁶⁴ Holz A. Phantasia (...) 1916. — S. 320.
- ⁶⁵ Holz A. Das Werk (...) Bd. 9. — S. 1294.
- ⁶⁶ Holz A. Werke (...) Bd. 3. — S. 473. См.: Приложение, № 36.
- ⁶⁷ Толстой Л. Полн. собр. соч. — М., 1950. — Т. 35. — С. 284 (Разбивка наша. — Т. К.).
- ⁶⁸ Там же. — С. 5. (Разбивка наша. — Т. К.)
- ⁶⁹ Ср. использование этой техники современными авторами, в частности М. Хёльцером, Штольтер-фотом и др.
- ⁷⁰ Holz A. Werke (...) Bd. 1. — S. 361—362 (выделение наше — Т. К.). См.: Приложение, № 60.
- ⁷¹ Там же. — С. 232.
- ⁷² Там же. — С. 434.
- ⁷³ См.: Holz A. Phantasia: Zur Einführung (...) S. 39.
- ⁷⁴ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 44, 65.
- ⁷⁵ Holz A. Phantasia: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 93. См.: Приложение, № 62. Именно этот признак станет одним из определяющих в ритмике В. Маяковского (См. подр.: Ивлев Д. Д. Ритмика Маяковского и традиция русского классического стиха. — Рига, 1973. — С. 80).
- ⁷⁶ Holz A. Phantasia: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 51. См.: Приложение, № 58.
- ⁷⁷ Holz A. Werke (...) Bd. 3. — S. 480—481. См.: Приложение, № 35. Здесь и далее знаком «X» обозначены ударные слоги.
- ⁷⁸ Holz A. Phantasia: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 38. См.: Приложение, № 8.
- ⁷⁹ Там же. — С. 19. См.: Приложение, № 22.
- ⁸⁰ Там же. — С. 86. См.: Приложение, № 59.
- ⁸¹ См. подр.: Stoltenberg H. L. Arno Holz und die deutsche Sprachkunst // Zeitschrift für Ästhetik. — 1926. — Bd. 20. — H. 2. — S. 158—168.
- ⁸² Цит. по: Ress R. Arno Holz und seine künstlerische weltkulturelle Bedeutung: Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk. — Dresden, 1913. — S. 122.
- ⁸³ См.: архив Хольца SBPK, Dep. 6, М. 21.

⁸⁴ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 341.

⁸⁵ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 53.

⁸⁶ Цит. по: Piper R. Mein Leben als Verleger. — München, 1964. — S. 146.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Holz A. Werke (...) Bd.2. — S. 193—287. Ср. синтаксический разбор «самого длинного предложения в мировой литературе»: Rarisch K. M. Der «Phantásus» in endgültiger Gestalt // Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. — 1965. — Bd. 13/14. — S. 398—399.

⁸⁹ См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 7. — S. 368—379.

⁹⁰ См.: Holz A. Phantásus: Zur Einführung (...) S. 26; 40. Здесь же содержится руководство для режиссера по сценическому воплощению «Фантазуса».

⁹¹ 91. SBPK, Dep. 6, M. 3.

⁹² «Пустозвонница» Хольца получила вторую жизнь на современном немецком радио. Автор радиоверсии — К. М. Рариш. Режиссер — П. фон Крамер (См. подр.: Hörspiel und Medienkunst. — 1997. — 2.). К. М. Рариш — исполнитель-декламатор самого длинного предложения из «Фантазуса». Ср.: запись на радио земли Заарланд / Заарбрюкен 23.11.1995: Arno Holz: Der längste Satz der Weltliteratur aus dem «Phantásus». Gesprochen von Klaus M. Rarisch. Dauer 106 Minuten. Edition S-Press, Cassette. Отзывы и рецензии на выступление в литературном клубе «Вортпрайм» («Wortraum») 26. 06. 1995 см.: Volksblatt (Würzburg). — 28. 06.; 30.06.; 3. 07.; 4. 07. 1995.

⁹³ См. подр.: Pinthus K. Die literarischen Darbietungen der ersten fünf Jahre des Berliner Rundfunks // Literatur und Rundfunk. 1923—1933. — Hildesheim, 1975. — S. 46.

⁹⁴ Ср. первоначальную запись отрывка из «Солнечного затмения» в графической форме «Фантазуса»: Holz A. Berg des Lebens: Ein Phantásusgedicht fürs Theater / Hrsg. von R. Wohlleben. — Hamburg, 1980. Рукопись хранится в архиве Хольца (SBPK). В этой связи представляется интересной аналогия с романом А. Белого «Маски», по поводу которого автор писал: «Маски» — огромная по размеру эпическая поэма, написанная экономии ради прозаической расстановкой слов с выделением лишь в строчки главных пауз и главных интонационных ударений. (См.: Белый А. Вместо предисловия // Белый А. Маски. — М., 1932. — С. II.).

⁹⁵ См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 9. — S. 870; Bd. 6. — S. 374. Несокращенный вариант пьесы — время представления 12 часов — зрители увидели лишь в 1986 г., к сожалению, пока только на итальянском языке и на итальянской сцене. (См.: «Ignorabimus» di Arno Holz. Programmheft zur ersten ungekürzten Inszenierung des «Ignorabimus» / Teatro Regionale Toscana: Teatro Comunale Metastasio di Prato. — Firenze, 1986. Luca Ronconi wird Leiter des Mailänder Piccolo Teatro // Der Tagesspiegel. — 16. 07. 1998; Rarisch K. M. Triumph mit Arno Holz // Der Tagesspiegel. — 3. 08. 1998.)

⁹⁶ Holz A. Das Werk (...) Bd.10. — S. 473. (Впервые в предисловии к «Ignorabimus»).

⁹⁷ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 649.

⁹⁸ См.: Holz A. Dafnis: Selbstanzeige // Zukunft. — 1904. — H.9. — S. 48—49.

⁹⁹ См.: Holz A. Briefe (...) S. 113.

¹⁰⁰ Holz A. Phantásus: Zur Einführung (...) S. 12.

¹⁰¹ Там же. — С. 39.

¹⁰² Holz A. Das Werk (...) Bd. 9. — S.1264—1265.

¹⁰³ См.: Bethge H. Die chinesische Flöte: Nachdichtungen chinesischer Lyrik. — Leipzig, 1907. Hervey St. Denis. Poesies de l'époque des Thang. — Paris, 1862. Gautier J. Le livre de Jade. — Paris, 1872. Heilmann H. Chinesische Lyrik. — München; Leipzig, 1901.

¹⁰⁴ Li Tai Po. Der Trinker im Frühling // Bethge H. Die chinesische Flöte (...) S. 28—29.

Если жизнь только сон,
К чему усилъя и мученья?
Я пью до изнеможенья
Весь день напролет.

Напившись

Досыта

И до изнеможенья,
Сплю сладким сном!

Что слышу, пробудившись?
На дереве птица поет.
Пришла весна? ее вопрошаю.
Иль я еще сплю?

Мне птица в ответ — да, ночью
наступила весна.
Глубоко пораженный, вздыхаю.
А птица поет и смеется.

Я снова бокал наполняю
И пью до дна,
Пою, пока не скроется солнце
И не заблещет луна.

Напившись до изнеможенья,
Опять засну.
Весна мне ни к чему.
Ей предпочту вино!

См. подробный анализ этого произведения, в частности пятой части: Danuser H. Meisterwerke der Musik: Gustav Maler. Das Lied von der Erde. — München, 1986. — S. 27, 77—83.

105

Wenn
das Leben nichts
ist,
als ein ... grosser, leerer ... als ein ... wirrer, schwerer ... als **ein**
schillernder,
flüchtiger, nichtiger
Traum,
ein ... Wellenschaum ... ein
tanzender,
hüpfender, spielender, schlüpfender,
schaukelnder, gaukelnder,
verfliessender,
verrinnender, verglitzernder
Wogenfaum,
wozu sich ... sorgen ... weshalb sich ... härmern ... warum sich
grämen?
Ich ... ich
trinke!
Trinke
und
berausche ... mich ... **den ganzen**
Tag!
Und
wenn ich dann, wankend ... und ... wenn ich dann, schwankend,
und
wenn ich dann,
taumelnd,
sinken beginne,
müde,
wegschlaff, wegmatt, weglasch,
56

entkräftet, erschöpft:
wahllos ... achtlos, gefühllos, bedachtlos ... quallos
werfe
ich mich, bette ich mich, brette ich mich
nieder,
mitten zwischen
die
erstenbesten
bleichschlanken, schlingkrautumkletterhangenen, gleichranken
Säulen
eines verlassen, eines
vergessen,
eines
verfallend, verödet, verwitternd,
krumkahl, lehmfahl
einsamen, winddurchwehten, fensterhöhlenstarrenden
Hauses,
recke ... strecke
die ... Glieder ... schliesse jährlings ... die ... Lider
und
verdämmere.

Wieder
dumpfauf ... schlafbleiern ... stumpfauf
erwacht,
(der
Himmel ... glänzt:
die
frühe, junge, frische
Morgensonne
wärmt;
der
lichte, spiegelnd klare, perlend kühle
Silberbau,
auf
meinen breiten
Ärmeln,
an allen Gräsern, von allen
Büschen,
blitzblänkert, blitzfunkelt
und
schimmert
noch)
lange ... langsam
regungslos
blicke
ich ... um ... mich.

Ein
zierlichst kleines, ein reizendst liebes,
ein
anmutigst
herzigst, holdseligst

süßes,
äugend, geblähtbrüstig, kehlbunt
samtflaumfederiges, schwippschwänzföhliches
Vögelchen
singt,
lockend, frohlockend, schnäbelchenauf, wippend sich wiegend,
inmitten
von
zartblankrutigen, schmalblattknospenden,
rosenrot **blühenden**
Zweigen!

Stumm,
schauend ... ihm ... lauschend,
fragt sich
meine ergriffen, meine betroffen, meine
entzückt, durchglückt, berückt
verzauberte
Seele:

In welch herrlichst, in welch köstlichst, in welch
festlichst,
labendst, ladendst
lieblichster
Wunderzeit ... des Jahres
wir
beide ... leben?

Sein
leisest, helles,
zirpendes,
schleifendes, ziepsendes, pfeifendes,
unschuldigst rührendes
Zwitschern
kündet, verrät,
offenbart
mir:

In der wundersamen, in der
wunderreichen, in der wundervollen
Wonnezeit,
die
auch mich kleinsten Vogel hier ... jetzt ... fröhlich vor dir singen lässt
Mein Blick ... umflort
sich,
Weh durchzuckt ... mich ... **etwas in**
mir
schluchzt, schluchzt
und
will weinen.

Aber schon
wieder ... wieder ... wieder,

trotzigst,
erbittertst, verachtendst,
entschlossen
greife ich nach meinem Stecken,
trete
wandernd, ziellos,
den Wegstaub mit meinen Schuhen,
kehre
ein in jede
Schänke, trumpfe auf die Tische, springe auf die Bänke,
schwinge,
im Arm die
lange
Laute ... als Liebste, als ...Traute,
Becher um Becher,
lachend, singend aus vollster Brust, lachend, singend,
bis aus dem fernweit verschwimmenden Bambus, über das nebelig sich spreitende Land,
in
den rings tiefblau sich senkenden Himmel,
düster,
dunstschwer, riesenhaft,
der
glutrote, runde, feuertrunkene,
wie
eine Seidenampel
sich
hebende, gleissende, schwebende,
glastende
Mond
hochsteigt,
und
zur Stunde, zur
Sekunde,
wo
mein Sang, mein
Klang
jachjäh ... **endet,**
stirbt
mir auch endlich glücklich wieder,
trostreich, wohl tätig,
lindernd, lösend,
das
Bewusstsein
der
täuschend, trügend, der narrend, lügend, der
foppend, höhnnend, prellend
öden,
schnöden, blöden,
bösen,
schwarzen Welt,
die mich mit ihren grausen Fängen, die mich mit ihrem wilden Drängen, die mich mit ihrem
bitteren,
bosteufelischen,

blendmahrishen, blendhöllishen, blendspukishen
 Bängen
 von allen Seiten, aus allen Weiten, zu allen
 Zeiten,
 herzzerfolternd, hirnzermarternd,
 unentrinnbar
 umdräut, umengt, umdrückt,
 umzwangt,
 umwehzuckt, umqualwürgt,
umschattennachtet!

(Holz A. Werke (...) Bd. 2. — S. 247—252. Выделение наше. Т. К.). Примечательно, что Хольц почти дословно цитирует в «Фантазусе» название упомянутого произведения Малера:

Wieder [...]
 sanft,
 mildlind, mütterlich
 wiegt
 mich ..., die Erde!
 Mein
 hohes, volles,
 rauschend, tausendtönig, zitternd
 buntes
Lied von ihr
 zersprang ... verklang.

(Holz A. Werke (...) Bd. 3 — S. 485—486).

¹⁰⁶ Holz A. Das Werk (...) Bd. 3. — S. 6; 144; 150; 381; Bd. 4. — S. 394; 646; 658; 811. Хольц не имел специального музыкального образования. О его музыкальных способностях см.: письмо К. М. Париша от 18. 01. 2001 автору данной работы, прим. № 115 к этой главе. Весьма интересной представляется идея проанализировать текст Хольца на предмет его сравнения с партитурой Малера.

¹⁰⁷ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 85—97. Stoltenberg H. L. Arno Holz, sein Kreis und sein Werk // Nachrichten der Giessener Hochschulgesellschaft. — Giessen, 1930. — Bd. 7. — H. 3. — S. 11. О переложении стихов Хольца на музыку ср. также работу современного немецкого музыковеда Э. Ю. Драйера «Phantusus. Musik zur Wortmusik Arno Holz». Неопубликована. Копия рукописи имеется у автора данной работы. Нельзя, однако, не заметить разницы между Хольцем и, в частности, символистами, также стремившимися выйти за рамки одного вида искусства. Так, если, к примеру, А. Белый, создавая свои «симфонии», хотел обогатить поэзию выразительными средствами музыки, Хольц, напротив, оценивал выразительную способность слова выше средств других видов искусства. (См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 108.).

¹⁰⁸ Rarisch K. M. Der Tod ein Traum oder Salmi della Salma — Die Leichengesänge des Niccolo Sosia aus Venedig; Knorr M. A. Neun solenne Salmisationen für Klavier über den polytonalen Komplex A-Dur, es-moll, d-moll. — Hamburg, 1977. К анализу этого произведения см.: Fussy H. Ein literarisches Domino // Die Horen. — 1979. — S. 116; 119—120.

¹⁰⁹ Цит по: Fussy H. Ein literarisches Domino // Die Horen (...) S. XXIV.

¹¹⁰ Из письма К. М. Париша автору данной работы от 12. 08. 1997.

¹¹¹ См.: Rarisch K. M. Der «Phantusus» in endgültiger Gestalt (...) S. 395—396; Rarisch K. M. Einleitung // Ultimistischer Almanach. — Köln, 1965. — S. 15—16.

¹¹² См. также: Rarisch K. M. Zum «Scherz-Phantusus» von Arno Holz // www.fulgura.de/autor/holz/scherz.htm.

¹¹³ См.: Приложение, № 17, 23, 24, 31, 51, 58, 61. В 1919 г. австрийский поэт-экспрессионист Рольф Хенкль под впечатлением от выставки работ своего соотечественника, художника Уриеля Бирнбаума, создает произведение под названием «Уриель Бирнбаум. Проба» («Uriel Birnbaum. Ein Versuch»). По словам Хенкля, он попытался в этом произведении перевести «музыку красок» в третье измерение, а именно, на язык слов, адекватный изображаемому предмету. При этом Хенкль широко пользу-

ется прилагательными, прибегает к экспрессивным способам выражения, неологизмам и словам, обозначающим цветовую гамму. См. подр.: Hall M. G. Rolf Henkl — *Leben und Werk* // Amann K., Wallas A. A. (Hg) *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. — Wien, Köln, Weimar, 1994. — S. 497. В качестве примера типологической параллели подобным экспериментам по функциональному взаимозамещению художественных средств, традиционно используемых разными видами искусства, в новейшей немецкой литературе может рассматриваться творчество поэта, музыканта и художника Вернера Лаубшера. См. в частн.: Laubscher W. *Suite 25b. Lautkompositionen zu Klaviersuite Opus 25 von Arnold Schönberg & 2 graphische Notationen* // Meiendorfer Druck 27. — 2000.

Глава 3

«Придет мое время»

15 октября 1929 г. Томас Манн, узнав о выдвижении кандидатуры Хольца на соискание Нобелевской премии, пишет Герхарту Гауптману: «Я счел бы такое награждение абсурдным и скандальным, я убежден, вся Европа в недоумении схватилась бы за голову. Есть более достойные кандидатуры, Рикарда Хух, к примеру, или...»¹. 13 ноября, на следующий день после присуждения автору «Будденброков» высокой награды новый лауреат заметил в одном из газетных интервью: «А был ли выбор правильным? В Германии есть много изысканных поэтов, не менее достойных этой чести... Не следовало ли присудить премию Арно Хольцу?»² Хольца к тому времени уже не было в живых.

Многие современники отрицали наличие у писателя какого бы то ни было поэтического дарования. Хольца называли доктринером и теоретиком, не обладающим «темпераментом художника» (М. Брунс, Р. М. Майер)³, «убийцей 2000 - летней эстетики» (О. Лейкснер)⁴, новатором поневоле: «он ратует за это (разрушение метрики. — Т. К.), потому что другое ему не по плечу» (Меллер ван ден Брук), «чтобы прикрыть недостаток оригинальности, «по причине бездарности» (М. Брунс)⁵ и т. д. и т. п. Нередко раздавались сетования, что Хольц загубил свой талант. Мнение это в немалой степени основывалось на оценке творчества поэта Ф. Мерингом, сводившим все его заслуги к раннему этапу творчества, прежде всего к социальному пафосу «Книги времени»⁶. Критические высказывания, проистекавшие из непонимания теории и практики Хольца, зачастую носили декларативный характер и наталкивались на резкое противодействие поэта, который к тому же никогда не выказывал должного «пиетета» по отношению к официальным рецензентам. Еще в «Книге времени» он писал: «Я сам себе критик, умные речи оставьте себе [...]»⁷. Блестящий полемист, что признавали многие современники⁸, убивавший своих противников непоколебимой логикой, едким сарказмом, Хольц нередко оскорблял своих оппонентов. К непониманию добавлялись предвзятость и субъективность в оценке его творчества⁹.

На обвинения критиков поэт ответил прекрасными образцами метрической поэзии: «Дафнисом» и «Пустозвонницей». Продемонстрировав в «Дафнисе» великолепное владение традиционной поэтической техникой, — как отмечал Х. В. Фишер, с мастерством Хольца не мог бы сравниться ни один из живших в XVII в. поэтов¹⁰, — он снискал похвалу таких современников как В. Бёльше, О. Й. Бирбаум, Ф. Ведекинд, К. Тухольский. Последние высоко ценили это произведение не только за поэтическое мастерство, но и за жизнеутверждающий пафос, которым проникнута книга, а также за ее антиклерикальный, антибуржуазный дух¹¹. Однако успех этого произведения у широкой читающей публики, а он был поистине грандиозен: книга переиздавалась в течение ряда лет огромными тиражами, — был вызван прежде всего эротическим содержанием «Дафни-

са». «Милому отечественному Михелю»¹², — как высказался однажды Хольц, не было дано постичь истинный смысл произведения. Официальная критика отделилась скептическими замечаниями вроде следующего: «Наш современник отваживается заставлять нас наслаждаться стихами, якобы верно передающими стиль, тон, язык, мироощущение прошлой эпохи?»¹³ Действительно, проецируя эпоху барокко на современность, Хольц вольно или невольно искажал содержание буколки XVII в., поэтому стихи «Дафниса» звучат скорее как пародия на нее, а вернее на неоромантические тенденции в литературе конца XIX в. Главной целью стилизации было доказать правильность своих идей на материале прошлой эпохи. Демонстрируя в «Дафнисе» мастерское владение рифмой и другими атрибутами метрического стихосложения, поэт не боялся прослыть нарушителем собственного требования изгнать из поэзии традиционные формы, поскольку избрал для осуществления своего замысла время, когда, по его мнению, метрика еще не успела исчерпать все свои возможности.

Языковые эксперименты Хольца настолько опередили свое время, что попросту не могли быть поняты, не говоря уже о том, чтобы правильно их оценить. К тому же объем, языковая сложность поздних редакций его произведений значительно затрудняли их восприятие¹⁴. Тем не менее, многие современники связывали с именем художника начало нового этапа в развитии немецкой литературы. Ведущее место среди представителей литературной оппозиции 80-х гг. XIX в. отводит поэту С. Люблинский. Называя Хольца «отцом нового стиля, а вместе с тем и всей современной литературы, расчистившим пути для литературы будущего»¹⁵, Люблинский считает главной заслугой поэта его обращение к проблемам формы, обновления языковых средств художественного выражения. Но, признавая неоспоримые заслуги Хольца перед немецкой литературой, критик оставляет за поэтом лишь роль застрельщика, исключая его из дальнейшего литературного процесса: «Хольц — чистейший тип стилистического изыскателя, который очень рано начинает чувствовать духовно-культурную физиономию века и культурный стиль, могущий развиться отсюда, который взвешивает все это и формулирует. Для него было особенно счастливым случаем, что «модерн»¹⁶ как раз переживал критический момент и страшно нуждался в подобном изыскателе. Талантов тогда было довольно, и Арно Хольц должен был только указать им дорогу»¹⁷. А. Зергель считает главной заслугой Хольца создание нового стиля в прозе, оказавшего влияние на ряд других авторов, а также «развитие безрифменной лирики предшественников»¹⁸. По мнению литературоведа, Хольц, в отличие от них, лишь sporadически обращавшихся к «свободным ритмам», сделал последние формообразующим принципом своей поэтики. Немало современников Хольца считали значение его творческих открытий непреходящим и связывали с ними «будущее немецкой литературы»¹⁹. «Все, чем обогатилась немецкая словесность за последние 30 лет, она обязана Хольцу», — отмечал Й. Шиковский²⁰. «После Хольца некому будет давать Нобелевских премий»²¹, — писали газеты. В свое время Курт Тухольский сказал о Хольце: «Этот человек открыл в немецкой литературе дверь, и все, кто вошел в нее, обязаны этим

ему»²². Сходные оценки мы находим у Верфеля, Эренштайна, Келлермана, Мюзама, Гессе, Клабунда²³. В то время как поэт Р. Шмидт-Кабанис призывал соотечественников украшать роскошным изданием «Фантазуса» «семейные клозеты»²⁴, поэт был представлен американским читателям как «немецкий имажист»²⁵. Американский писатель и литературовед Х. Г. Шеффауер считал, что лишь языковая сложность произведений Хольца, затрудняющая их перевод на другие языки, не позволила поэту при жизни «стать маяком европейской, более того, мировой литературы»²⁶. Те, кто высоко ценил поэтический дар Хольца, в том числе Ф. Голлендер, М. Конрад, О. Вольф, Д. Лиlienкрон, отмечали его тонкое чувство природы, лиризм, умение передать нюансы настроений, а также ценили пародийное мастерство, свежий бурлескный юмор, едкую иронию писателя²⁷. Главной заслугой Хольца считали его великолепное владение поэтической техникой. По словам Ю. Гарта, Хольц был «среди представителей «модерна» самый блестящий стихотворец-эквилибрист, великий искусник-виртуоз, непревзойденный мастер языковой формы»²⁸. Й. Шлаф отмечал у Хольца «феноменальное чувство языковой гармонии»²⁹, «исключительный дар владения формой»³⁰. Признавая за Хольцем ведущее место среди авторов сборника «Характерные черты современных поэтов», К. Блейбтрой отмечал его великолепное владение языковой формой, звуковой пластикой³¹. Оценивая «Книгу времени», Д. Лиlienкрон писал: «Никогда еще я не встречал такого свободного владения рифмой. Хольц — гений!»³²

Сам поэт твердо верил в то, что его идеи о путях обновления искусства найдут поддержку в широких литературных кругах и будут развиты многочисленными последователями и учениками. «Я сам прекрасно сознаю, что замысел мой далеко не полностью воплощен [...]. К сожалению, жизненные обстоятельства не позволили мне целиком посвятить себя разработке этих, по моему убеждению, единственно верных идей; мне не достало ни сил, ни времени в одиночку осуществить начинание, которое поистине по плечу лишь целому поколению. И все же я не оставляю надежду, что каждая новая книга, не без помощи единомышленников и последователей, которые, каждый по-своему, продолжают и углубляют начатое мною, будет приближать меня к цели»³³, — писал Хольц в 1899 г.

Однако мечтам его не суждено было сбыться. По крайней мере так скоро и в такой форме. Натура необычайно сильная и волевая, Хольц обладал огромной, почти гипнотической силой воздействия на окружающих — особенно молодых. Это отмечали многие из его современников, в том числе Й. Шлаф, П. Фехтер, П. Виктор и другие. Герман Бар, в частности, писал: «Он давно был предметом нашего поклонения, а когда мы, наконец, узнали его лично, с нами было все кончено. С тех пор мне встретился лишь один человек, [...] способный буквально покорять мир силой своего убеждения, повелительностью тона, одним лишь завораживающим взглядом. Он мог, без преувеличения, лепить человека по своему образцу»³⁴. Авторитет среди молодых писателей Хольц приобрел прежде всего «Книгой времени»³⁵. Современники охарактеризовали этот сборник как «первую книгу нового литературного поколения»³⁶, «манифест первого поэта

нового времени»³⁷, «указавший немецкой литературе новые пути»³⁸. Его автора называли «буревестником, сердце которого бьется в унисон с ритмом века»³⁹. В это время, как отмечает современник Хольца А. Ханштайн⁴⁰, многие искали с ним знакомства. Немало авторов выражали ему свою признательность в стихах⁴¹. Известно, что именно Хольц подтолкнул Й. Шлафа, как в свое время О. Йершке, к решению полностью посвятить себя литературному труду. Влиянию Хольца обязан своими первыми стихами А. Момберт⁴². Творчество Хольца оказало определенное воздействие на ряд английских литературных группировок 90-х гг. XIX в. В частности, Артур Симонс посвятил ему несколько книг и стихотворений⁴³.

В 80-ые гг. XIX в. Хольц принимает активное участие в литературной жизни Германии. Его стихи публикуются во всех антологиях литературной оппозиции. Будучи редактором «Свободной сцены», он пытается создать вокруг себя группу единомышленников. Однако эта деятельность значительно затрудняется с его уходом из журнала, руководство которого не приняло радикализма идей, выдвигавшихся молодыми авторами. В 1885 г. у поэта возникает идея создать журнал «Цукунфт» (“Zukunft”, “Будущее”), призванный стать рупором собственных эстетических взглядов. Начинание осталось неосуществленным из-за отсутствия средств⁴⁴. В 1889 г., когда натуралистическое движение переживало своеобразный кризис, поскольку молодые авторы продолжали писать в традиционной манере, Хольц опять вдохнул в него жизнь, уже на формальном уровне. Многие молодые писатели быстро поняли значение новой литературной формы и поспешили выразить ее создателю свою признательность. В частности, М. Хальбе отмечал «революционизирующее воздействие на него формы, техники драматического диалога «Папаши Гамлета»⁴⁵. О воздействии этого произведения на молодых авторов писал также Х. Гарт: «За одну ночь поэты, искавшие до сей поры блага в поэзии и идеализме, превратились в последовательных натуралистов. Среди них и Герхарт Гауптман»⁴⁶. В прямой зависимости от языковых экспериментов Хольца находятся первые произведения П. Эрнста, М. Даутендея, М. Геймана, О. Е. Хартлебена. На это указывают в письмах сами авторы, до знакомства с Хольцем пользовавшиеся в своих произведениях шаблонным литературным языком⁴⁷.

«Революция в лирике» Хольца, из памяти которого еще не изгладились дебаты по поводу новой техники «Папаши Гамлета» и «Семейства Зелике», не возымела на публику того же воздействия. Не секрет, что интерес критиков и рецензентов к «Новым путям» объяснялся прежде всего тем, что сборник вышел под норвежским псевдонимом Бьярне П. Хольмсен. Хольц и Шлаф умело использовали тогдашние пристрастия публики и критики. «Чтобы безнаказанно отважиться на что-либо, надо было быть по меньшей мере французом, русским или норвежцем»⁴⁸, — писали они в предисловии к «Новым путям». «Критики самых влиятельных печатных изданий (в течение семи месяцев, до той минуты, пока не выяснилось подлинное имя авторов — Т. К.) наперебой спешили горячо и многогоречно приветствовать новую звезду, взшедшую на небосклоне

[...] норвежской литературы», — описывает эту ситуацию Ф. Меринг, отмечая далее, что «по существу, как их похвалы, так и упреки Бьярне П. Хольмсену представляли собой поистине дурацкую многоголосицу, где самые противоречивые суждения словно в опьянении спотыкались друг о друга»⁴⁹. И тут нельзя не согласиться с одним из исследователей творчества Хольца, Л. Пешем, что будь Хольц иностранец (или продолжай он пользоваться псевдонимами — Т. К.), «слава его не знала бы границ, а почитатели и подражатели — числа»⁵⁰.

Трагедия Хольца-художника состояла в том, что он был слишком предан идее развития своей «линии искусства, единственно ведущей в будущее»⁵¹. Он требовал безусловного признания этой идеи остальными писателями, а самостоятельное развитие бывших учеников, обладавших собственным творческим потенциалом и некогда получивших от него первый заряд творческой энергии, воспринимал как отступничество, предательство. Произведения, в той или иной мере отдававшие дань традиции, подвергались им беспощадной, хотя в большинстве случаев конструктивной, критике. Так, к примеру, Хольц упрекал Гауптмана в приверженности метрике даже в прозе, а Демеля критиковал за подчинение содержания стихов рифме⁵². То обстоятельство, что Хольцу удалось объединить вокруг себя круг преданных сподвижников, можно, в частности, объяснить тем, что они, а именно, певец Р. Ресс, композитор Г. Штольценберг, поэт Р. В. Мартенс, издатель Л. Рейнгард (Пипер), литературный критик Ф. Зервес, художник Х. Балушек, литературовед К. Штробль и др. не претендовали на художественную оригинальность, а были прежде всего почитателями таланта и пропагандистами творчества самого Хольца. В вышедших в 1898—1899 гг. сборниках стихов Штольценберга, Рейнгарда, Ресса, Мартенса, написанных под непосредственным воздействием и как бы в продолжение первой редакции «Фантазуса», явственно проступает почерк учителя.

А. Хольц:

Horche nicht hinter die Dinge. Zergrüble dich nicht. Suche nicht nach dir selbst.
Du bist nicht!
Du bist der blaue, verschwebende Rauch, der sich aus deiner Cigarre ringelt,
der Tropfen, der eben aufs Fensterblech fiel,
das leise, knisternde Lied, das durch die Stille deine Lampe singt⁵³.

XxxXxxXxxXxxXxxX
XxX
XxxXxxXxxXxxXxxXxXx
xXxxXxxXxxX
xXxXxxXxXxXxXxXxX

Л. Рейнгард:

Wenn die leeren Stunden nicht gleiten wollen,
versenke ich mich in kleine Dinge.

In das Glanzlicht auf meinem Federhalter,
in eine tote Fliege auf meiner Milch,
in das laute Tickern der Uhr,
in das langsame Schmelzen der Klavierlichter⁵⁴.

XxXxXxxXxXx
xXxxXxXxXx
xxXxxXxXxXx
xXxXxXxxXxX
xxXxXxxX
xxXxxXxxxXXx

В стихах Хольца ясно прослеживаются повторяющиеся ритмические единицы. У Рейнгарда таковые отсутствуют, поэтому его произведения не могут рассматриваться как пример творчески преломленного самостоятельного развития техники Хольца. Настоящее ее значение состояло не в возможности прямого подражания автору «Фантазуса», а в повышении интереса к проблемам поэтической формы, к поискам новых средств художественного выражения, новых возможностей ритмической организации стиха. Это подтвердилось дальнейшим развитием немецкоязычной поэзии. Так в программе неодадаистов подчеркивается среди прочего прямое воздействие Хольца на использование ими «полифонической», визуальной организации стиха, дающей возможность прочтения его в разных направлениях:

ARNO HOLZ
HAT DIE LYRIK
zu Beginn des 20. Jahrhunderts [...]
REVOLUTIONIERT.

Der Ultimismus leitet daraus
den Begriff der “polyphonen Poesie” ab, das heisst :

DIESER SATZ

kann von links nach rechts (“linear”)
und gleichermassen von oben nach unten (“polyphon”)
gelesen werden, indem man die kurzen Zeilen, [...]
ISOLIERT

— :dadurch ergibt sich als Skelett des ganzen Gebildes
eine “zweite Stimme”, ein “Gedicht im Gedicht” [...];
erst in dieser konzentrierten Gestalt
befriedigt der so sich offenbarende geheime Sinn des Gedichtes

Die ULTIMISTEN

ARNO HOLZ
 HAT DIE LYRIK
 REVOLUTIONIERT
 DIESER SATZ
 ISOLIERT
 DIE ULTIMISTEN⁵⁵

Однако эта форма не стала определяющей для представителей данной литературной школы, а служила, как и в случае с предыдущими авторами, скорее средством пропаганды искусства Хольца как такового. Автор процитированных выше строк, поэт К. М. Рариш, в свое время много экспериментировавший с поэтической формой и нашедший наилучший способ выражения абсолютно метафоризированного содержания в сонете, отмечает влияние Хольца на свое творчество именно в плане уникальной школы языкового мастерства, в первую очередь в смысле изощренного владения неисчерпаемыми лексическими и фонетическими ресурсами немецкого языка. Один из основателей ультимизма, Д. Фолькман, посвятивший Хольцу целую поэму, написанную в форме «Фантазуса» с учетом принципа «числовой архитектоники»⁵⁶, называя Хольца «святым»⁵⁷, тем не менее стремился в своих стихах (большинство из них — сонеты) к предельной лаконичности формы и абсолютной метафоричности содержания.

То обстоятельство, что имя Хольца оказалось отодвинутым на задний план, в известной степени закономерно. Создавая новое, давая «ноты», по которым предстояло играть другим, поэт невольно отодвигал себя в тень, так же, как это происходит с композитором,веряющим свое произведение виртуозу-исполнителю, к которому приковано все внимание публики, забывающей на какое-то время о существовании автора. Как отмечал Х. В. Фишер, подобно тому, как, зажигая спичку, уже не вспоминают о Прометее, так и большинство писателей, воспринимая данные Хольцем импульсы, меньше всего интересовались их источником⁵⁸.

Отказываясь признавать новизну поэтических экспериментов Хольца, одни современники поэта утверждали, что его стихи ничем не отличаются от традиционных (М. Брунс)⁵⁹, другие отождествляли их с прозой (Р. М. Майер, Х. Бенцман)⁶⁰. Некоторые были склонны обозначать первую редакцию «Фантазуса» как «стихи в прозе» (М. Конрад)⁶¹. Иные объявляли поэта обыкновенным

эпигоном (М. Харден, М. Брунс), утверждая, что новая поэтическая техника полностью заимствована им у предшественников. Назывались имена древнекитайских и древнеяпонских поэтов, немецких классиков, в том числе Гете, Гейне, Жана Поля, а также У. Уитмена и современников Хольца Д. Либлиенкрана, Й. Шлафа, П. Эрнста, А. Момберта и др.⁶² Насколько известно, Хольц не был знаком с японской лирикой. Со стихами китайского поэта Ли Бо, У. Уитмена, французских символистов, он познакомился в довольно несовершенных прозаических переводах и в большинстве случаев уже после того, как были опубликованы его собственные произведения в новой форме. Так, стихи китайских поэтов, в том числе Ли Бо, он прочел во французском прозаическом переводе в 1898 г.⁶³ По словам современника Хольца Р. Пипера, Хольц был от них в восторге⁶⁴. Но говорить о заимствовании формы в этом случае представляется необоснованным. Это подтверждают, в частности, и высказывания самого Хольца по поводу его парафраза, основой которого послужило стихотворение Ли Бо «Если жизнь только сон». Хольц использует в нем технику поздних редакций «Фантазуса», стремясь сохранить лишь дух первоисточника, а вернее — его автора. Парафраз являет собой своеобразный психологический портрет Ли Бо, созданный на основе субъективного восприятия Хольцем образа этого поэта. Китайский эскиз увеличивается до размеров огромного полотна. «В то время как абorigену, знающему свой мир наизусть, достаточно лишь нескольких едва обозначенных штрихов, для немца, влачащего жалкое существование на скудном [...], почти лишенном естества северо-западе, совершенно необходимы тщательно выписанные детали»⁶⁵, — указывает Хольц. Следует отметить, что «дух» китайской поэзии, начиная с Хольца, проявился в творчестве нескольких поколений немецких поэтов, в частности Клабунда, Эренштайна, Лёрке, Брехта, Казака, Айха и др. Под непосредственным воздействием Хольца Р. Пипер в 1909 г. издал первую в Германии антологию японской лирики на немецком языке⁶⁶. Примечательно, что основоположник немецкой «пейзажной» лирики О. Лёрке, во многом разделявший эстетические взгляды Георге, резко критиковал поэтологическую концепцию Хольца и отрицательно относился ко всему творчеству писателя, начиная с «Книги времени» и кончая последними редакциями «Фантазуса» и «Пустозвонницы». Однако короткие стихотворения-зарисовки из первой книжки «Фантазуса» составили в этом смысле исключение и заслужили высокую оценку Лёрке⁶⁷. Отчасти, как нам кажется, это можно объяснить схожестью в построении поэтического образа. Так, Лёрке вынашивает в себе «длинноволосых ясе-ней»⁶⁸, а внутри у Хольца «волнуется нива»⁶⁹.

Разумеется, идеи Хольца, пусть и высказанные впервые так последовательно и в такой решительной форме, не были абсолютно новы. Свободные ритмы встречались в Германии со времен Клопштока. Современники Хольца, в том числе Р. Демель, А. Момберт, К. Моргенштерн, О. цур Линде, Ц. Флайшлен,

Э. Шур и др. широко прибегают к этой технике. Со многими из них по поводу первенства в этой области Хольц часто был вынужден вступать в полемику⁷⁰. Графика его стиха без учета закона «статики» также не стала сенсацией. Хольцу даже ставили в упрек, что он заимствовал ее у других, в частности, у Р. Демеля. Тот, вопреки просьбам Хольца не издавать свое произведение «Женщина и мир» (“Weib und Welt”), прежде чем выйдет поэма, все же сделал это, позаимствовав, по сути, у Хольца графическую форму «Фантазуса»⁷¹. Эту графику использовали также Э. А. Герман, П. Виктор и др. Действительно новое в поэтике Хольца, то, что отличало ее от организации стиха других авторов, в силу неразработанности теории свободного стиха определить в то время было весьма сложно. Современники Хольца или отождествляли метр с ритмом, как, Ф. Меринг⁷², или противопоставляли одно другому, как, например, Отто цур Линде⁷³, рассматривая их как доминантные константы двух различных типов стихосложения. Ритм, как известно, является более широким понятием и включает метр (в узком смысле слова) в качестве одного из своих возможных компонентов. На это в свое время указывал и Хольц⁷⁴. Отвечая критикам, отказывавшим его поэзии в новизне и приводившим в доказательство своей правоты свободные ритмы предшественников, стихи У. Уитмена, французских верлибристов, Хольц в силу неразработанности теории свободного стиха не мог научно обосновать отличие своей техники от приводимых в пример образцов. В пылу полемики поэт утверждает, что «высшим формальным принципом свободных ритмов остается метрика»⁷⁵, в угоду которой Гете, к примеру, вместо *unter der Sonne* писал *Sonn’*, а Гейне прошедшее время *wandelte* *er* превращал в настоящее *wandelt’ er*⁷⁶. Точно так же К. Шпиттелер вместо формы множественного числа *Tage* мог написать *Tag’*, а вместо *der Schlund des Todes* — *des Todes Schlund*⁷⁷. По мнению Хольца, свободные ритмы, представляющие собой «конгломерат метрических реминисценций, оправдывают свое название постольку, поскольку означают свободу для удобства поэта»⁷⁸, произвольно варьирующего традиционные размеры, как, к примеру, это делает Гейне: *glücklich der Mann / der den Hafen erreicht hat / und hinter sich / liess das Meer und die Stürme*⁷⁹. В самом деле, если мы проанализируем этот отрывок, то увидим чередование дактиля и анапеста:

XxxX
 xxXxxXx
 XxxX
 xxXxxXx

Запись строфы в две строки дает чистый дактиль:

XxxXxxXxxXx
 XxxXxxXxxXx

Хольц считал высшим законом и достоинством стихов «предельную простоту и безыскусственность»⁸⁰. По его мнению, свободные ритмы страдали ложной

патетикой, искажавшей истинное значение слов, и «весь секрет заключался в том, чтобы употреблять их в прямом значении, а не превращать в манекены, позволяющие рядить себя в любое платье [...]»⁸¹. «Когда я просто говорю [...] “море”, всем понятно, что речь идет о море, когда же это слово произносит в “Северном море” Гейне, то нам почему-то слышится “Амфитрита”»⁸², — поясняет поэт свою мысль. Противник всех и всяческих клише, Хольц стремился избегать многозначности слов, в том числе традиционных метафорических средств образности. Начиная со стихотворения «Ночь», из его лирики постепенно исчезают сравнения, вводимые служебным словом «как». Поэт называл подобные сравнения-клише пустым звуком⁸³, предвосхитив тем самым поэтику имажистов и метаметафористов XX в. Более чем 50 лет спустя Г. Бенн напишет о том, что современное стихотворение можно узнать по тому, насколько часто или, вернее, редко, в нем встречаются клише с «как»⁸⁴.

Полагая, что основные тенденции развития французского верлибра, с которым Хольц, по его собственному признанию, был «недостаточно знаком»⁸⁵, совпадают с принципами, за которые ратует он сам, поэт, однако, считает, что французский верлибр «не привнес пока в теорию и практику стихосложения ничего нового по сравнению с тем, что было создано Гете и Гейне, [...] оперирует теми же “свободными”, но еще далеко не естественными ритмами»⁸⁶. В качестве образца новой поэзии Хольц приводит стихи своего соотечественника Д. Лиленкрона, отмечая, однако, что тот, создавая новое «и не догадывался, что стоит на пороге удивительных открытий»⁸⁷. Говоря о том, что среди последователей Лиленкрона было немало талантливых поэтов, Хольц, в первую очередь имея в виду Момберта, находит, что «все они еще блуждали в потемках, и то, что, наконец, удавалось одному, у другого опять давало осечку, ибо все это рождалось бессознательно, [...] инстинктивно, без всякого участия интеллекта»⁸⁸. Единственным революционером в области лирики, отважившимся на радикальный разрыв с традицией, стал, по мнению Хольца, У. Уитмен. Однако, преклоняясь перед ним «как одним из величайших гениев, когда-либо живших на земле»⁸⁹, он дистанцируется от собрата по перу, полагая, что поэзия Уитмена, отверженца патетического ораторского стиля, с «чисто технической стороны все же осталась смесью свободных ритмов и прозы»⁹⁰. Протест против догмата метрики с ее составляющими строфикой и рифмой остался у предшественников Хольца на уровне явления спорадического, не вылился в коренную ломку старой системы. Так, к примеру, когда Хольцу указывали на то, что Жану Полю и в голову не приходило революционизировать лирику своими полиметрами, он отвечал оппонентам, что в период расцвета классики такое никому не могло прийти на ум, поскольку для коренного переворота еще не пришло время. Для подобных переворотов, считал Хольц, мало желания одного человека, способного их совершить, необходимы еще и соответствующие условия⁹¹.

В отличие от предшественников Хольц провозглашает отказ от метрической организации стиха основополагающим принципом своей и вообще всей современной поэзии. И происходит это именно в подходящее время, поскольку идея

была не нова, а практика предшественников сделала свое дело. Признаки расшатывания метрики наблюдаются в стихах даже таких отдающих дань традиционной форме поэтов, как С. Георге и Р. М. Рильке⁹². Одно из главных отличий стихов Хольца от свободных ритмов предшественников, равно как и от верлибра XX в. — своеобразный набор мер повтора. Вероятно, именно это имел в виду Х. В. Фишер, определяя разницу между стихами Хольца и Уитмена: «Их сходство совершенно негативного свойства: это отсутствие рифмы и метра. А наличное, ритм, различается, как два мира»⁹³. Основная мера повтора в стихах Уитмена, берущая начало в библейском источнике, — изосинтаксизм. Он проявляется в нагромождении цепочек параллельных конструкций-перечислений⁹⁴. В текстах Хольца, напротив, основная связь — подчинительная. Его стихи отличаются от произведений предшествующей поэтической традиции также отсутствием у него инверсий типа:

Keine Todtengestalt, der abgeschiedenen Geister
Keiner, aber dennoch ein Geist⁹⁵

При той же функциональной заданности Хольц вероятнее всего прибегнул бы к следующему членению:

Keine Todtengestalt, keiner
der abgeschiedenen Geister,
aber dennoch ein Geist.

Или, что еще предположительнее, — и соответствовало бы принципу его «статики»:

Keine Todtengestalt, keiner
der
abgeschiedenen Geister,
aber
dennoch ein
Geist.

Несомненно, поэзия Хольца является органическим продолжением свободных ритмов предшественников, от Клопштока до Ницше. Однако их опыт не оказал на поэта прямого воздействия. Хольц, по его словам, не был знаком ни с творчеством Клопштока, ни с полиметрами Жана Поля⁹⁶. По сути, мы имеем дело не с заимствованием готового образца, а с фактом самостоятельного развития художника, на каком-то этапе повторившего путь, пройденный предшественниками, и вышедшего за рамки достигнутого ими. Особенно наглядно это видно при сравнении эволюции поэтической системы Хольца с развитием стиха Клопштока, также прошедшего путь от метрического переноса через смысловое членение строк к радикальному переносу. Так, к примеру, перенос у Клопштока в следующих примерах обусловлен метрической заданностью логаздической

строфы:

Dein Barde wartet. Liebling der sanften Hlyn,
 Wo bleibst du? kommst du von dem begeisterten
Achäerhämus? oder kommst du
 Von den unsterblichen sieben Rügeln? [...]

Voll sichres Stolzes sah er die Ewigkeit
Des hohen Marmors: Trümmer wirst einst du sein,
 Staub dann und dann des Sturms Gespiele,
 Du Capitol und du Gott der Donner!

Wie oderögerst du von des Albion
Eiland herüber? Liebe sie, Ebert nur!
 Sie sind auch deutschen Stamms, Ursöhne
Jener, die kühn mit der Woge kamen. [...]

Wohin beschworst du, Dichter, den Folgenden?
 Was trank, was seh' ich? Bautest du wieder auf
Tansana oder, wie am Dirce [...]⁹⁷

U — U — U, — UU — UU
 U — U — U, — UU — UU
 U — U — U — U — U
 — UU — UU — U — U⁹⁸

В следующем примере мы видим отказ от первоначального членения текста (1) на синтагмы в пользу радикального переноса(2):

1	Der Wald neigt sich! der Strom fliehet! Und ich falle nicht auf mein Angesicht? — ⁹⁹
2	Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich Falle nicht auf mein Angesicht? ¹⁰⁰

Хольц начинает нарушение метрического единообразия смещением границ метрической строки — явление, не характерное ни для предшествующей немецкоязычной (Гёте, Гейне, Ницше) поэтической традиции, ни для поэзии Уитмена и французских символистов. Возражая своим оппонентам, утверждавшим, что его стихи ничем не отличаются от традиционных, поэт указывал на то, что «если последней неделимой единицей метрики является стопа, то в его ритмике это строка»¹⁰¹. Однако Хольц признает, что деление стиха на строки, равные синтагме, то есть заключающие в себе самостоятельные смысловые единицы, не разрывающиеся метрическим переносом, присуще и метрическим стихам, и «свободным ритмам»¹⁰². Поэтому он выделяет в своих стихах три типа слогов: сильноударные, слабоударные и безударные. В результате схема его стиха предстает в

виде числовой последовательности: «2 1131 / 3131/ 3213 / —1313/13 211313 /13 —131»¹⁰³, где 3 — сильноударные, 2 — слабоударные, 1 — безударные слоги:

2	1	1	3	1
Vor meinem Fenster				
3	1	3	1	
singt ein Vogel.				
3	2	1	3	1
3	1	3	1	3
Still hör ich zu; mein Herz vergeht.				
1	3			
Er singt,				
2	1	1	3	1
3	1	3	1	3
was ich als Kind besass				
1	3	1	3	1
und dann vergessen. — ¹⁰⁴				

Имеющиеся русскоязычные переводы не учитывают особенностей формальной организации оригинала даже на интуитивном уровне и представляют собой, в сущности, подстрочники, зачастую игнорирующие даже авторское членение текста на строки.

А. Михайленко:

За окошком моим птица поет:
Тихо я внемлю — сжимается сердце ...
Поет
О том, что имел я дитятью,
А после забыл¹⁰⁵.

Г. Забежинский:

Перед окном моим
Птичка поет.
Тихо я слушаю.
Сердце сжимается.
Она поет
То, что ребенком я знал
И после забыл¹⁰⁶.

А. Зарницын:

Щебечет птичка пред моим окном.
Прислушиваюсь... Сердце, перестань! —
Она поет
о том, что было в детстве
и что потом утрачено...¹⁰⁷

К. Азадовский:

Перед моим окном птица поет.
Ноет в груди, я слушаю тихо...
птица поет
о том, что я в детстве помнил и позабыл потом¹⁰⁸.

Английский перевод Б. Дойча ввиду близости грамматической структуры дает буквальный подстрочный перевод стихотворения Хольца, но не сохраняет его ритмического рисунка:

Before my window
a bird is singing.
I listen silent: my heart brims over.
It sings
what I as child possessed
and then — forgot¹⁰⁹.

Перевод Р. Ласне на французский язык, сохраняя авторское членение по строкам, все же не выходит за рамки подстрочника:

Devant ma fenetre
Chante un oiseau
J'ecoute en silence, et mon coeur espere.
Il chante
Ce que j'ai possédé lorsque j'étais enfant
Et ensuite — oublie¹¹⁰.

Учитывая особенности формальной организации этого стихотворения, можно было бы предложить следующий вариант перевода, разумеется, также не абсолютно адекватный замыслу автора:

Щебечет птица
за окошком.
Ей тихо вторит сердца стук.
Поет
о том, что в детстве знал,
потом — утратил¹¹¹.

В традиционной записи стихотворение выглядело бы следующим образом:

Vor meinem Fenster singt ein Vogel, Still hör ich zu; mein Herz vergeht. Er singt, was ich als Kind besass und dann vergessen.	xXxXxXxXx xXxXxXxX xXxXxXxX xXxXx
---	--

Таким образом, Хольц стремится вначале нарушить равномерное чередование ударных и неударных слогов. Весьма примечательно, что исследователи поэтики В. Маяковского, пытаясь определить особенности ритмики его стиха, приходят к аналогичному выводу. Так, В. М. Жирмунский выделяет в стихах Маяковского на уровне строки также три типа — хотя только ударных, безударные не учитываются — слогов: сильно-ударные (1), средне-ударные (2) и слабо-ударные (3):

1	3	2	1
Вы — думаете, это — бредит малярия?			
3	1	2	1
Это — было, было — в — Одессе			
2	1	2	1
“Приду — в — четыре”, — сказала Мария.			
1	1	1	
Восемь. Девять. Десять ¹¹² .			

Этот факт, на наш взгляд, небезынтересен для выявления общих тенденций в развитии стихосложения XX в.

Хольц делает ставку на метрический диссонанс, выделяя нужные ему слова постановкой их в отдельную строку, — явление, неизвестное в поэзии Клопштока и встречающееся, правда, довольно редко у Гёльдерлина и Ницше:

Er gab ihn mir und segnet' uns und ging
Hinweg¹¹³

Ich, der dich zeugte, dein Vater, ist
Derselbe¹¹⁴

Jenseits des Nordens, des Eises, des Heute,
jenseits des Todes,
abseits:
unser Leben, unser Glück!¹¹⁵

Biege mich, winde mich, gequählt
Von allen ewigen Martern,
Getroffen
von dir, grausamer Jäger¹¹⁶

Этот признак, как известно, стал принадлежностью современного верлибра. Так, у Р. Шваххофера:

Unwahrheiten
 Streiche aus.
 Halbheiten
 Ergänze.
 Was bleibt,
 Bedenke¹¹⁷.

Прибегая к индивидуально-авторскому членению поэтического текста, Хольц делает первый шаг на пути замены традиционных элементов повтора новыми. Размер мог сохраняться на протяжении всего стихотворения, как, например, в анализировавшемся выше стихотворении «Vor meinem Fenster» и варьироваться в его пределах:

Ich bin ein Stern. Ich glänze.

Tränenbleich
 hebst du zu mir dein Gesicht;
 deine Hände
 weinen.

“Tröste mich!”

Ich glänze.

Alle meine Strahlen
 zittern in dein Herz¹¹⁸.

Записанное в традиционной форме, стихотворение получает следующую метрическую схему:

Ich bin ein Stern. Ich glänze. Tränenbleich hebst du zu mir dein Gesicht; deine Hände weinen.	xXxXxXx XxxXxxXxxX XxXxXx
“Tröste mich!” Ich glänze. Alle meine Strahlen zittern in dein Herz. —	XxXxXx XxXxXx XxXxX

Несомненно функциональное тождество графической организации стиха Хольца и следующего стихотворения современного поэта Х. Цибулки:

1.

Kein Steinkoloss,
 blindlings
 vom Gravitationsgesetz

getrieben,
unsere Erde
reicht weit hinaus
in den Raum,
umfassen vom Atem
der Sonne.

2.

Die Erde
darf ich nicht
verraten,
weil ich der Mutter
immer wieder bedarf,
um Mensch zu sein.

3.

Willst du
in einem Hause wohnen,
wo die Mauern
fliegender Staub
der Dachstuhl
aus Wind?

4.

Alle Sonnen,
flammend,
zwischen Orion,
Andromeda
wiegen das Leben
nicht auf¹⁹.

Стихотворение делится не на строфы, а на абзацы-предложения, в построении которых наблюдается своеобразный параллелизм. Первый и четвертый абзацы представляют собой простые предложения, распространенные причастными (деепричастными) оборотами. Второй и третий абзацы — сложные предложения; каждое имеет в своем составе одно придаточное. То есть в структурировании текста используется определенная числовая закономерность, напоминающая «числовую архитектуру» Хольца. К сожалению, принцип «числовой архитектуры», представлявший собой, по сути, попытку формализовать поэзию на совершенно иной основе, до сих пор не был предметом серьезного научного анализа. Исключения составляют лишь исследования Р. Ресса, которые современники Хольца не принимали всерьез, отчасти из-за их чрезмерной эмпиричности, отсутствия достаточного теоретического обоснования. Как уже указывалось, современная исследовательница Э. Расмуссен, анализирующая стихи Хольца с точки зрения их соответствия принципу числовой архитектуры, не ставит вопроса о сущности этого явления и не выводит поэтику Хольца за рамки достиг-

нутого предшественниками. Интересно, что даже Х. Хайсенбюттель, почитавший Хольца «отцом модернизма», называл принцип «числовой архитектоники» «странный и бессмысленной мистикой чисел»¹²⁰. Следует также отметить, что структура строки в стихотворении Цибулка отвечает правилам «статики» Хольца. Остается лишь предполагать, случайное это совпадение или осознанное использование этой техники. Если учесть графическое расположение строк относительно центральной оси, то вероятнее — последнее.

Так же как и Хольц, Цибулка прибегает к индивидуально-авторскому членению предложений на строки в целях нарушения метрического равновесия повторяющихся ритмических групп. Особенно примечателен второй абзац, который в традиционной записи имел бы следующий вид:

Die Erde darf ich nicht verraten,	xXxXxXxXx
weil ich der Mutter immer wieder	xXxXxXxXx
bedarf, um Mensch zu sein.	xXxXxX

Графическая запись, которую использует Цибулка, нарушает метрическое равновесие (ямб) и ликвидирует перенос, обусловленный метрической заданностью immer wieder / bedarf, ставя слово, несущее смысловую нагрузку, в сильную позицию (конец строки).

На смещении строки в традиционной метрической строфе построены произведения многих современных немецкоязычных авторов. В частности у В. Вернера:

Am Schimmelholz	xXxX/	
die Perle sprang,		xXxX
der Wind biss	xXx/	
in die Kugel,		XxXx
als er im Dorn	xXxX/	
der Hecke sang,		xXxX
warf durch das Licht	xXxX/	
im Eisgeklirr		xXxX
die Sonne	xXx/	
gelbe Splitter. [...] ¹²¹ .		XxXx

В начале XX в. идеи, аналогичные тем, что были высказаны Хольцем, выдвигаются в многочисленных манифестах поэтов, прокламирующих «новое искусство слова» в разных странах. Это немецкие экспрессионисты, французские унаимисты, английские и американские имажисты, русские имажинисты, итальянские футуристы и т. д. И если правомерно рассматривать все эти течения как явления в некотором роде параллельные, то «революция в лирике» Хольца, даже в чисто хронологическом плане остается все же источником, из которого

черпали новые идеи — зная об этом или нет, это уже другой вопрос — все «исты» XX в.

Как указывает современник Хольца О. Граутофф, Хольц был «[...] одним из немногих, кто оказал влияние на современную французскую лирику. На Уолта Уитмена и Арно Хольца ссылались зачинатели французского *vers libre*»¹²². Обращает на себя внимание сходство теоретических положений основоположника французского *vers libre* Г. Кана, изложившего свои идеи в 1897 г. во вступительной статье к сборнику стихов «Первые стихи» (“*Premiers poemes*”), с идеями Хольца, который, если верить его словам, не читал этой книги¹²³. Отказываясь от принципа счета слогов, Кан, подобно Хольцу, предлагает считать единицей ритма строку. Примечательно, что в последующей поэтической традиции, развивавшейся в том же направлении, в частности, в поэтике Маяковского, элементарной единицей ритма является слово¹²⁴. Однако у Кана строка — единое целое, «возможно краткий отрывок, изображающий голосовую и смысловую паузу», а «конец строки должен более или менее указывать на логическую паузу»¹²⁵. То есть речь идет о синтагматической обусловленности членения текста. Хольц же, как мы видели, очень рано отказывается от этого принципа. Более того, по Кану, строки, связываемые между собой аллитерацией и ассонансами, призваны служить выражением внутренней музыки поэта¹²⁶. Одна из главных особенностей *vers libre*, по его мнению, заключается в том, что он позволяет каждому поэту создавать свою оригинальную строфу с индивидуальным ритмом, «не напяливая на себя готового мундира с плеча какого-нибудь прославленного предшественника»¹²⁷. Другими словами, речь идет о свободе «для удобства поэта», в чем Хольц упрекал свободные ритмы соотечественников¹²⁸.

Если говорить о собственно формальной организации стиха Кана, то следует отметить, что он фактически не использует постановку слов в отдельную строку с целью их выделения, то есть не выходят за рамки достигнутого предшественниками Хольца в немецкоязычных свободных ритмах. В «Первых стихах» этот принцип обнаруживает себя лишь в одном стихотворении¹²⁹. Последователи Кана, французские унанимисты, в частности Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель, также выступают против дробления законченной фразы на отдельные строки¹³⁰. Впрочем, в их высказываниях нельзя не заметить известного сходства с идеями Хольца. Строки типа «мы можем сегодня плясать не под оглушительный бой барабанов, петь не по указке метронома, привычки уха меняются и будут меняться»¹³¹, в известной мере повторяющие идеи, в свое время провозглашенные Каном¹³², невольно заставляют вспомнить аналогичные выводы Хольца. Французские унанимисты вслед за Каном говорят о ритмическом равновесии, симметрии самого разнообразного вида, о повторяющейся в каждой строке некой величине вполне определенного размера — ритмической постоянной¹³³. Все это присутствует и в стихах Хольца. Но все же главным водоразделом, отделяющим практику Хольца от предшествующей традиции, стало другое. Помимо того, что Хольц, как указывает Х. Шульцтц, «был первым немецким поэтом, решительно выступившим против традиционных метрических форм»¹³⁴, он первым увидел новые

ритмические возможности стиха в постановке на границах строк ударных слогов. Благодаря возникающим в результате этого двум дополнительным паузам слова, оказывающиеся в позиции двойного радикального переноса, получают дополнительную смысловую нагрузку:

Das
kostete nicht soviel,
und
sie zerrissen sich nicht
die
Hosen¹³⁵.

Это открытие поставило Хольца у истоков поэзии XX в. с ее стаккатирующим ритмом, основанным на скоплении следующих друг за другом ударных позиций, разделяемых паузами. Отмечая эту особенность современной поэзии, исследователи большей частью игнорируют практику Хольца. Так, Г. Кёниг, анализирующая ритмику Маяковского, выделяет эту особенность его стиха, однако возводит данную традицию к экспрессионистам и Брехту, не упоминая при этом о поэтике Хольца¹³⁶.

«Революция в лирике» Хольца, одним из элементов которой является описанный выше феномен, имеет значение для развития поэтики XX в. как в смысле ее прямого или опосредованного воздействия на определенных авторов, так и в смысле реализации общей тенденции развития стиха, в рамках типологических параллелей. Разумеется, нельзя говорить об осознанном продолжении традиции Хольца в поэзии такого автора, как Рильке. Однако строки

Ich sah
nicht weit von hier
vier
Mönche von der schwarzen Bruderschaft —¹³⁷

написаны в 1898 г. под непосредственным впечатлением от первой редакции «Фантазуса». Границы строки выполняют в этих стихах те же функции, что и у Хольца. Слово «vier», вынесенное в отдельную строку, ограничено с двух сторон паузами и имеет дополнительное ударение. Кроме того, такое расположение создает три следующие друг за другом ударные позиции: hier—vier—Mönche и резко нарушает метрическое равновесие традиционной строфы:

/// ich sah nicht weit von hier // vier Mönche

Прямое воздействие поэтики Хольца испытал на себе поэт Э. Шур:

Bis du
im Innern dich zerwühlst
glühst
und zerfließt
und schmerzhaft deine Wollust fühlst [...]¹³⁸

В этих строках прослеживаются все основные признаки, присущие структуре стихов Хольца, а именно: смещение границ строки в традиционной метрической строфе, радикальный перенос, усиливающийся постановкой на границах строки одиночных однослоговых слов, соблюдение принципа «статики».

Э. Шур в свою очередь оказал влияние на группу «Харон» (“Charon”). В 1904 г. поэт Отто цур Линде основал журнал под названием «Харон». В нем сотрудничали поэты, провозглашавшие принципом своей поэзии отказ от всякой нормативности и претендовавшие на роль первооткрывателей в этой области. Арно Хольца с его «революцией в лирике» обвиняли в непоследовательности, в приверженности традиционным метрическим формам, в эпигонстве. «Необходимому ритму» Хольца Отто цур Линде попытался противопоставить свой «фонетический ритм»¹³⁹. Суть последнего состояла в достижении поэтом языкового (главным образом звукового) выражения, адекватного реальному образу. Задача художника — как можно вернее передать запечатленные в его сознании и, что еще более важно, прочувствованные особенности ритма того или иного явления действительности¹⁴⁰. В сущности, О. цур Линде лишь конкретизирует, поясняет на отдельных примерах мысли, ранее высказанные Хольцем: «Я [...] разбил [...] метрику и взамен ее поставил [...] явление более высокого порядка, в котором метрика является всего лишь маленькой, скромной частичкой, а именно — ритмику: перманентную, вечно вновь рождающуюся из вещей сложнейшую необходимость вместо примитивного прежнего произвола, никогда не совпадающего с вещами, или, в лучшем случае, иногда, задним числом и как бы случайно»¹⁴¹. Хотя О. цур Линде считал себя первым поэтом, использовавшим в ритмической организации стиха скопление ударных позиций¹⁴², строки типа следующих:

/	/	/
Plump, schwer, matt!		
An der Sonne und dem Mond steht		
Schräg nach Westen ab ein		
Dicker Balken durch die Welt		
Der		
Drückt auf meinen Nacken ... ¹⁴³ —		

демонстрируют скорее идентичность их структуры форме стихов Хольца. Если

записать эти строки, используя традиционную метрическую схему, то становится очевидным, что «фонетический» ритм О. цур Линде также обусловлен стремлением автора (может быть и неосознанным) к смещению границ традиционной строфы:

Plump, schwer, matt! An der Sonne und	xXxXxXxX
dem Mond steht schräg nach Westen ab	xXxXxXxX
ein dicker Balken durch die Welt,	xXxXxXxX
der drückt auf meinen Nacken, —	xXxXxXxX

Группа «Харон» оказала большое влияние на экспрессионистов, которые (прежде всего поэты, группировавшиеся вокруг журнала «Штурм») в свою очередь испытали и непосредственное воздействие теории и практики Хольца. Х. Вальден не мог не признавать авторитет и влияние Хольца, равно как и заслуги последнего в развитии теории «нового искусства слова». Термин был заимствован у Хольца, хотя представители этой школы пытались представить себя его творцами. Подобно Хольцу, они говорят о необходимом ритме, сопровождаемом звуковыми и визуальными характеристиками слова, отвергают нормативность метрики с ее строфикой и рифмой, другими словами, стремятся адекватно выразить непосредственно в слове свое видение мира. Многие высказывания Х. Вальдена почти дословно совпадают с соответствующими высказываниями Хольца¹⁴⁴.

Сходство в ритмической организации стиха Хольца и А. Штрамма дало повод В. Мушгу, хотя и в негативном смысле, назвать Штрамма «выучеником Хольца»¹⁴⁵. Подобно ему, Штрамм разбивает традиционную метрическую строфу:

Die heissen Ströme brennen heiss zu Meere
und unsere Seelen rauschen ein in sich—

и заменяет ее индивидуально-авторским членением, основанным на столкновении нескольких ударных позиций:

Die heissen Ströme
Brennen
Heiss
Zu Meere
Und
Unsere Seelen
Rauschen
Ein
In
Sich¹⁴⁶.

Подобные структуры встречаются и у других экспрессионистов, хотя не всегда в соответствующей графической записи. В частности, у Г. Бенна:

/

Chaos. Brüchiger Mann.

/ / /

Frass, Suff, Säfte tauschen ...¹⁴⁷

К этой технике прибегает Г. Тракль:

Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken,

/ / /

auf das Gesicht tropft Tau¹⁴⁸.

Влияние Хольца на свое творчество отмечали А. Эренштайн, Ф. Верфель, Клабунд, Э. Мюзам¹⁴⁹, К. Либман, А. Метте¹⁵⁰.

Теория и практика Хольца нашла свое продолжение и развитие в поэзии Б. Брехта. Как в свое время Хольца перестал удовлетворять «голос запрятанной шарманки»¹⁵¹, звучавший в метрических стихах, так Брехту «претит елейная гладкость обычного пятистопного ямба»¹⁵². Подобно Хольцу он отмечает, что «акустическая среда»¹⁵³, то есть условия звукового восприятия, чрезвычайно изменились. Протест Брехта «против гладкости и гармонии традиционного стиха»¹⁵⁴ был вызван желанием достичь адекватности языкового выражения содержанию высказывания¹⁵⁵. Скопление ударных позиций, отграниченных друг от друга паузами, становится формообразующим принципом его стихов:

/ / / /

Ja, wenn die Kinder Kinder blieben, dann

Könnte man ihnen immer Märchen erzählen.

/ / /

Da sie aber älter werden,

/ / / /

Kann man es nicht¹⁵⁶.

Столкновение ударных односложных позиций происходит у Брехта за счет того, что отсутствующие стихотворные стопы, в частности, в приведенном выше примере, возмещаются, как указывает поэт, паузами¹⁵⁷. Сходство ритмических структур становится особенно заметным, если паузы обозначить графически как границы строки:

Ja
Wenn

Die
Kinder Kinder blieben, dann ...

Интересно отметить, что Брехт, как и Хольц, предназначает свои стихи с нерегулярными ритмами для декламации. Поэтому он придает большое значение индивидуально-авторскому членению текста. Брехт называет это «жестовой техникой», требующей полного совпадения речи с жестом говорящего¹⁵⁸. То же назначение имеют «жестовые» ремарки у Хольца, например, в «Солнечном затмении»: «После каждого «и» приближаться к нему на два шага; на словах “искрыщиеся”, “мерцающие”, “переливающиеся” обязательно остановиться; перед вторым и третьим “и” опустить разведенные в стороны—вниз руки [...], находясь при этом по центру у края сцены; руки при каждом слове опять поднимаются вверх; на этот раз более резко; в конце руки опять широко развести и поднять вверх»¹⁵⁹. Преследуя одинаковые цели, Хольц и Брехт приходят, однако, к различным результатам. В то время как Хольц прибегает к смещению границ метрической строки, Брехт действует более радикально и разрушает строфу, прибегая к инверсии и даже изменяя лексический состав предложений.

Seit sie da Trommeln rührten überm Sumpf
Und um mich Ross und Katapult versank,
Ist mir verrückt mein Kopf. Ob alle schon
Ertrunken sind und aus, und nur mehr Lärm hängt ...¹⁶⁰

Seit diese Trommeln waren, der Sumpf, ersäufend
Katapult und Pferde, ist wohl verrückt
Meiner Mutter Sohn Kopf. Keuch nicht! Ob alle
Schon ertrunken sind und aus und nur mehr
Lärm ist!¹⁶¹

Среди достаточно свободно варьирующихся мер повтора, которыми располагает современный свободный стих, перманентный радикальный перенос, усиливающийся столкновением нескольких ударных позиций на границах строк, занимает не последнее место:

Was glaub ich denn
Wenn nicht an uns? worauf
Hoffe ich sonst: ist unsre Hand
Faul, unser Feuer? Was
Schlag ich die Augen nieder [...]
(V. Braun)¹⁶²

Zersprungen das Milchgewölb. Zu
hörner Schwärze. Denkt

sonnenlosen Morgen. Aus-¹⁶³
gebranntes Aug. Wer
denkt sie.
(M. Hölzer)¹⁶⁴

EINMAL
den Mund voller
Träume haben und
ein
Netz Nacht für
kommende Jahre [...]
(F. Berger)¹⁶⁵

Подобные примеры не ограничиваются немецкоязычной традицией. В русской дореволюционной и послереволюционной поэзии подобные черты помимо чисто типологического сходства в рамках реализации общей тенденции в развитии поэзии XX в. также могли носить отпечаток опосредованного воздействия поэтики Хольца, в частности, как в случае с Б. Брехтом, через экспрессионистов.

А. Белый:

А
Из
Темных
Бездомных
Далей
На
Косматых
Черных
Конях —
Рыцари
К замку скакали — в густых,
Густых
Тенях!...¹⁶⁶

М. Цветаева:

Завтрашних спящих войн
Вождь — и вчерашних¹⁶⁷.

И. Анненский:

С самых тех пор
В горле какой-то комок ...
Вздор...
Этого быть не может...

(.....)
Как в забыты, —
и
Поезд еще стоял —
Я убежал...
Но этого быть не может¹⁶⁸.

В. Шершеневич:

Сквозь обруч рта, сквозь красное О он
красный клоун¹⁶⁹.

Как известно, русские футуристы и имажинисты, не без влияния немецких экспрессионистов, английских и американских имажистов (необходимость привести ритм стиха в соответствие со структурой образа, что в том числе требует и отказа от метрической формы, отстаивает, в частности, Э. Паунд) требовали выявления жизни через ритмику образов, выраженных с помощью *vers libre*. Отказ от нормативности провозглашался ими условием адекватного выражения с помощью слова личного представления о действительности¹⁷⁰. Такие высказывания В. Шершеневича, теоретика русских имажинистов: «совершенно так же, как однажды вспыхнувшая спичка негодна для вторичного пользования, точно так же и вторично употребленная рифма не производит своего первоначального блеска, [...] пора открыто признаться, что рифма, любовница всех поэтов и поэток, не то обратилась в проститутку рекламных стишков, не то окончательно умерла от истощения, [...] ведь надо же, наконец, изгнать эти “розы” — “грезы”, “дева” через одну строку после “гнева” или “напева”»¹⁷¹; или: «раз навсегда поняв, что дать вещи ее настоящее имя, а не тот шансонетный псевдоним, под которым она канканирует на открытой сцене земного сада, значит вывить миру в щедром подарке эту вещь»¹⁷², — почти дословно совпадают с соответствующими высказываниями Хольца, что демонстрирует одну из общих тенденций в развитии поэтики XX в.

Скопление ударных позиций очень характерно для стихов В. Маяковского, испытывшего, как известно, большое влияние французских верлибристов и немецких экспрессионистов: «Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев»¹⁷³. Подобно Хольцу, Маяковский часто выносит в отдельную строку односложные, часто служебные слова:

стены
и
флаги,
проходившие под
Кремлем¹⁷⁴

Черт вас возьми,
вас,
тех,
кто, видя
безобразие ...¹⁷⁵.

Отказ от традиционной метрики (силлабо-тоники) поэт, так же, как в свое время Хольц, мотивирует непригодностью старых форм для выражения нового содержания¹⁷⁶.

Бросается в глаза сходство высказываний Маяковского с высказываниями Хольца.

Маяковский: «Все учебники а ля Шенгели вредны потому, что они не выводят поэзию из материала, то есть не дают эссенции фактов, не сжимают фактов до того, пока не получится прессованное, сжатое слово, а просто накидывают какую-нибудь старую форму на новый факт. Форма чаще всего не по росту: или факт совсем затеряется, как блоха в брюках [...], или факт выпирает из поэтической одежды и делается смешным, вместо величественности»¹⁷⁷.

Хольц: «И все же я осмелюсь сформулировать этот старый, полученный нами по наследству принцип, назвав его тягой к известной музыке слов как самоцели [...]. Из него мало-помалу родились все ее (лирики. — Т. К.) формы. Но ни в одной из них не отражалось истинное значение слов, призванных служить средством выражения в данном виде искусства! И формы эти, как скоро выяснялось, что мир, который они пытались втиснуть в свои рамки, оказывался чуть-чуть великоват для их строго очерченных размеров, одна за другой изживали себя. [...]. Стоит ли удивляться тому, что сегодняшний горизонт нашей поэзии оказывается втрое уже реального мира? Старая форма словно отгородила от нас часть мира глухим забором, новая — ломает этот забор, показывая, что мир за ним вовсе не кончается»¹⁷⁸.

Нельзя не заметить переключки в определении Маяковским источника рождения ритма с дефиницией Хольцем, О. цур Линде и Брехтом «необходимого ритма», «фонетического ритма», «жестовой техники» соответственно как естественного ритма существующих в природе явлений: «Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение Земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра»¹⁷⁹.

Подобно тому, как «необходимый ритм» Хольца рождается каждый раз заново, вытекая из содержания высказывания, не терпит образцов, определенного метра, так, по Маяковскому, «поэт должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики»¹⁸⁰. Так же как Хольц и Брехт, Маяковский предназначает свои стихи для чтения вслух перед широкой аудиторией. Индивидуально-авторское членение текста призвано и у него исключить смы-

словую и ритмическую амбивалентность:

Пустота ...
Летите,
в звезды врезываясь ...¹⁸¹

Весьма интересными представляются выводы М. Л. Гаспарова, обнаружившего принцип асимметрии при анализе распределения членов предложения по строкам в «лесенке» Маяковского. Зависимые члены предложения, как правило (за исключением случаев анжамбмана), попадают в одну строку с определяемыми ими членами предложения, тогда как независимый (самостоятельный) член предложения выносится в отдельную строку, в чем проявляются закономерности синтаксического строя русского предложения:

Белый / ест/ ананас спелый,
черный— / гнилью моченый.
Белую работу / делает белый,¹⁸²
черную работу — / черный¹⁸².

Неожиданным образом это распределение соответствует принципу «числовой архитектоники» Хольца $1+ (1+1)$, из чего можно заключить, что этот принцип имеет более существенное значение, нежели ему приписывалось до сих пор.

Для выявления типологических параллелей чрезвычайно показательны стихи А. Белого, в частности, берлинский цикл «После разлуки» (1922) и переработанные варианты ранних стихов поэта. Он тоже видит главную функцию «расстава»¹⁸³ слов в адекватной передаче интонационного рисунка стиха: «Строка есть ритмическое целое, она, так сказать, вырезана двумя интонационными паузами»¹⁸⁴. Как утверждает поэт, в метрической строке интонация предопределена, у него же она «подчинена лишь интонационному целому ритма», которое дефинируется как «ухо лирика»¹⁸⁵. И именно от поэта «зависит распределение слов в строку», иными словами, нахождение среди многих возможных должного выражения и отражения его «в словесной расстановке»¹⁸⁶, в том числе и в рамках метрической формы. Как уже указывалось, Белый широко прибегает к смещению границ традиционной метрической строки. Расположение слов у него целиком подчиняется интонации и паузе. Поэтому у него, как у Хольца, особое значение приобретают знаки препинания. Именно пауза заставляет поэта «выдвигать одно слово, какой-нибудь союз “и”, на котором никогда не бывает синтаксического и формально-логического ударения»¹⁸⁷. В то время как метрика не знает интонационно-ударного предлога, в стихе интонационно-выделительным служебное слово «может подчеркнуться до строки, или наоборот, он заставляет пролетать по ряду строк единым духом»¹⁸⁸, полагает Белый:

Так

Взбрызни
Же
В
Очи
Водю забвения!¹⁸⁹

Стаккатирующий ритм, основанный на скоплении ударных позиций, характерен и для современной русской поэзии:

Взрыв. И наземь. Навзничь. Руки врозь. И
Он привстал на колено, губы грызя. [...] ¹⁹⁰.

Подобные примеры можно найти фактически в любой литературе XX в.:

For the thought of it turns me sick, and my heart stands
still,
Knocks and stands still. (J. C. Squire)¹⁹¹

Le bruit
Se croqua
Et
Laissa
Ses dents
Dans les
Touches
Du piano. (Malcolm de Chazal)¹⁹²

... No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Sabén. El mundo está bien
Hecho ... (Jorge Guillén)¹⁹³

Все это еще раз опровергает существующую среди ряда исследователей точку зрения, согласно которой поэтические эксперименты Хольца не нашли развития в последующей поэтической традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Mann Th. Briefe, 1889—1936. — Berlin; Weimar, 1965 — S. 329. См. подр.: Rarisch K. M. Arno Holz und Berlin // Text + Kritik. — № 121. — 1994. — С. 4; 10—1.

² Цит. по: Hilscher E. Gerhart Hauptmann. — Berlin, 1979. — С. 378.

³ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 105—106. Meyer R. M. Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. — Berlin, 1900. — S. 823.

⁴ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 101.

⁵ Там же. — С. 31—32; 64; 105; 107. Holz A. Das Werk (...) Bd.10. — S. 127; 246. См. также: Moeller

van den Bruck. Die deutsche Nuance. — Berlin; Leipzig, 1899. — S. 96. Bruns M. Laterna Magica: Ein Anti-Phantasmus. — München, 1901. — S. IV—V.

⁶ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 43; 60. Меринг Ф. Дело Гольца // Меринг Ф. Литературно-критические статьи. — М.; Л., 1964. — С. 354—355. Там же: Отставший. — С. 361—362. Mehring F. Der Fall Holz // Gesammelte Schriften: In 15 Bd. — Berlin, 1961. — Bd. 11. — S. 234—235.

⁷ Holz A. Das Buch der Zeit (...) 1886. — S. 326.

⁸ См. подр.: Ress R. Arno Holz und seine künstlerische weltkulturelle Bedeutung (...) S. 46. О мастерстве Хольца-полемиста свидетельствуют не только его теоретические работы, но и рецензии в периодической печати того времени на современную литературу. См., в частн.: Holz A. Der diesjährige Pariser «Salon» // Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft. — Leipzig, 1887. — Bd. 2. — H. 9. — S. 336—343. Holz A. Deutsche Poetik: Besprechung des theoretisch-praktischen Handbuches der deutschen Dichtkunst nach den Anforderungen der Gegenwart von Prof. Dr. C. Beyer // Allgemeine Deutsche Universitäts-Zeitung. — 1887. — 14. Mai. — S. 241—243. Стиль полемик Хольца анализирует в своей работе французская исследовательница Т. Винант См.: Vinant Th. Arno Holz polemiste. — о. О., 1955. Работа хранится в архиве Хольца (AGB).

⁹ К полемикам Хольца с современниками см.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 119—209; 218—306; 509—558; 611—633.

¹⁰ См.: Fischer H. W. Arno Holz: Eine Einführung in sein Werk (...) S. 58.

¹¹ Tucholsky K. An Arno Holz // Tucholsky K. Gesammelte Werke: In 3 Bd. — Hamburg, 1960. — Bd. 1. — S. 67. См. также: Ress R. Arno Holz und seine künstlerische weltkulturelle Bedeutung (...) S. 112.

¹² Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 31.

¹³ Цит. по: Ress R. Arno Holz und seine künstlerische weltkulturelle Bedeutung (...) S. 129.

¹⁴ Кроме «Дафниса» достоянием широкой публики стала написанная совместно с О. Йершке пьеса «Фантазер». Сочиненная наряду с несколькими другими «на потребу публике», чтобы как-то облегчить материальное положение автора, она не вошла в собрание сочинений Хольца, как и другие произведения, созданные в соавторстве с О. Йершке и Й. Шлафом, рассматривавшиеся Хольцем лишь как эксперименты в области новой формы в прозе. Следует отметить, однако, что именно незатейливость сюжета в сочетании с актуальной проблематикой и простота формы позволили пьесе «Фантазер» обойти почти все немецкие сцены и получить вторую жизнь на экране.

¹⁵ Люблинский С. Итоги современного искусства. — М., 1905. — С. 105.

¹⁶ Термин (в оригинале die Moderne) принадлежит Е. Вольфу: См.: Wolff E. Zwölf Jahre im literarischen Kampf. — Oldenburg; Leipzig, 1901. — S. 124, 126. Впервые опубликовано: Wolff E. Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Princip der Moderne. — Berlin, 1887—1887 // Literarische Volkshäfte. — Bd. 5. Употреблялся представителями литературной оппозиции, в том числе и Хольцем в значении «современность, современное, современный», т. е. противоположный античности, отвергающий классические каноны, обращенный к современной тематике, жизни. Не путать с термином «модерн» в значении «Jugendstil». Современное понятие «модернизм» этимологически связано именно с термином «die Moderne», ведущим свое начало от натурализма и переосмысленное несколько позже Г. Баром. См. в частности, рассуждения по этому поводу Х. Ридера в его книге «Österreichische Moderne» (Bonn, 1968. — S. 15—16).

¹⁷ Люблинский С. Итоги современного искусства (...) С. 416—417.

¹⁸ См.: Sörgel A. Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. — Leipzig, 1911. — S. 189, 193, 197, 548.

¹⁹ См.: Revolution der Lyrik // L'humanite nouvelle. — Paris. — 1900. — № 7. (Цит. по копии, хранящейся в архиве Хольца (AGB)).

²⁰ Schikowski J. Eine Kritik // Schöne Literatur. — 1917. — 26. Mai.

²¹ Цит. по: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 680.

²² Arno Holz und sein Werk: Deutsche Stimmen zu seinem 60. Geburtstag (...) S. 45.

²³ Там же. — С. 30, 31; 36; 37; 46; 57.

²⁴ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 56.

²⁵ См.: Contemporary German Poetry / Ed. a. trans. by B. Deutsch, A. Yarmolinsky. — New York, 1923. — P. 16.

²⁶ Цит. по: Holz A. Phantasmus: Zur Einführung (...) S. 42.

- ²⁷ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 58; 64. Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 637. Conrad. M. G. Phantastus // Deutsches Dichterheim. — Wien, 1899. — № 14. — S. 331—332. Hollaender F. Arno Holz // Abendblatt. — 1929. — 26. Oktober.
- ²⁸ Цит. по: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 293.
- ²⁹ Там же. — С. 371.
- ³⁰ Там же. — С. 342.
- ³¹ См.: Bleibtreu K. Revolution der Literatur. — 2-te verb. und vermehrt. Aufl. — Leipzig, 1886. — S. 551; 886.
- ³² Цит. по: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 636.
- ³³ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 27—28.
- ³⁴ Bahr H. Glossen. — Berlin, 1907. — S. 142.
- ³⁵ См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 636.
- ³⁶ Цит. по: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 43.
- ³⁷ Цит. по: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 293.
- ³⁸ Там же. — С. 637.
- ³⁹ Там же. — С. 292.
- ⁴⁰ Hanstein A. von. Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. — 2-ter unverarb. Abdruck. — Leipzig, 1901. — S. 72.
- ⁴¹ См. стихотворение А. Ханштайна; письмо К. Генкеля от 12.10. 1885 // Архив Хольца (AGB). См. также ссылки у Х. Шойера; Scheuer H. Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (...) S. 58—60; 262.
- ⁴² См.: Ress R. Arno Holz und seine künstlerische weltkulturelle Bedeutung (...) S. 94.
- ⁴³ См. подр.: Scheffauer H.G. The laughing synthesis // Scheffauer H. G. New Vision in the German Arts. — 1924. — S. 161.
- ⁴⁴ См.: Holz A. Briefe (...) — S. 65.
- ⁴⁵ Halbe M. Sämtliche Werke: In 14 Bd. — Salzburg, 1945. — Bd.1. — Scholle und Schicksal (...) S. 394.
- ⁴⁶ Hart H. Literarische Erinnerungen // Gesammelte Werke: In 4 Bdn. — Berlin, 1907. — Bd. 3. — S. 69.
- ⁴⁷ См. подр.: Weist J. Arno Holz und sein Einfluss auf das deutsche Drama: Diss. — Rostock, 1922. — S. 3; 13—14; 78. Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 104.
- ⁴⁸ Holz A. Schlaf J. Neue Gleise. — Berlin, 1892. — S. 87.
- ⁴⁹ Меринг Ф. Дело Гольца // Меринг Ф. Избранные труды по эстетике: В 2 т. — М., 1985. — Т.2. — С.301.
- ⁵⁰ Pesch L. Arno Holz oder: In der Werkstatt der Moderne // Wort und Wahrheit. — 1964. — Н. 12. — S.810. См. также: Lessing O. E. Die neue Form: Ein Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus. — Dresden, 1910. — S. 220.
- ⁵¹ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 140.
- ⁵² См.: Там же. — С. 686; 468.
- ⁵³ Holz A. Phantastus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 71. См.: Приложение, № 5.
- ⁵⁴ Цит. по: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 81.

Когда пустые часы не движутся,
я тону в мелочах жизни.
В отблеске авторучки,
в мертвой мухе на молоке,
в громком тиканье ходиков,
в медленном угасании фортепьянных свечей.

АРНО ХОЛЬЦ
РЕВОЛЮЦИОНИЗИРОВАЛ
ЛИРИКУ
ЭТИМ ПРЕДЛОЖЕНИЕМ
ИЗОЛИРУЮТСЯ
УЛЬТИМИСТЫ

+

АРНО ХОЛЬЦ
РЕВОЛЮЦИОНИЗИРОВАЛ
ЛИРИКУ
ЭТИМ ПРЕДЛОЖЕНИЕМ
ИЗОЛИРУЮТСЯ
УЛЬТИМИСТЫ

(Ultimistischer Almanach / Hrsg. von K. M. Rarisch. — Köln, 1965. — S. 14—15.)

⁵⁶ См.: Ultimistischer Almanach / Hrsg. von K. M. Rarisch. — Köln, 1965. — S. 65—86.

⁵⁷ См.: Rarisch K. M. Erlösung vom Herzschlag. Der Lyriker Dieter Volkmann // <http://www.fulgura.de/kmr/volkmann.htm>. — 22.04.2000.

⁵⁸ См.: Fischer H. W. Arno Holz: Eine Einführung in sein Werk (...) S. 19.

⁵⁹ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 50.

⁶⁰ 62. См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S.300. Benzmann H. Arno Holz als Lyriker // National-Zeitung. — 1904, Berlin. — 18. September. — Sonntagsbeilage. — № 38. — S. 114.

⁶¹ См., в частн.: Conrad M. G. Phantassus // Deutsches Dichterheim. — Wien, 1899. — № 14. — S. 332.

⁶² См.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 288; 300; 613—615. Contemporary German Poetry (...) P. 41; 44; 67. Mehring F. Ästhetische Streifzüge // Gesammelte Schriften (...) Bd. 11. — S. 207. Bruns M. Laterna Magica (...) S. VIII; XIII; XLV.

⁶³ См.: Gautier J. Le livre de Jade. — Paris, 1872. Ср. также: Holz A. Briefe (...) S. 92; 123; 173. Piper R. Mein Leben als Verleger (...) S. 142.

⁶⁴ Там же. С. 142. Ср. также аналогичные высказывания П. Эрнста: Ernst P. Mein Verhältnis zu Arno Holz (Архив Хольца, SBPK, М. 45).

⁶⁵ Holz A. Phantassus: Zur Einführung (...) S. 29. Ср. также биографическую зарисовку Шин Куана «The Diplomacy of Li-Tai-Po» // Chin Ku Chr I Kuan. The Inconstancy of Madam Chuang and other Stories from the Chinese / Trans. by E. B. Howell. — Shanghai; Hong-Kong; Singapore, w.Y. — p. 65—99. То же в кн.: Удивительные истории нашего времени и древности. — М., 1962. — С. 393—427. Holz A. Phantassus: Zur Einführung (...) S. 29.

⁶⁶ Japanische Lyrik aus viezehn Jahrhunderten / J. Kurth. München, 1909.

⁶⁷ См. подр.: Loerke O. Literarische Aufsätze aus der «Neuen Rundschau»: 1909—1941. — Heidelberg, 1967. — S. 366—367.

⁶⁸ Gedichte des Expressionismus. — Stuttgart, 1966. — S. 189.

⁶⁹ Holz A. Phantassus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) — S. 65.

⁷⁰ См., в частн.: Holz A. Briefe (...) S. 183. Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 41. К полемике с К. фон Левецов см.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 31—40. К полемике с П. Эрнстом см.: Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 414—417.

⁷¹ См.: Holz A. Das Werk (...) Bd.10. — S. 623—624.

⁷² См.: Mehring F. A. Ästhetische Streifzüge // Ges. Schriften (...) Bd. 11. — S. 201.

⁷³ См.: Zur Linde O. Arno Holz und der Charon. — Berlin, 1911. — S. 2.

⁷⁴ См.: Holz A. Das Werk (...) S. 650.

⁷⁵ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 45.

⁷⁶ См.: Там же.

⁷⁷ См.: Holz A. Briefe (...) S. 225.

⁷⁸ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 44—45.

⁷⁹ Там же. — С. 44.

⁸⁰ Там же. — С. 29.

⁸¹ Там же. — С. 28.

⁸² Там же.

⁸³ Ср. в этой связи анализ стихотворения Хольца «Ich reite wie aus Erz», предпринятый К. М. Парисем (письмо от 18. 03. 1999 к издателю Р. Вольлебену: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/RobertWohlleben/kmrsonet.htm> См.: Приложение, № 3а.

⁸⁴ См. подр.: Schulz G. Arno Holz: Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. — München, 1974. — S. 68.

⁸⁵ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 28.

⁸⁶ Там же. Ср. также различие свободного стиха немецкого и французского типа Брюсовым. См.:

Брюсов В. Я. Наука о стихе. — М., 1919. — С. 118—120.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 22.

⁹⁰ Там же. — С. 46.

⁹¹ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 66.

⁹² См. подр.: Schultz H. Vom Rhythmus der modernen Lyrik: Parallele Versstrukturen bei Holz, Rilke, Brecht, und den Expressionisten. — München, 1970. — С. 31—58, 74—92.

⁹³ Fischer H. W. Arno Holz (...) S. 40.

⁹⁴ См. также: Holz A. Briefe ... S. 173.

⁹⁵ Klopstock F. G. Sämtliche Werke (...) Bd. 4. — С. 315.

⁹⁶ См.: Holz A. Briefe (...) S. 123.

⁹⁷ Klopstock F. G. Sämtliche Werke: In 10 Bd. — Leipzig, 1854. — Bd. 4. — С. 6—7.

⁹⁸ Там же. — С. 5.

⁹⁹ Klopstock F. G. Eine Ode über die ernsthaften Vergnügen des Landlebens // Der nordische Aufseher. — Kopenhagen; Leipzig, 1762. — Bd. 2 Abt. 2. — С. 448.

¹⁰⁰ Klopstock F. G. Sämtliche Werke (...) Bd. 4. — С. 119.

¹⁰¹ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...). — С. 50. Интересно сравнить высказывание на этот счет теоретика русских имажинистов В. Шершеневича: «Единицей в поэтическом произведении является не строфа, а строка, п. ч. она завершена по форме и содержанию». (Шершеневич В. 2х2=5: Листы имажиниста. — М., 1920. — С. II.).

¹⁰² Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 40.

¹⁰³ См.: Там же. С. 51.

¹⁰⁴ Holz A. Phantasus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 16. Ср. в этой связи систему ударений в стихотворении современного немецкого поэта Стена Лафлёра:

``nachts im ``park `fiel ein `met`eo`rit /

``zwei ``schritt `neben mir ``nieder. //

`mit `sicherem `blick / `er`kannte `ich

`ihn ``wieder: / es war `ge`nau ``der

`stein, / `den ich vor ``dreiszig `jahren /

aus einem `flusz`bett `schnitt /

um zu `er`fahren / `wie `weit `sein

`ritt wohl `weilte, / `ent`gegen `der

``schwerkraft, / `wenn ich `ihn ``warf, /

das `welt`all `an`peilte // & `warf.

(`` — сильноударный, ` — слабоударный слог, / — пауза, // — двойная пауза. Разбивка сделана автором стихотворения. Цит. по: Письмо от 16.08.2001.)

¹⁰⁵ Пер. А. Михайленко. Новый журнал иностранной литературы. — 1900. № 4. — С. 52.

¹⁰⁶ Пер. Г. Забежского. Из новой немецкой лирики. — Берлин, 1921. — С. 28.

¹⁰⁷ Пер. А. Зарницына. Новые немецкие поэты. — 2-е изд. — Белая Церковь, 1910. — С. 81.

¹⁰⁸ Пер. с нем. К. Азадовского. Цит. по: Меринг Ф. Литературно-критические статьи (...) С. 363.

¹⁰⁹ Цит. по: Thompson N. M. Arno Holz and the origins of the new poetry // University Studies. — Washington, 1920. — Vol. 8, Part 2, H. 1. — P. 74.

¹¹⁰ Цит. по: Guilbeaux. Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche. — Paris, 1913. — P. 186.

¹¹¹ Все другие приводимые в работе переводы стихов Хольца были сделаны до изучения его поэтики.

¹¹² Жирмунский В. М. Стихосложение Маяковского // Русская литература. — 1964. — № 4. — С. 13.

¹¹³ Hölderlin F. Gesammelte Werke: In 2 Bd. — 2-te verm. Aufl. — Jena, 1909. — Bd. 2. — С. 182.

¹¹⁴ Там же. — С. 345.

¹¹⁵ Nietzsche F. Gedichte und Sprüche. — Leipzig, 1916. — С. 214.

¹¹⁶ Там же. — С. 172. Ср. использование этого приема в басенной традиции XVIII в. См.: Томашевский Б. Стихотворная система «Горя от ума» // А. С. Грибоедов. 1795—1829 / И. Клабуновский, А. Слонимский. — М., 1946. — С. 90—91.

- ¹¹⁷ Lyrik der DDR / Hrsg. von U. Berger. — Berlin; Weimar, 1976. — S. 141.
- ¹¹⁸ Holz A. Phantasmus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 54. См.: Приложение № 39.
- ¹¹⁹ Lyrik der DDR (...) S. 164.
- ¹²⁰ См.: Heissenbüttel H. Vater Arno Holz // Heissenbüttel H. Über Literatur. — Olten; Freiburg in Breisgau, 1966. — S. 36—37.
- ¹²¹ Lyrik der DDR (...) S. 178.
- ¹²² Arno Holz und sein Werk: Deutsche Stimmen zu seinem 60. Geburtstag / Hrsg. von P. Avenarius, M. Liebermann, M. Schillings von. — Berlin, 1923. — S. 45.
- ¹²³ См.: Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 28.
- ¹²⁴ См., в частн.: Якобсен П. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. — Берлин, 1925. — С. 107.
- ¹²⁵ Kahn G. Premiers poemes precedes d' une etude sur le vers libre. — Paris, 1897. — P. 26. См. также: Вильдрак Ш., Дюамель Х. Теория свободного стиха: Заметки о поэтической технике / Пер. с франц. В. Шершневича. — М., 1920. — С. 13.
- ¹²⁶ См.: Kahn G. Premiers poemes (...) P. 27.
- ¹²⁷ Там же. — С. 16; 28.
- ¹²⁸ Сам Хольц говорит о «необходимом ритме», вытекающем из содержания высказывания, а не обусловленном прихотью поэта. По мнению Хольца, индивидуальный ритм присущ каждому явлению. Уловить его — и есть задача поэта. Другое дело, что на практике невозможно до конца устранить субъективный фактор, личность автора. (См.: Holz A. Das Werk ... Bd. 10. — S. 642.)
- ¹²⁹ См.: Kahn G. Premiers poemes (...) P. 325—326.
- ¹³⁰ См.: Вильдрак Ш., Дюамель Ж. Теория свободного стиха (...) С. 29.
- ¹³¹ Там же. — С. 19.
- ¹³² См.: Kahn G. Premiers poemes (...) P. 6; 8; 25.
- ¹³³ См.: Вильдрак Ш., Дюамель Ж. Теория свободного стиха (...) С. 27; 19.
- ¹³⁴ Schultz H. Vom Rhythmus der modernen Lyrik (...) S. 73.
- ¹³⁵ Holz A. Werke (...) Bd. 1. — S. 198. См.: Приложение, № 7.
- ¹³⁶ См.: König G. Zur Wiedergabe des Stils Majakowskis in deutschen Übersetzungen: Diss. — Rostock, 1970. — S. 96—97.
- ¹³⁷ Цит. по: Schultz H. Vom Rhythmus der modernen Lyrik (...) S. 74.
- ¹³⁸ Avalun: Ein Jahrbuch neuer deutscher lyrischer Wortkunst / Hrsg. von R. Scheid. — München, 1901. — S. Va.
- ¹³⁹ См.: Zur Linde O. Arno Holz und der Charon. — Berlin, 1911. — S. 9; 17; 21.
- ¹⁴⁰ Там же. — С. 25—29; 42; 58—59; 145; 146.
- ¹⁴¹ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 650. См. также: Die Akte Arno Holz / Hrsg. von A. Klein. — Weimar, 1965. — S. 6. К полемике Хольца с кругом «Харон» см. также: Holz A. Briefe (...) S. 183—188.
- ¹⁴² Там же. — С. 105.
- ¹⁴³ Zur Linde O. Arno Holz und der Charon (...) S. 21.
- ¹⁴⁴ См.: Holz A. Briefe (...) S. 239—240. Arno Holz und sein Werk (...) S. 16; 20. Walden H. Arno Holz // Der Sturm. — 1913. — H. 1. — S. 26. Walden H. Das Begriffliche in der Dichtung // Der Sturm. — 1918/19. — H. 9. — S. 66—67. Walden H. Bab, der Lyrik-Sucher // Der Sturm. — 1912. — H. 4. — S. 125—126. Walden H. Kritik der vorexpressionistischen Dichtung // Der Sturm. — 1922. — H. 2. — S. 17—18.
- ¹⁴⁵ Muschg W. Von Trakl zu Brecht. — München, 1981. — S. 62.
- ¹⁴⁶ Stramm A. Das Werk. — Wiesbaden, 1963. — S. 25.
- ¹⁴⁷ Benn G. Lyrik; Auswahl letzter Hand. — Wiesbaden; München, 1975. — S. 95.
- ¹⁴⁸ Цит. по : Bobrowski J. Meine liebsten Gedichte: Eine Auswahl deutscher Lyrik von Martin Luther bis Christoph Meckel. — Berlin, 1985. — S. 241. Примечательно, что Бобровский включил в свою антологию одно из стихотворений Хольца. См.: Там же. — С. 196.
- ¹⁴⁹ См.: Arno Holz und sein Werk (...) S. 31; 36—37; 57.
- ¹⁵⁰ См. подр.: Brühl G. Herwath Walden und «Der Sturm». — Leipzig, 1983. — S. 104.
- ¹⁵¹ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 27.

¹⁵² Брехт Б. О литературе (...) — С. 241.

¹⁵³ Там же. С. 247.

¹⁵⁴ Там же. С. 243.

¹⁵⁵ Там же. — С. 242; 248—249.

¹⁵⁶ Brecht B. Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen // Brecht B. Über Lyrik. — Berlin; Weimar, 1969. — С. 107.

¹⁵⁷ См.: Брехт Б. О литературе. — Изд. 2-е доп. / Пер. с нем. Е. Кацевой. — М., 1988. — С. 246.

¹⁵⁸ Там же. — С. 243.

¹⁵⁹ Holz A. Das Werk (...) Bd. 5. — С. 383.

¹⁶⁰ Brecht B. Über reimlose Lyrik. mit unregelmässigen Rhythmen (...) S. 101.

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Lyrik der DDR (...) S. 357.

¹⁶³ Ср. использование этой техники Хольцем: reckt, hebt, streckt,

fels —

staffelt

sich

(Holz A. Werke (...) Bd. 2. — С. 110). Этот прием получил широкое распространение в новейшей немецкой лирике, прежде всего у авторов, тяготеющих к языковому эксперименту: Т.Клинг, Б.Кулиг, У.Штольтерфот, Р.Винклер и др.

¹⁶⁴ Deutsche Lyrik: Gedichte seit 1945 / Hrsg. von H. Bingel. — Stuttgart, 1961. — С. 231.

¹⁶⁵ Lyrik der DDR (...) S. 380.

¹⁶⁶ 171. Белый А. Стихотворения и поэмы. — 2-е изд. — М.; Л., 1966. — С. 557—558.

¹⁶⁷ 172. Цветаева М. Сочинения: В 2 т. — М., 1988. — Т. I.: Стихотворения. — С. 143.

¹⁶⁸ Анненский И. Избранное. — М., 1987. — С. 170—171.

¹⁶⁹ Шершеневич В. Лошадь как лошадь. — М., 1920. — С. 40.

¹⁷⁰ См.: Декларация имажинистов // Сирена. — Воронеж, 1919. — 30 января. — С. 48—48.

¹⁷¹ Шершеневич В. Зеленая улица: Статьи и заметки об искусстве. — М., 1916. — С. 39; 42; 47.

¹⁷² Шершеневич В. Жюль Лафорг // Лафорг Ж. Феерический собор. — М., 1914. — С. 5.

¹⁷³ Маяковский В. Я САМ // Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1955. — Т. 1. — С. 20.)

¹⁷⁴ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1958. — Т. 10. — С. 212.

¹⁷⁵ Там же. — Т. 9 — С. 116—117.

¹⁷⁶ См.: Маяковский В. Как делать стихи? // Полн.собр. соч.: В 13 Т. (...) — Т. 12. — С. 84 —85.

¹⁷⁷ Там же.— С. 99.

¹⁷⁸ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 23; 27.

¹⁷⁹ Маяковский В. Как делать стихи? (...) С. 101.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Там же. — С. 114.

¹⁸² См.подр.: Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики: 1979.— М., 1981. — С. 148—168.

¹⁸³ Белый А. Вместо предисловия: К неизданному тому стихов «Зовы времен» // Белый А. Стихотворения и поэмы (...) С. 564.

¹⁸⁴ Там же. — С. 563.

¹⁸⁵ Там же. — С. 565.

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Белый А. Будем искать мелодии: Предисловие к сборнику «После разлуки» // Белый А. Стихотворения и поэмы (...) С. 549. См. также: Белый А. Вместо предисловия // Белый А. Маски (...) С. 10.

¹⁸⁸ Белый А. Будем искать мелодии (...) С. 549. Прием, получивший чрезвычайно широкое распространение в новейшей немецкой поэзии. Ср., в частности, ритмическое членение у С. Лафлёра (прим. 106, гл.3).

¹⁸⁹ Белый А. Стихотворения и поэмы. — 2-е изд. — М.; Л., 1966. — С. 452—455; 524.

¹⁹⁰ Винокуров В. Самая суть: Стихи. — М., 1987. — С. 6.

¹⁹¹ 197. Twentieth Century poetry: An Anthology / Chosen by H. Monro. — London, 1938. — P. 156.

¹⁹² La poesie surrealiste / Ed. L. Beduin. — Paris, 1964. — P. 131.

¹⁹³ La generacion poetica de 1927 / Ed. J. G. Muela. — Madrid, 1966. — P. 31.

Глава 4

«Для тех, кто умеет искать»

В 1917 г. в журнале «Ди Глоке» (“Die Glocke”) вышла статья художественного критика Й. Шиковского, провозгласившего Хольца основателем двух направлений, вождем двух поколений¹. Под первым подразумевался натурализм, под вторым экспрессионизм и другие новые течения, возникшие в немецкой литературе в начале XX в. Экспрессионисты охотно публиковали произведения Хольца в своих изданиях. Так, Хольц — участник экспрессионистской антологии «Бальхаус» (“Ballhaus”), вышедшей в 1912 г. в Берлине в издательстве А. Р. Майера. Самой репрезентативной из подобных публикаций следует, по-видимому, считать посвященный Хольцу специальный выпуск журнала «Ver!» (“Весна”, №. 20/21, 1918), издававшегося одноименным обществом австрийских экспрессионистов. До настоящего времени этот литературный документ оставался вне поля зрения хольцеведов. Насколько известно, и у самого Хольца, обычно ревностно следившего за реакцией на свое творчество, отсутствуют ссылки на этот журнал. Особого внимания в нем заслуживает теоретическая статья Ф. Карпфена «Новое искусство» (“Die neue Kunst”), в которой Хольц объявляется провозвестником экспрессионизма. Номер содержит также литературные произведения Цвельфбота, посвященные Хольцу, и портрет последнего работы А. Леве². Д. Боде, составитель популярной поэтической антологии экспрессионистской лирики включил в нее стихи Хольца как предтечи этого направления наряду с произведениями А. Момберта, В. Хадвигера, Т. Дойблера³. Позже Карпфен назовет писателя одним из «вождей нового поколения» наряду с Ф. Ведекиндом, К. Краусом и Е. Шиле⁴. Учитывая характер Хольца, следовало бы ожидать, что подобное заявление польстит самолюбию художника. Однако поэт, несмотря на общность теоретических посылок новых направлений с его идеями, решительно отказывался связывать свое имя с новыми «измами». Не отрицая заслуг экспрессионистов, футуристов, дадаистов и прочих «истов» XX в., он утверждал, что их творчество скорее не развивает, а отрицает выдвинутые им художественные принципы, основанные на убеждении в необходимости развития языковых средств выражения, выкристаллизовавшихся в процессе многовековой истории языка. Поэт упрекает представителей новых направлений в пренебрежении этими законами⁵.

Тот факт, что поэты-эксперименталисты второй половины XX в., в частности, представители конкретной поэзии Х. Хайсенбюттель, О. Гомрингер и др., также ссылались на Хольца как на своего предшественника и учителя⁶, объясняется тем, что подобно ему они рассматривают язык как художественный материал, аналогичный звукам в музыке и краскам в живописи. Но на этом сходство заканчивается. Так, современные авангардисты, в частности, группирующиеся вокруг

австрийско-немецкого журнала «Перспектива» (“Perspektive”) Р. Корте, У. Штольтерфот и др., отстаивая свои взгляды, также апеллируют к известным словам Хольца «революционизировать искусство можно лишь революционизируя его средства». Однако смысл высказывания поэта абсолютизируется⁷. В отличие от эксперименталистов языковой материал был призван служить Хольцу не для создания автономных эстетических единиц и изображения богатства самого языка (его фонетической палитры, семантических связей и т. д.), диктующего человеку определенные представления о мире⁸, а для наиболее адекватного выражения своего представления об изображаемом предмете. То есть речь идет о расширении границ языкового выражения не как самоцели, а как средстве совершенствования его познавательной функции. Еще в 1887 г. Хольц утверждал: «Искусство, заранее и принципиально пренебрегающее содержанием, заслуживает лишь того, чтобы называться ремеслом»⁹. В 1903 г. поэт пишет в одном из писем к О. Йёршке: «Я усматриваю в искусстве не менее жизненно необходимую функцию человечества, чем составление логарифмических таблиц, обработка полей и строительство крейсеров»¹⁰. Признавая за искусством высокое общественное назначение, он считал, что присущие тому или иному виду художественного творчества выразительные средства всегда должны находиться на уровне поставленных перед ним задач. «Мы были далеки от мысли посягать на величие наших предшественников», — пишет Хольц, — «создававших в рамках старых форм (пока последние еще не изжили себя) истинные шедевры искусства, и выносили свой приговор лишь той саранче, которая, не страдая излишней скромностью и, будучи лишена всякого чувства уважения к этим корифеям, без зазрения совести хватается своими кривыми пальцами за впитавшие дух этих гениев сосуды, помышляя оставить в них свой душок и тем самым задним числом в некотором роде заткнуть за пояс великих художников»¹¹. Или: «Слава наших предшественников ничуть не умалится, если я сегодня объявлю, что [...] старые формы уже давно пора сдать в архив [...]. Я не собираюсь ставить знак равенства между Гете и, к примеру, Лудольфом Вальдманом, а моя память хранит столько поэтических перлов, созданных нашими предшественниками, что я просто убежден: лучшего в этом роде создать уже невозможно. Но, подчеркиваю, — и в этом суть вопроса — лучшего в своем роде! [...] Мы вправе полагать, что каждая из грядущих эпох явит свои образцы совершенства, которые в свою очередь, будучи перлом для своего времени, уступят место новым, рожденным следующей эпохой [...]»¹². Использование выразительных средств «вне времени и пространства», как считает Хольц, недопустимо в силу нефункциональности такого подхода, универсальные литературные формы не способны передать конкретное содержание той или иной эпохи¹³.

В 1888 г., объявляя себя продолжателем Золя, в первую очередь в плане борьбы с конвенциональными формами в искусстве, он вслед за учителем напишет о том, что «цель любого искусства — по возможности скорее приблизиться к истине» (“правде” — Т. К.)¹⁴. Поэты-эксперименталисты, напротив, отказывают языку в способности адекватного отражения действительности¹⁵. Бесспорно,

многие приемы из стилистической палитры Хольца вошли в обиход экспериментальной поэзии. Это элементы ритмической организации стиха:

ein grab greift
tiefer
als die gräber
gruben

denn ungeheuer
ist der vorsprung tod [...]
(Kurt Marti)¹⁶

Это способы словообразования, вариационные ряды, вытекающие из ассоциативного принципа построения текста:

gleich
gleichgesinnt
gleichgesonnen

gleichgemacht
gleichmachen
gleichrichten
gleichschalten
gleichgültig
gleichwertig
gleichgewichtig,
Gleichgewicht ...

... eine Gleichung aufstellen
vergleichen ver-
gleich ungleich ...¹⁷

Так, Фридерике Майрёкер манипулирует с языковым материалом следующим образом:

«[...] я загружаю словарный материал, разлагаю его на атомы, деформирую, [...] соединяю с помощью коллажа, монтажа, глаголы субстантивирую, существительные вербализирую, использую армию знаков препинания, с тем, чтобы они заработали, атакуя, ударяя, завлекая, отвлекая, увещевая, нейтрализирую»¹⁸.

Широко прибегая к констелляции, поэты-конкретисты зачастую редуцируют текст до одного слова. Так, О. Гомрингер:

schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen		schweigen

schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen schweigen ¹⁹
--

Похожие графические картинки можно встретить и у Хольца:

Wie
wie ... wie
war das doch? ... wie ... wie ... wie... spann sich das?
wie ... wie, wie?²⁰

Однако у него слова, составляющие визуальную решетку стихотворения, выполняют, как правило, роль «меченых атомов», служат для лучшей ориентации в тексте, как, например, в следующем отрывке из «Пустозвонницы»:

mit Begeisterung, mit Jubel, mit Enthusiasmus, mit
Genuss,
mit Zustimmung, mit Beifall, mit Befriedigung, mit
Stolz,
mit Spannung, mit Überraschung, mit Genugtuung, mit
Sympathie,
mit Teilnahme, mit Nachsicht, mit Wohlwollen, mit
Bonhommie...²¹

Уже простое сравнение приведенных выше цитат из произведений Хольца и поэтов-конкретистов показывает, что за приемами первого скрывается необычайное языковое богатство, конкретная же поэзия обедняет язык, лишает его плоти и крови, оставляя один скелет, или, как выразился П. Целан, «языковую решетку»²². А если говорить лингвистическим языком — грамматическую парадигму. Это становится особенно ясно при сравнении сходных конструкций у Хольца и его «последователей»:

Хольц:

Worte sind Trug! Worte sind Tand!
Worte sind rinnender, rieselnder Sand!
Worte sind Schlick! Worte sind Schlamm!
Worte wiegen kein Miligramm!

Worte wirbeln hin und her!
Worte sind oft zentnerschwer!
Worte sind jung! Worte sind alt!
Worte sind Wachs! Worte Basalt!
Worte sind Greise! Worte sind Kinder!
Worte sind wiederkäuende Rinder!
Worte sind nichts! Worte sind alles!

.....

Worte sind Taten! Worte Saaten!
Worte sind platzende Handgranaten!²³

Гомрингер:

worte sind schatten
schatten werden worte
worte sind spiele
spiele werden worte
sind schatten worte
werden worte schatten
sind spiele worte
werden worte schatten
sind worte schatten
werden spiele worte
sind worte spiele
werden schatten worte²⁴.

Кроме того, этот пример наглядно демонстрирует разницу во взглядах авторов на познавательную функцию языка.

Главное отличие Хольца от ниспровергателей языковой традиции заключалось в том, что его языковое формотворчество основывалось не на привнесении в язык чуждых ему элементов, а на актуализации заложенных в нем и еще невосребованных скрытых возможностей. В этом смысле аналогичное явление представляет собой языковое новаторство Хлебникова и Маяковского. Именно поэтому зачисление Хольца поэтами-конкретистами в «отцы»²⁵ также вряд ли польстило бы художнику, поскольку он едва согласился бы с подобной «экономией» языкового материала. В то время как, к примеру, конкретная поэзия сужает мир, втискивая его в рамки обескровленного языка, Хольц расширяет границы языкового выражения в неумном стремлении объять необъятный мир. Его творчество, в первую очередь «Фантазус», можно сравнить в рамках типологических параллелей с традицией так называемого «длинного стихотворения» (“long poem”, “das lange Gedicht”) в современной литературе, характеризующегося ассоциативным принципом построения текста, simultанностью действия, смещением временных планов, размытостью жанровых границ, открытостью композиции. В чисто хронологическом плане «Фантазус» Хольца — прямой предшественник такого образца этого жанра, как «Песни» (“Cantos”) Э. Паунда, обнаруживающий с этим произведением черты типологического сходства²⁶. Калейдоскопическое преломление через призму подсознательного всей истории жизни на Земле, аккумулированной в генах памяти художника: «Я родился спустя семь миллиардов лет, а вначале был ирисом»²⁷, — ставят Хольца у истоков такого художественного приема, как «поток сознания». Стиль Хольца, а именно, отказ от авторской перспективы повествования, передача внутреннего состояния через внешние проявления, ассоциативный принцип построения текста, пано-

рамность, выражающаяся в стремлении охватить одновременно как можно больше объектов, в полной мере присущи книгам А. Дёблина, неоднократно ссылавшегося на Хольца как на своего учителя²⁸. Эти черты встречаются в текстах П. Вайса, Д. Веллерсхофа, А. Шмидта. Уместно привести высказывание профессора германистики, литературоведа Т. Майера по поводу своего нового произведения: «Вот уже пять лет я работаю над поэтическим циклом с рабочим названием “Реквием и утренняя заря”: своего рода литературным мировым театром в духе “Фантазуса” Арно Хольца»²⁹.

Хольц — один из основателей техники литературного коллажа, применяемого преимущественно в сатирических целях. Эту технику он использует уже в 80-ые— 90-ые гг. XIX в. Созданный в 1898 г. (опубликован в 1972)³⁰ «Шуточный Фантазус» (“Scherzphantasus”) целиком составлен из журнальных цитат. Театральная программа, меню, заголовки газетной полосы становятся плотью стихотворений Хольца:

Mit
grellen Farben schreit die
Litfassäule:
“Mondamin!”

“Dreissigtausend” Menschen waren im Messpalast!”

“Pst, Sie!
Die geplatze Emma!”
“Halt!
Mehr Goethe!”
“Papst Cohn!”
“Wilhelm der Geschmackvolle, als Erzieher!”
“Das neue Weib!”
“Abeles, der Neo-Romantiker!”
“Das weltenträtselnde Substanzgesetz!”
“Wie
sag' ich's meinem Kinde?”
“Nietzsche oder die Philosophie als Serpentintänzerin!”
“Wählt Zubeil!”
Ein Platzregen
prasselt,
der ganze Dreck ... hängt in Fetzen³¹.

“dreimalige Aufführung”,
“Ensemble Pioni”,
“Dienstag den 15. Juni, Mittwoch den 16. und Donnerstag, den 17. Juni 1897”³²

С помощью коллажа из подслушанных диалогов Хольц передает увиденное, услышанное. Так, к примеру, речь Вильгельма Второго:

Puh!
Jejend, Jejend, nischt wie Jejend³³

Или разговор в экипаже:

Eine Droschke zweiter Güte:
— “Bon soir!” “Good night” “Addio, addio!”
“Hoch das Bein!” “Nur sich nicht verblüffen lassen!” “Wir und die Zukunft”. “Durch:” —
Stuckert die ganze, selige Familie nach Hause³⁴.

Эта техника, непревзойденную вершину которой до сегодняшнего дня являет собой «Дафнис», как известно, получает большое распространение в 20-ые гг. XX в. Образцом ее использования в немецкоязычной литературе, причем под непосредственным воздействием Хольца, может служить роман Дёблина «Берлин— Александерплац» (“Berlin, Alexanderplatz”). Включение в повествование текстов объявлений, вывесок, отрывков из официальных сообщений: от прогнозов погоды до статистических данных — отличительная черта этого произведения. Коллаж широко используют К. Краус и Г. Манн, дадаисты Г. Арп, А. Р. Майер, В. Херцфельде, В. Геринг. К этому приему часто прибегают сюрреалисты. Вот пример, приведенный А. Бретоном в 1924 г.:

“Poe`me
“Un éclat de rire”
“de saphir dans l’île de Ceylan”
“Les plus belles pailles”
“ont le teint fané ”
“sous les verrous”
“dans une ferme isolée”
“Au jour le jour”
“s’aggrave”
“l’agreable”
“Une voie carrossable”
“Vous conduit au bord de l’inconnu”³⁵.

Технику коллажа нередко использует американский писатель Дос Пассос. В те годы к ней широко прибегает В. Маяковский, в частности, в стихотворении «О “фиасках”, “апогеях” и других неведомых вещах»³⁶.

Коллаж стал неотъемлемой чертой современной немецкоязычной литературы. Его используют Х. Бинек:

Bayerisches Schauspiel Residenztheater
die räuber
von Schiller
inszenierung Hans Litau [...] ³⁷,

П. Хандке:

Die Aufstellung des 1. F. C Nürnberg
vom 27.1.1968
Warba
Leupold Popp
Ludwig Müller Wenauer Blankenburg
Starek Strehl Brungs Heinz Müller Volker
Spielbeginn:
15 Uhr [...] ³⁸,

Р. Д. Бринкман:

Villa Capri
Motor Hotel, 2400 N. Interregional Highway Austin Texas 78 705 ³⁹.

Этот прием встречается в произведениях Х. М. Энценсбергера, Х. Хайсенбюттеля, Х. Артмана, Г. Рюма, Й. Бекера, Ф. Кривета, А. Шмидта. Учитывая, что последний отмечал большую роль Дёблина и Штрамма в своей художественной эволюции, можно говорить о продолжении в его творчестве традиций Хольца. Шмидт, подобно Хольцу ⁴⁰, — лингвист-эрудит. Его произведениям свойственно необыкновенное лексическое богатство, и он может считаться прямым наследником поэта в деле обновления языковых средств художественного выражения, освобождения языка от штампов:

«haargenau ... Hagenau. — die Nachtigall von Hagenau ... Georg ... v. Hagenau ... Schorse ... Orje: Orje von haargenau + Nackt; — y — gail ...» ⁴¹.

То же самое может быть отнесено и к творчеству А. В. Телена, Х. М. Энценсбергера. Нельзя не вспомнить в этой связи лингвистические упреждения Маяковского:

Бр-р-а-во! Эвива! Банзай! Ура! Гох! Гип-гип! Вив! Осанна! ⁴² .
--

В сатирических целях Хольц использует прием алогизма, ставший плотью сюрреалистической техники:

В пять лет

я знал абсолютно все.

В Китае говорят по-французски,
в Африке живет птица кенгуру,
а дева Мария — католичка в платье небесно-голубого цвета.
Деву слепили из воска, и у нее родился Господь⁴³.

Начиная с «Книги времени» и кончая последней редакцией «Пустозвонницы», поэт являет нам свое пародийное мастерство. Подвергнув осмеянию поэтов-эпигонов, он в то же время демонстрирует новые возможности применения традиционных поэтических форм. Их использование в целях наполнения произведения новым, противоположным по значению смыслом, в результате чего создается второй, гротескно-сатирический план — традиция, восходящая к Гейне — один из основных приемов Хольца-сатирика. Приемы такого обыгрывания традиционной формы встречаются еще в «Книге времени». Так, в «Немецкой литературной балладе» (“Deutsche Literaturballade”) широко использовавшуюся многими поэтами, в частности Ю. Вольфом, Р. Баумбахом, форму народной песни Хольц наполняет сатирическим антисодержанием. Прием цитирования, к примеру, слова «Gott erhalte — храни Господь» из национального гимна позволяет узнать в «главном герое» стихотворения императора Вильгельма Второго⁴⁴.

Вы слышали о песне той,
Что славит райский уголок?
Там в святости монах седой
Сидит и лижет свой пупок.

Одно желанье у него:
Скорей добраться до нутра.
Смердит дерьмо, но своего
Он не отдаст добра.

Вокруг скупца, как верный скот,
Лежит в грязи и млад и стар,
“Храни, господь”, — мычит народ,
Пупок от всех невзгод и кар!” [...]⁴⁵

Использованная в «Пустозвоннице» форма «Песни Миньон» Гёте: «Kennst du das Land» (“Ты знаешь край”) — также наполняется сатирическим антисодержанием: «Kennst du das Land, in dem die Phrase blüht» (“Ты знаешь край, где фраза так цветет”)⁴⁶.

В политической сатире Б. Брехта «Гитлеровские хоралы» (“Hitlerchoräle”), также широко использовавшего старые формы, наполняя их новым содержанием — «Nun danket alle Gott, der uns den Hitler sandte» (“Хвала тебе, Господь, что Гитлера послал нам”)⁴⁷ — прослеживается прямая связь со стихами из «Книги времени» Хольца:

Из жуткой нищеты
К тебе, Господь, взываю:
пошли мне колбасы
и хлеба с маслом к чаю!
Любой подарок твой
приму я без смущенья;
ведь знаешь, голод мой —
лишь рук твоих творенье⁴⁸.

Современные поэты продолжают эту традицию. В свое время Хольц сатирически изображал «творца»:

Кто пташек пенью обучил?
Зверей кто диких приручил?
Кто бросил в жаркий бой коней?
Осла кто сделал всех умней?⁴⁹

Эту форму заимствует для изображения современной ему действительности Г. Вальрафф:

Кто даст работу и снимет ответственность?
Кто всех помирят и умиротворит?
Кто обеспечит прожиточный минимум?
Кто уровень жизни поднимет в стране?⁵⁰

Сатирические сцены «Пустозвонницы» и «Фантазуса» предвосхищают гротескную литературу XX в., зачинателем которой традиционно считается К. Моргенштерн. Сам Моргенштерн признавал «революционизирующее воздействие», которое произвела на него «Пустозвонница» Хольца, в немалой степени послужившая толчком к созданию «Песен висельников» и «Пальмштрем»⁵¹.

Произведения Хольца уникальны по своей стилистической неисчерпаемости. Как сказал Хайсенбюттель, для тех, «кто умеет искать, Арно Хольц — настоящий клад. Его творчество нужно разрабатывать, как золотоносную жилу»⁵². В этом смысле к поэту в какой-то мере применимы слова, сказанные в свое время В. Маяковским о В. Хлебникове: это «поэт не для потребителей», а «для производителей»⁵³. Аналогичные высказывания в адрес Хольца мы находим у его современников⁵⁴.

Творчество поэта, отразившее многие характерные черты европейской литературы рубежа веков и первой трети XX в., укладывается в рамки емкого понятия — расширение границ языкового выражения с целью передачи новой поэтической интонации, раскрытия новых граней действительности. Обладая удивительным языковым чутьем, способностью улавливать еще не востребованные потенции языка, Хольц, выдвинувший требование «революционизировать искусство, революционизируя его средства»⁵⁵, намного опередил свое время, «про-

никнув в области», как отмечает Г. Шульц, «еще никем до него не затронутые»⁵⁶. Это обстоятельство поставило поэта у истоков литературы XX в. с ее обостренным вниманием к вопросам художественной техники, формы, многие тенденции развития которой Хольц предвосхитил в своем творчестве. Перечисленные выше приемы из стилистической палитры поэта, ставшие смыслообразующими для модернизма XX в., и возведенные в абсолют в постмодернизме, не мешают, однако, увидеть главного, целеполагающего отличия творческих установок Хольца от последующей литературной традиции. В мировоззренческом смысле он остался за порогом порубежного кризисного сознания. Если мы рассмотрим искусство как отраженное состояние психики, то Хольц в этом смысле художник, умеющий контролировать свои чувства и тем самым, прежде всего с помощью уже испытанного средства, романтической иронии и, развивая ее, предотвращать возникновение стресса. Неприятие окружающей его социальной действительности не выливается у поэта в эскапизм трансцендентального плана. Продолжая лучшие традиции гуманистической литературы, в минуту самого глубокого отчаяния позитивист (и в этом смысле натуралист) Арно Хольц помнит о том, что в жизни всегда есть место счастью:

Пусть зачарует тебя и обнимет
синий свод, яркий свет
ливнем пусть хлынет,
облако в небе
парусом белым поманит,
кинись ... в траву ... нежись
в цветах,
испей
золотистого ... солнца!

И знай,
не счесть сокровищ всех,
тебе ... даруемых ... жизнью!⁵⁷

Именно это и составляет главную идею его произведений и сближает с такими современными поэтами как Д. Ник, Л. Хариг, Г. Кунерт, Х. Пионтек, М. Поль, К. Мейстрик, К. Трауш и др.

Когда-то Хольц написал о себе: «Придет мое время, не может не прийти»⁵⁸. Время это, как мы увидели, пришло еще при жизни поэта. Должно оно, наконец, наступить и для полного признания литературоведением неоспоримых заслуг художника перед немецкой и мировой литературой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Schikowski J. Neue Wortkunst // Die Glocke. — 1917. — 2. Bd. — H. 10. — S. 274.

² См.: Ver! — H. 20/21. — August, 1918. — S. 274—276.

³ См.: Gedichte des Expressionismus / Hrsg. D. Bode. — Stuttgart, 1966. — S. 21—23; 238—239.

⁴ Karpfen F. Nachruf auf Egon Schiele. H. 28/29. — Dez. 1918 / Januar 1919. — S. 18.

⁵ Holz A. Das Werk (...) Bd. 10. — S. 691; 698.

⁶ См., в частн.: Письма к вдове Хольца Аниге Хольц от О. Гомрингера; В. Засса, редактора журнала «Баубуденпоэт» (“Baubudenpoet”) (Архив Хольца (SBPK, Дер. 6, М.19). См. также: Becker J. Das Riesen — Phantasm — Nonplusultrapoem // Deutsche Zeitung. — Köln, 1963. — № 14, 15. Juli. Krolow K. Ein bürgerliches und ein deutsches Dilemma // Der Literat. — Frankfurt a. Main, 1975. — 1. März. — S. 65. Heissenbüttel H. Vater Arno Holz // Heissenbüttel H. Über Literatur. — Olten; Freiburg im Breisgau, 1966. Oeste K.T. Arno Holz: The Long Poem and the Tradition of Poetic Experiment. — Bonn, 1982. — P. 24; 46—48.

⁷ См.: André Hatting, Ralf B. Korte, Florian Neuner, Ulf Stolterfoht. Berliner Stammtischgespräche über Avantgarde // Perspektive. — № 42. — 2002. — S. 89—103.

⁸ См.: Heissenbüttel H. Zur Tradition der Moderne. — Neuwied; Berlin, 1972. — S. 354. Heissenbüttel H. Über Literatur (...) S. 153.

⁹ Holz A. Der diesjährige Pariser «Salon» // Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft. — Leipzig, 1887. — Bd. 2. — H. IX. — S. 340.

¹⁰ Holz A. Briefe (...) S. 57.

¹¹ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 25.

¹² Там же. — С. 26.

¹³ С этой идеей Хольца перекликаются взгляды современного австрийского писателя П. Хандке, так же, как в свое время Хольц, выступившего против затасканных литературных клише, неспособных передать современную реальность: «Ныне меня — как писателя и как читателя — не удовлетворяют известные возможности изображения мира. Всякая возможность годится, по-моему, только единожды. Подражание этой возможности уже невозможно. Модель изображения, использованная вторично, не дает ничего нового, представляет собой в лучшем случае вариацию [...], однажды открытый метод изображения действительности теряет со временем свое значение [...], тот или иной художественный метод в результате многократного применения со временем опускается все ниже и, наконец, достигает уровня полной автоматизации — в тривиальном искусстве [...]». (Хандке П. Я — обитатель башни из слоновой кости // Называть вещи своими именами (...) С. 390—391).

¹⁴ Holz A. Das Werk. — Bd. 10. — S. 96.

¹⁵ См., в частн.: Heissenbüttel H. Über Literatur (...) S. 223.

¹⁶ Deutsche Lyrik: Gedichte seit 1945 / Hrsg. von H. Bingel. — Stuttgart, 1961. — S. 262.

¹⁷ Heissenbüttel H. Textbuch 6. — Neuwied; Berlin, 1967. — S. 14—15.

¹⁸ Цит. по: Ein Gedicht und sein Autor: Lyrik und Essay // Hrsg. von W. Höllerer. — Berlin, 1967. — S. 369.

¹⁹ Gomringer E. Worte sind Schatten: Die Konstellationen, 1951—1968. — Reinbeck bei Hamburg, 1969. — S. 27.

²⁰ Holz A. Werke (...) Bd. 1. — S. 22.

²¹ Holz A. Das Werk (...) Bd. 3. — S. 261.

²² Ср. название сборника П. Целана: Sprachgitter. — Frankfurt a. Main, 1966.

²³ Слова — обман, слова — мишура,

Слова — это прожитое вчера!

Слова — это солнце, слова — мечта,

Слова — пустота, слова — ничто!

Слова — младенцы, слова — старики,

Слова — это жизнь всему вопреки!

Слова — это все, слова — ничто,

Слова — это то, что не знает никто!

Слова — идущие в бой солдаты,

Слова — это рвущиеся гранаты! (Holz A. Das Werk (...) Bd. 4. — S. 741.)

²⁴ Gomringer E. Worte sind Schatten (...) S. 279.

²⁵ См.: Heissenbüttel H. Vater Arno Holz (...) S. 36.

²⁶ См. подр.: Oeste R. T. Arno Holz: the Long Poem and the Tradition of Poetic Experiment.

- ²⁷ Holz A. Phantastus: Verkleinerter Faksimiledruck (...) S. 59. См.: Приложение, № 1.
²⁸ См. в частн.: Döblin A. Aufsätze zur Literatur. — Olten; Freiburg im Breisgau, 1963. — S. 136—137; 145.
²⁹ См. подр.: Wüchtner Christa. Kreative Seitensprünge // Forum 55. — №. 8 — 27. 11. 1998.
³⁰ Holz A. Scherz-Phantastus // Die Horen. — 1972. — H. 4. — S. 3—6. К анализу этого произведения см.: Rarisch K. M. Zum «Scherz-Phantastus» von Arno Holz // www.fulgura.de/autor/holz/scherz/htm
³¹ Holz A. Phantastus (...) 1916. — S. 247—248.
³² Там же. — С. 243.
³³ Там же. — С. 129.
³⁴ Там же. — С. 246.
³⁵ Breton A. Manifestes du surrealisme. — Paris, 1962. — P. 57 — 58.
³⁶ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. (...) Т. 4. — С. 64—66.
³⁷ Bieneke H. Vorgefundene Gedichte. — München, 1969. — S. 12.
³⁸ Handke P. Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt (...) S. 59.
³⁹ Brinkmann R. D. Rolltreppen im August: Gedichte. — Berlin, 1986. — S. 82.
⁴⁰ Cp.:

Schwein!
 Coschong! Cotschino! Mallatsch!
 Porku!! Pork!! Pick!! Domutz!! Farken!!
 Swinja! Swinsko!
 Swin!
 Porkatscho!!!

(Holz A. Phantastus (...) 1916. — S. 167.)

- ⁴¹ Schmidt A. Orpheus: Erzählungen. — Hamburg, 1975. — S. 13.
⁴² Маяковский В. 13 лет работы: В 2 т. — М., 1922. — Т. 2. — С. 56.
⁴³ Holz A. Phantastus (...) 1913. — H. 1. — S. 3. См.: Приложение, № 7.
⁴⁴ В этой связи мы позволим себе возразить Т. Л. Мотылевой, отмечавшей в одной из своих статей, что «Толстой был единственным великим писателем мировой литературы, который еще в XIX в. подверг резкой критике личность и деяния императора Вильгельма Второго» (Motylewa T. Heinrich Mann als Leser der russischen Literatur // Arbeitskreis Heinrich Mann. Mitteilungsblatt / Hrsg. von P. P. Schneider. — Lübeck, 1981. — S. 206).
⁴⁵ Holz A. Das Buch der Zeit (...) 1886. — S. 49—51. В том же стихотворении далее: в издании 1886 г.: Sein eigner Schmeerbauch ist sein Tisch, Sein — wisch (салфетка) ein Bananenblatt (S. 51), в издании 1892 г.: sein Arschwisch (туалетная бумага) ein Bananenblatt (S. 54).
⁴⁶ Holz A. Das Werk (...) Bd. 4. — S. 777. Cp. у Э. Кестнера: «Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?» и А. Эренштайна: «Kennst du das Land, wo die Germanen blühen?». Подробнее к анализу этой пародии см.: Rarisch K. M. Nachwort // Arno Holz. Kennst du das Land: Ein lyrischer Schriftwechsel mit Hans Schlegel. — Düsseldorf, 1977. — S. 27—28. Сам К. М. Рариш следует этой традиции в своем сонете «Без стен» («Mauerlos»): «Kennst du das Land, das mauerlos geteilt? » — К. М. Рарисч. Mauerlos // Der neue Conrad. Das grosse Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart / neu hrsg. u. aktualisiert v. K. O. Conrad. Düsseldorf; Zürich, 2000. — S. 1049.
⁴⁷ Хвала тебе, Господь, что Гитлера послал нам. (Brecht B. Gedichte: In 8 Bd. — Frankfurt a. Main, 1960. — Bd. 3. — S. 37.)
⁴⁸ Holz A. Buch der Zeit (...) 1892. — S. 91.
⁴⁹ Holz A. Das Werk (...) Bd. 3. — S. 361.
⁵⁰ Чит. по: Oeste R. T. Arno Holz: the long Poem and the Tradition of Poetic Experiment (...) P. 167.
⁵¹ См. подр.: Holz A. Briefe (...) S. 252.
⁵² Heissenbüttel H. Über Literatur (...) S. 38. Справедливость этих слов как нельзя лучше подтверждает высказывание о Хольце как «Slangverwender» (потребителе слэнга) одного из самых известных представителей современного немецкого авангарда, поэта Томаса Клинга. См. подр.: Kling, Th. Zu den sprachlichen Avantgarden. Beiseite gesprochen. Notiz zu Slangnähe und Lesung des Gedichtes. S. 241—245 // Lyrik des 20. Jahrhunderts / hrsg. v. H.L. Arnold. — edition text+kritik. — München, 1999.

⁵³ Маяковский В. В. В. Хлебников // Полн. собр. соч. (...) Т. 12. — С. 23.

⁵⁴ См., в частн.: Hart A. Arno Holz und Johannes Schlaf: Die Familie Selicke // Hart H. Gesammelte Werke: In 4 Bd. — Berlin, 1907. — Bd. 4. — S. 326.

⁵⁵ Holz A. Revolution der Lyrik (...) S. 23.

⁵⁶ Schulz G. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens (...) S. 196.

⁵⁷ Holz A. Phantasia. Eine Auswahl (...) — С. См.: Приложение, № 55.

⁵⁸ Holz A. Briefe (...) S. 211.

Немецкие публикации А. Хольца

1. Holz A. Klinginscherz. — Berlin, 1883. — 104 S.
2. Holz A. Die Dichtung der Jetztzeit // Kuffhäuserzeitung. — № 4. — 1883. — S. 38—40; №5 — S. 48—50; № 6. — S. 57.
3. Holz A., Jerschke O. Deutsche Weisen. — Berlin, 1884. — 208 S.
4. Holz A. Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. — Zürich, 1886. — 391 S.
5. Holz A. Unterm Heiligenschein: Erbauungsbuch für meine Freunde. — o. O., 1886. — hektographiert. — Arno Holz—Nachlass, Preussischer Kulturbesitz. — 207 S.
6. Holz A. Der diesjährige Pariser «Salon» // Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft. — Leipzig, 1887. — Bd. 2. — H. 9. — S. 336—343.
7. Holz A. Deutsche Poetik: Besprechung des theoretisch-praktischen Handbuches der deutschen Dichtkunst nach den Anforderungen der Gegenwart von Prof. Dr. C. Beyer // Allgemeine Deutsche Universitäts-Zeitung. — 1887. — 14. Mai. — S. 241—243.
8. Holz A., Schlaf J. Papa Hamlet. — Leipzig, 1889. — 171 S.
9. Holz A., Schlaf J. Die Familie Selicke. — Berlin, 1890. — 94 S.
10. Holz A. Die Kunst: Ihr Wesen und ihre Gesetze. — Berlin, 1891. — 156 S.
11. Holz A., Schlaf J. Neue Gleise. — Berlin, 1892. — 309 S.
12. Holz A., Schlaf J. Der geschundene Pegasus. — Berlin, 1892. — 51 S.
13. Holz A. Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. — 2-te verm. Aufl. — Berlin, 1892. — 522 S.
14. Holz A. Lied // Moderner Musenalmanach auf das Jahr 1893. — München, 1893. — S. 82.
15. Holz A. Sozialaristokraten. — Rudolstadt; Leipzig, 1896. — 158 S.
16. Holz A. Phantasia: Erstes Heft. — Berlin, 1898. — 55 S.
17. Holz A. Phantasia: Zweites Heft. — Berlin, 1899 — 37 S.
18. Holz A. Revolution der Lyrik. — Berlin, 1899. — 118 S.
19. Holz A. Die Blechschmiede. — Leipzig, 1902. — 389 S.
20. Holz A., Jerschke O. Heimkehr. — Berlin, 1903. — 160 S.
21. Holz A. Selbstanzeige zu «Dafnis» // Die Zukunft. — 1904. — Bd. 48. — S. 489—493.
22. Holz A. Dafnis: Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert. — München, 1904. — 266 S.
23. Holz A. Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. — Neue Ausg. — München; Leipzig, 1905. — 244 S.
24. Holz A., Jerschke O. Traumulus. — München, 1905. — 164 S.
25. Holz A., Jerschke O. Frei! — München, 1907. — 161 S.
26. Holz A. Sonnenfinsternis. — Berlin, 1908. — 288 S.
27. Holz A., Jerschke O. Gaudeamus. — Berlin, 1908. — 155 S.
28. Holz A., Jerschke O. Büxl. — Dresden, 1911. — 221 S.
29. Holz A. Phantasia // Der Sturm. — 1912. — № 3. — S. 43—46.
30. Holz A. Phantasia: In 3 H. — Dresden, 1913. — Unpaginiert.
31. Holz A. Ignorabimus. — Dresden, 1913. — 505 S.
32. Holz A. Phantasia. — Leipzig, 1916. — 335 S.
33. Holz A. Das ausgewählte Werk. — Berlin, 1919. — 382 S.
34. Holz A. Phantasia: Zur Einführung. — Berlin, 1922. — 46 S.
35. Holz A. Das Werk: In 10 Bd. — Berlin, 1924 — 1925.
36. Holz A. Briefe. — München, 1948. — 308 S.
37. Holz A. Phantasia: Eine Auswahl. — Baden-Baden, 1949.

38. Holz A. Werke: In 7 Bd. — Neuwied am Rhein; Berlin, 1961—1964.
39. Holz A. Phantasmus: Verkleinerter Faksimiledruck der Erstfassung. — Stuttgart, 1968. — 158 S.
40. Holz A. Scherz-Phantasmus // Die Horen. — 1972. — H 4. — S. 3—6.
41. Holz A. Kennst du das Land: Ein lyrischer Schriftwechsel mit Hans Schlegel / Hrsg. von K. M. Rarisch. — Düsseldorf, 1977. — 28 S.
42. Holz A. Berg des Lebens: Ein Phantasmusgedicht fürs Theater / Hrsg. von R. Wohlleben. — Hamburg, 1980. — 22 S.
43. Holz A. Phantasmus. Eine Auswahl. — Leipzig, 1981. — S. 13.

Произведения А. Хольца в русских переводах

1. Из А. Гольца / Пер. с нем. П. Краснова // Петербургская жизнь. — 1897, 27 июля. — № 247. — С. 2076.
2. Из А. Гольца / Пер. с нем. А. Коринфского // Вестн. иностр. лит. — 1898. — № 2. — С. 224.
3. Из А. Гольца / Пер. с нем. А. Коринфского // Вестн. иностр. лит. — 1898. — № 9. — С. 282.
4. Из А. Гольца / Пер. с нем. А. Коринфского // Коринфский А. Гимн красоте. — Спб., 1899. — С. 225—228.
5. Из А. Гольца / Пер. с нем. О. Чуминой / Петербургская жизнь. — 1900. — 20 авг. — № 448. — С. 3515.
6. Из А. Гольца / Пер. с нем. К. Михайленко // Новый журнал иностр. лит. — 1900. — № 4. — С. 52.
7. Из А. Гольца / Пер. с нем. П. Краснова // Краснов П. Из западных лириков. — Спб., 1901. — С. 72—73.
8. Из А. Гольца / Пер. с нем. П. Краснова // Новый мир. — 1901. — № 55. — С. 128.
9. Из А. Гольца / Пер. с нем. В. Мазуркевича // Вестн. иностр. лит. — 1901. — № 7. — С. 270.
10. Гольц А. Фантазер / Пер. с нем. А. Маттерна, А. Воротникова. — М., 1904. — 94 с.
11. Из А. Гольца / Пер. с нем. А. Ф. Л. // Из современных настроений: Рассказы и очерки / Сост. и пер. с нем. А. Ф. Л. — М., 1906. — С. 109—110.
12. Из А. Гольца / Пер. с нем. В. Лихачева // Вестн. Европы. — 1907. — Кн. 2. — С. 254.
13. Из А. Гольца / Пер. с нем. В. Лихачева // Современный мир. — 1907. — № 5. — С. 24.
14. Из А. Гольца / Пер. с нем. В. Лихачева // Нива. — 1908. — № 51. — С. 895.
15. Из А. Гольца / Пер. с нем. К. Фофанова // Нива: Литературное приложение. — 1909. — № 12. — С. 585.
16. Из А. Гольца / Пер. с нем. А. Зарницына // Новые немецкие поэты. — 2-е изд. — Белая Церковь, 1910. — С. 71—81.
17. Из А. Гольца / Пер. с нем. В. Фриче // Фриче В. Поэзия большого города // Современный мир. — 1911. — № 6. — С. 232.
18. Из А. Гольца / Пер. с нем. В. Мазуркевича // Мазуркевич В. Старые боги. — Спб., 1913. — С. 219.
19. Из А. Гольца / Пер. с нем. Г. Забежинского // Забежинский Г. Из новой немецкой лирики. — Берлин, 1921. — С. 25—31.
20. Из А. Гольца / Пер. с нем. С. Тартаковера // Тартаковер С. Антология современной немецкой лирики. — Берлин, 1922. — С. 89—92.

21. Из А. Гольца / Пер. с нем. П. Антокольского // Революционная поэзия Запада XIX века / Ред. и поясн. тексты А. Гатова. — М., 1930. — С. 78—80.
22. Из А. Гольца / Пер. с нем. П. Антокольского // Сатира Запада. — М.; Л., 1940. — С. 228—230.
23. Из А. Гольца / Пер. с нем. П. Антокольского // Антирелигиозные стихи / Сост. А. Дейч. — М., 1958. — С. 39—41.
24. Хольц А. Фантазус. Фрагменты поэмы / Пер. с нем. Т. Кудрявцевой // Иностранная литература. — 1998. — № 12. — С. 149—156.

Переводы произведений А. Хольца на другие языки

1. Holz A. Aus dem «Phantasmus» / Übertr. aus dem Deutschen ins Französische von M. Mutius // Mutius M. Auf zwei Flöten. — Heidelberg; Schlierbach, o. J. — S. 22—23.
2. Holz A. Aus dem «Phantasmus» / Übertr. aus dem Deutschen ins Englische von J. Bithell // Contemporary German Poetry. — London; New York. — 1909. — P. 98—103.
3. Holz A. Aus dem «Phantasmus» / Übertr. aus dem Deutschen ins Französische von H. Guilbeaux // Guilbeaux H. Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche. — Paris, 1913. — P. 183—192.
4. Holz A. Aus dem «Phantasmus» / Übertr. aus dem Deutschen ins Englische von B. Deutsch, A. Jarmolinsky // Contemporary German Poetry. — New York, 1923. — P. 15—26; 192.
5. Holz A. Aus dem «Phantasmus» / Übertr. aus dem Deutschen ins Englische von B. Deutsch, A. Jarmolinsky // The Dial. — 1923. — № 75. — P. 196—199.
6. Holz A. Aus dem «Phantasmus» / Übertr. aus dem Deutschen ins Französische von R. Lasne, G. Rabuse // Lasne R., Rabuse G. Anthologie de la poesie allemande des origines a nos jours. — Paris, 1943. — P. 84—86.
7. Holz A. Aus dem «Phantasmus» / Übertr. aus dem Deutschen ins Italienische von E. Pocar / Pocar E. Poesia tedesca. — Verona, 1964. — P. 110—117.

Приложение

Фрагменты из поэмы «Фантазус»

Предлагаемые переводы выполнены до углубленного изучения поэтики Хольца по изданиям: Holz A. Phantasus. Eine Auswahl. — Leipzig, 1981 и Holz A. Phantasus: Verkleinerter Faksimiledruck der Erstfassung. — Stuttgart, 1968. Последние помечены знаком * и не снабжены заголовками, которые Хольц ввел в 1929 г. Каждое стихотворение-фрагмент имеет порядковый номер. Введен нами для удобства отсылок к примечаниям. Поскольку переведенные стихи представляют лишь часть поэмы, последовательность их расположения по сравнению с оригиналом несколько нарушена.

(1)

Самоуверенный затакт

Я родился спустя семь миллионов лет,
а вначале
был ирисом.
Одинокие корни
потянулись
к звезде.

Прошли сквозь горбатые волны
и
в небесную
высь,
кольца новых эпох
отмечая,
огромным, вселенским
цветком
устремилась!

(2*)

Сдается, я был уж кем-то однажды,
как будто в Индокитае.
Есть доля моей заслуги
в существовании Гаутамы-будды,
он до сих пор ночами,
лишь стоит мне вздремнуть,
потягивает из носорожьего рога пальмовую настойку.

(3*)

Погоняя Пегаса,
врезаюсь в кровавые дебри галактик.

Напролом!

За останками планетных систем, за хладеющими звездами,
за пустынями безмолвия и мрака,
созиждутся в мерцании новые миры — триллионы шафранных цветков.

(3a*)

Алые розы
на мрачном копье пламенеют.

Сквозь заросли магнолий
мчит мой конь.

В зеленых озерах
играют
прелестно нагие девы.

Я — как тот бронзовый всадник.

Мне феникс
указывает
путь.

(4*)

Хочу постичь все тайны бытия!

Все звезды, что на дне морском сокрыты, рукой достану!

В мечтах вращаются во мне
звездные миры,
и в изумленье крошечное гнездышко приводит,
что ласточки свивают
по весне.

Их тихий щебет
волнует сердце!

(5*)

Не тщишь постигнуть суть вещей. Не мудрствуй, не гадай, кто ты.

Тебя не существует!

Ты — синий тающий дымок табачный,
и капля, что упала на стекло,
и тихий шепот горящей лампы.

(6)

Тринадцать рыдающих иктов

Семь септиллионов лет
мили
на Млечном Пути отмерял.
И сбился со счета.

Чудо-загадку
росинки простой постигал
целую вечность.

За чудом рождалось чудо.
Мне стало
боязно!
Мне стало ... страшно! Мне стало ... жутко!

Блаженно
провалился в мох ... и ... стал землей.

Куст вырос надо мной
малиновый,
меж колючих ветвей
нависывает зарянка.

Из
сердца озорной родник
струится,
из черепа ... ростки цветов
пробились.

(7)

Кувырвыдумки

В пять лет
я знал абсолютно все.

В Китае говорят по-французски,
в Африке живет птица кенгуру,
а дева Мария — католичка в платье небесно-голубого цвета.
Деву слепили из воска, и у нее родился Господь.

Когда
я вырос, —
возжелал
вкусить величие
Шиллера и Гете

и поселиться в Берлине
поближе ко двору.

А когда у меня появились дети,
я всех велел ... выкрасить:
Недорого
и
штанов рвать не будут.

В доме
переплетчика Поляковского
висела большая, броская, выпцветшая
репродукция:
белый конь
взвился
на дыбы.

Толстяка турка с саблей наголо, что сидел на скакуне,
звали
Али Пашой.
Когда у меня в кармане звенела мелочь,
я порывался его ...
купить.

Но больше всего на свете
мне хотелось ... добраться до истоков Нила.
Я
все хорошо
продумал.
Оставалось сесть в лодку
и
плыть, плыть,
пока та
не сядет на мель:
Значит, исток близко.

В тех местах
обезьяны
швыряются апельсинами и кокосовыми
орехами,
а
на изюмовых деревьях растет
миндаль.

Чтобы в пути не пробавляться манной небесной,
я запас
побольше солодового сахара и цареградских
стручков.

И все это хранил в тайне.
Держал в секрете.
И
диву давался:
до чего же все ...
недогадливы и бестолковы.

(8*)

Во ржи,
поворотившись к озеру,
стояла липа.

Всякий день после обеда мимо нее
по узенькой тропинке, под жгучим июльским солнцем
мы, мальчишки, мчались купаться.

Синее небо, золотые цветы, жужжанье пчел!

Друзья уже давным-давно
смеялись и гомонили в воде,
а я все стоял.

И глядел в небо,
и слушал пчел,
и упивался запахом лета.

(9*)

Краснеют крыши!
Над трубами дымки курятся,
в высоком небе голуби кружат.
День клонится к закату.
В саду у Модрикеров раскудаhtалась наседка,
весь городок кофейным духом пропитался.

Мне, постреленку, восемь лет минуло;
устроился вверху
под самой крышей,
гляжу в чердачное окошко.
Там внизу — тесный двор.
Забыта недочитанная книжка.
«Повцы рабов», Франц Гофман.

Как тихо!
Напротив, в водосточном желобе у Кнорров
два воробья из-за соломинки скандалят;

чуть слышно взвизгнула пила,
от церкви явственно доносятся удары:
то молот Тилия-кузнеца стучит.

А если вниз на окна взглянешь,
там — мамины цветы:
желтофиоль, левкой и герань в горшочках;
а
в маленькой коробке
из-под сигар
кустится резеда.

Ах, как чудесно пахнут жеманницы-красотки!

Нарядами сверкают!
Как ластится к ним ветер!
Они в ответ — сияют!

Глаза лишь закрою и вижу их, вижу.

(10)

Бабушкин день рождения

Бабушка уснула на креслах.
Сквозь
белоснежные тюлевые гардины,
над
изумрудно зелеными
блистающими
алмазною гранью
сплетенных в нежный узор
нитей
византийскими вазами
мерцают
головки нежно-синих гиацинтов.

На
круглом,
покрытом
ослепительно белой камчатной скатертью,
расцвеченной
мелкими брызгами лепестков,
столе
сверкают
золотыми ободками
роскошные мамины чашки.

Большая
черно-бурая изразцовая
печка
дышит теплом и уютом,
а
за начищенной до блеска
латунной дверцей,
в темной, необъятной, пышущей жаром
темноте
шипят печеные яблоки.

Боюсь ...
дохнуть.
В блаженном упоении
потягиваю носом;
щекочет обонянье
и
дразнит
пряный шоколадный аромат;
спит бабушка, цветы благоухают,
а
в преогромном праздничном,
щедро напудренном
сахаром
пироге
светятся, приветливо
мигают
семьдесят восемь свечей!

От жары дрогнул воздух, колыхнулось пламя...

...
изюмины!

Славная,
милая, добрая,
умная крошка
Линхен
в новом кисейном платьице в горошек,
с косами-крендельками,
прямая, как свечка,
сидит
за старым пожелтевшим роялем
и неловкими пальчиками
играет
Моцарта!

В солнечных лучах звенят пылинки!

(11*)

Мальчишка-несмышлениш с глазами-незабудками,
что живет во мне, гоняясь за солнечными зайчиками и бабочками,
и который, надеюсь, не умрет раньше меня,
все еще без ума от Людвига Рихтера.

Дедушка обожает Вальтера Скотта.

По воскресеньям,
если за обедом
случается полакомиться котлеткой «нельсон»,
карпами в пиве или жареным гусем,
часок-другой отдыхаю на синем в зеленую полоску диване "бидер-мейер",
надо мной на желтых прадедовских обоях висит гравюра Ходовецкого,
а на декоративном шкафчике напротив,
между двумя букетиками трясунок,
будто на смотре красуется блестящая, разрисованная пестрыми
цветами фарфоровая корова,
которую обыкновенно доят, пока я задаю храпака.

Пусть себе!
Меня это положительно не тревожит.

На вечернем
редуте,
под сверкающей люстрой
я вполне схожу за европейца.

Ходячая, чрезвычайно соблазнительная реклама из фирменного магазина колбас: —
ты смотри, позаботилась не только о бриллиантах в ушах, но и о
том, чем прикрыть свой зад!

Я чванно, кончиками пальцев взмахиваю перчаткой,
ловко подношу ее к черному блестящему носику из тафты
и с улыбкой
роняю.

Вызов принят.

«Ну, крошка, почему товар?»

(12*)

Звезда на серебряный луч посадила
меня, карапуза, — ух, весело как!

Все меня любят: птицы, цветы;

ангелы не чают во мне души.

На земле убивается папа,
на земле рыдает мама,
а мне хоть бы что: плету себе венок из первоцвета.

Милый папа! Милая мама!
Не плачьте!

Вы только гляньте:

Цветов здесь сколько,
барашки скачут,
а на каждом луче —
по сахарному прянику!

(13)

Я болен

Я болен!

Не надо плестись в постылую школу,
могу весь день блаженствовать дома,
и
ничегошеньки у меня не болит!

Мама поит малиновым чаем,
расщедрилась на апельсин,
(какая она сегодня добрая).
Это ли не сон!

Большой стол придвинут к кровати;
из
нарядных спичечных коробков,
стеклянных пузырьков и склянок
из-под лекарств
возвожу
бастион своему оловянному войску;
из ящика сыплется карамель.

А
к вечеру, —
проснулся, гляжу,
тут как тут старая
Кнопка:
«Ну что, опять квасишься, колобок?»

Я слушаю ее веселую болтовню,
а то читаю сказки Гауффа,
«Приключения Робинзона»
или
рассматриваю картинки.

Не нужно доктора!
У него такой противный
стетоскоп.

(14)

Заброшенная мельница

Внизу в деревне за церковной оградой
спит
мельник.
Притихли жернова.
Божьи коровки
хозяйничают на прогнанных балках,
пролетела
кукушка.

... Ку ... ку ... ку ... ку ...

В густой ржи на косогоре мелькают детские головки:
Крик, шум, гам.
Что там внутри?
Самый маленький заглядывает
в щель,
... ку ... ку ...

Есть от чего ... глазам
открыться ...

Искристо-звездисто-огнисто
вихрится
пыль золотая,
мерцает
зеркальце в овальной рамке:
омут,
над ним
танцуют, кружатся,
порхают ... резвятся
пленительно изящные,
на
солнце
ослепительно горящие сапфировые

МОТЫЛЬКИ!

(15)

Щедрость. Все преходяще.

Счастье? ... Счастье?..
Счастье мое —
лист, порхающий на ветру,
легкая, прозрачная,
стремительная
тень
ласточки, веселой щебетуньи,
вечерняя, прощальная, заоблачно далекая,
пурпурная, беззвучно переливчатая
тучка,
что с бесконечно ослепительно прекрасным,
золотом звенящим
днем простившись,
в зазвездно неземной, кристально изумрудно
нежной
дымке
тает!

(16)

Бранденбургский городок

Три
улучки
с домиками-игрушками
выходят на тихую площадь.
Колодец старый журчит у церквушки,
и
пахнут ... липы.
Вот ... и весь ... городок.

А за околицей,
где в синей, бездонной вышине рассыпаются
песни жаворонков,
гладь
озера ... блестит,
леса темнеют и нивы желтеют.

Я
как во сне ... очарован!
Погодить? ... Идти

своей дорогой?
Журчит колодец ... и пахнут липы.

(17*)

Пожухлую бурую листву по берегам прудов в Тиргартене
освещает ноябрьское солнце.

Утки греют в его лучах
сверкающие волшебным изумрудом головки.

В спокойных
синих водах плывут облака и растут
вверх ногами черные деревья.

(18*)

Сквозь хмарь небес
пробилось солнце.

Несутся тучи, лазурь блистает!

Ветер ластится к зеленой траве, растрепал серебристые ивы.

Вдруг все стихло.

На молоденькой ольхе
сонно покачиваются жемчужные капли!

(19)

Мост перед зоопарком

Уселся удобно
на скамье
у зоопарка, отдыхаю, довольный,
курю и
радуюсь щедрому солнцу!

Прямо —
канал сверкает;
отражает небо, тихонько
берега качает.
По мосту неторопливо едет верхом
лейтенант.
Под ним,
меж темных,
расплывчатых, свечки затепливших

каштановых крон
как штопор,
врезался в воду
силуэт
с
сургучнокрасным воротником.

В высоких вязах
заливаются зяблики,
из
зоопарка
доносится
ликующе оглушительный, пронзительно
раздирающий
визгливый крик обезьян,
а где-то
за спиной
кукует
настоящая, живая
кукушка.

(20)

Потерянный рай

За высокой оградой
раскинулся
сад.
Над соломенным шалашом
повисли стеклянные вишни.
Изумрудный крыжовник лоснится.
Туда никто не знает дороги.
Божья коровка
ползет по стебельку,
ах, сорвалась,
плюх
в золотистую заводь лютиков.
Замигали
сердобольные маргаритки,
анютины глазки насупили брови.
Кроткой улыбкой
светятся грядки!

(21)

Лунный вечер

Давным-давно

не виделся ... с луной!

В душной комнате,
в книгах зарывшись,
дни,
недели, месяцы
сидел ... и ... писал!

О чувствах, что не ранят уж теперь,
чувствах, что не радуют теперь, о чувствах,
оброненных в Лету, о чувствах,
не рожденных свету,
о чувствах,
чувствах, чувствах,
чувствах!

Как будто ... ветер вдаль унес!
Украд ... навек!
... Унес ... украд ...
тебя!
Твой
острый, узкий,
оранжево-
искристый
серпик,
как блеск, ... как лоск, ... как
роскоши предмет,
чуть
слабой дымкою
подернут,
целит иглы-
лучики
в нагие ветки!

Да, ... сад опал! Сад мой ... опал!
Сад!
Где ты, ... пора надежд и ликований? ...
где ты, пора счастливых
дней
моих?
Где ты?
Прошла, прошла.

И
в душной,
тесной, тихой, бедной
келье
лишь стол да стул,

да ... желтый абажур, да ... плесень книг.
Гора ... бумаг
и
«чувства»..., «чувства»..., «чувства»,
«чувства»!

(22)

Утешительное трио

Грядой облаков опоясан мир.
Лесную чашу пронзил
и брызнул зеленую
свет.
Сердце, уймись!

Волшебным маревом
подернут небосвод,
в чудесном цветнике куст радости цветет.
Уймись! Уймись!

Ты слышишь, птица заливается вдали.
Как
песнь ее звенит!
То
счастья ...
песнь!

(23*)

Залиты солнечным светом,
жмурятся в палисадниках нарядные беседки и пестрые грядки.

Роса сверкает.

Над ближними домами высятся башни.

В однообразный шум окраин
врываются
фабричные гудки
и звон колоколов.

На тычине для хмеля уселся воробей.

Привалившись к старому огороду,
смотрю, как две бабочки-капустницы
порхают над клумбой, покрытой астрами.

(24*)

Поднял воротник, засунул руки в карманы,
бреду меж могильных плит и безликих кустов.
Брезжит ленивый рассвет.

Куда ни глянь —
пожухлая трава, стеклянные лужи и черная неспаханная земля.

На горизонте
в бледной синеве
ракиты стынут.

Замедлил шаг.
Кругом ни звука. Ни знака жизни.
Лишь воздух и земля.

На сердце так же сумрачно, как пасмурно в природе!

Но что там?
Впиваюсь взглядом в облака.

Над
головой, будя зарю,
ликует
первый жаворонок!

(25)

Лето в немецком лесу

В седой дубраве
деревья опочили.

Повис на древних
сучьях
белобородый мох.

Слышишь ... дятел ... стучит.
Чу, волк? Глянь, там не разрыв-трава растет?

Не явится ль ко мне
на белом коне
заколдованная
принцесса?

Пусто.

Как отзвук доисторической эры,

черный
застыл у дороги вереск.

То там, то тут
вспыхивают
ядовито красные мухоморы.

(26)

Осень в зоологическом саду

В увядших кронах
качается ... осень.
Листья пурпурные,
сонно ... колышутся,
кружатся,
падают.
Встал
туман,
галки грают.

Грачи ... горланят, пеночки ... выются,
умчались ... гуси.

В последний раз
блеснуло
солнце.
У озера,
на мосточке,
опершись
на старые, сгнившие, покосившиеся перила,
забывшись
в тени
больших, густых, причудливо ветвистых платанов
в одиночестве ... долго
стою
и
погружаюсь
в зеркальный ...
эдем!

(27)

Лунный вечер

Над белым яблоневым садом
луна
восходит.

На песок ... прохладный ... тени
нежных ... лепестков
струит.
Замер ... мотылек ... в полете.

Бреду ... как хмельной ... пью нежный свет.
Как
даль ... искрится.

Серебрится в росе трава.

Последний ... взблеск, ... и мир ослеп;
на
бархат ночи,
рыдая, ликуя и сердце волнуя,
волшебные трели
льет
соловей!

(28)

Солнце, разящее исподволь

Чуден, зелен, мягок
луг.

Нежусь
в золоте лютиков!

Надо мной ... небо ... греет:
бездонно-ясная,
трепетно прозрачная, воздушная, лучистая
волнующая
ширь
смежает очи,
тихо ... чуть ... слышно
мне...
Румянец в грудь мою проник
и
ясно ... слышу я ... как
солнце
струится
в кровь.

Исчезло все ... Живу лишь
я.
Блаженный
миг!

(29)

Трепетно робкий вопрос

Восторженная, радужная,
светлая
мечта ... моя ... весна.

Жаркая,
жестокая, жуткая
сеча ... лето.

Что
осенью ... ждет?

Богатая, тучная,
щедрая
крутоволная, привольная,
нежно пьянящая, нежно звенящая,
нежно поющая
нива золотая?

Беспросветно бесплотно, безутешно безмолвно,
безумно
безмерно безбрежно
мертвая, мглой сокрытая
черная зыбь?

(30*)

В летнем небе — белые тучки —
Цветы что-то шепчут друг другу, меня охватила чудная истома —
Из глубин пропавшего мира слышен иволги голос,
во мне
пламенеют маки, волнуется нива.

Коралловый лес без конца и края,
я опускаюсь все ниже.
В моем чреве шныряют морские звезды.
Зеленолицые дочери
в водорослях
резвятся.

Морской поток я, бездна я.

Колокола!
В прядях берез из соседней рощи

золотой небосвод лучится .

(31*)

Из белого облака
вырос замок.

Блещут озера, лужайки манят,
кладези с чистой водой журчат!

В дивно мерцающих залах
обитают
древние боги.

И всякий вечер
в пурпурном закате
сады горят.
От тех чудес как сердцу не забиться,
стою ...,
тоски исполнен!

Спустилась ночь,
сгустилась тьма,
искрится гладь морская, точно серебро,
мир напоен
благоуханьем
роз.

(32)

Преображенная земля

Тот
край далек!
Там в сумраке ночей
грустно дубы шептались.

Седые
курились, клубились
туманы,
украва последний луч солнечного
счастья;
бедное, хилое, робкое
сердце,
унынием томясь,
от
зимней, злющей, лютой
стужи

захолонуло ... зашлось в ... тоске, застыло
во
мраке.

Белым снегом засыпан мой холм.

А
ныне цветенье,
поет весь
сад
и
на лугу зеленом, возле синей
речки
овцы мирно травку щиплют.

В небе тучки тают.
О, чудный мир!
На
лучезарнейшей из
звезд
приют нашла ... любвеобильная ... душа.

(33)

Как ни прекрасно былое

В последний раз убрал свой хлеб я!
Ослабил вожжи, разжал
кулак,
растянулся на мягких снопах,
ослабил вожжи, разжал кулак, растянулся
на мягких снопах,
радуюсь сердцем!

Летом солнце жарило мне грудь,
зимний холод
выбелил мой волос.

Ласточки смолкли;
пригнали стадо, сверчки запели,
долгий,
щедрый, звончато-огненно-рыжий
труженик-день угас.

Усталые кони ... домой трусят
вяло.

В последний раз
в цветах ... купаюсь!

Под синим небом!

В тени прохладной
родных раскидисто зеленых
приветных крон!

С облаком белым,
любезным ... сердцу!

Прощаюсь,
навек ... прощаюсь!

(34)

Печальное воспоминание

Есть
в море остров
Нурапу,
на нем
цветет
дерево бо.

Играют волны
меж корней, ... мелькают звезды
меж ветвей.

На длинном сучке, —
не может быть, —
пастушка и ... трубочист?!
... трубочист?!
Крошечные башмачки, золотая шляпка,
черная лестница, узелок на палке.

Выходит,
вы ...
не вернулись?

Однако стоит ли дивиться,
когда вы
из фарфора!

Где же уютная горенка с подзеркальником,
резным шкафчиком
и доброй старой синей изразцовой печью!

Тюльпаны бабушкины!

Увы!

Здесь
из часов не выскочит кукушка,
не расцветет в горшке лаванда;
здесь ... пенится прибой, здесь ... гаснут звезды!

И безутешно я рыдаю !

(35)

Фата моргана

Salas y Gomez!

Жаром нетленным пышет,
светом Вселенной брызжет,
овеяна ветрами,
обручена с морскими богами, —
птицы-великаны ее охраняют,
изумрудные волны ее омывают, —
высокая,
пустынная
избранников
скала;
там,
погрузившись в грезы ... вдали от мира ...
я
вечность
прожил!

Там, в бореньи,
призрачный мир презрел! В упоеньи,
беззаветно! ... самоотверженно!
Самозабвенно!
мир
фантастических снов воспел!

Ничто
не собьет меня
с пути,
ничто ... не заставит ... уйти, не убьет
моей
мечты!

«Счастье?»

Тот

луч, которым
коснется нас
давно погасший
свет!

«Честь»?
... «Слава»? ... «Отечество»? ...
«Любовь»?

Все призраки! Все тени!
Так, может,
«люди»?
... «Люди»? ... «Люди»? ...
«Люди»??

Пусть
явятся ко мне
восторженные толпы,
пусть тысячами стягов устелют океан,
пусть
тысячи мостов
ко мне проложат,
на тысячах наречий меня пусть
славословят,
упрашивают, умоляют:
Я ... не вернусь! Я ... не вернусь!
Я ... не вернусь!!

(36)

Ранним летним утром

Я...
всех ... богаче ... на земле!

Серебристые яхты
бороздят
океаны.

В японских лесах
блещут золотом виллы,
в синь альпийских озер
смотрятся
мои замки,
пурпурными садами
взор острова услаждают.
Я их будто
не вижу.

И
мимо узорных решеток
из бронзы
молча бреду;
в моих мифически,
фантазмагорически
чарующих
диво дивными вратами, диво дивными куполами,
диво дивными колоколами
чудо дворцах
в пустынях знойных,
в глухих
чащобах, в степях раздольных
камень крошит, своды рушит, стены косит,
живность губит
время;
на ... алмазных рудниках ... овечьи
стада пасутся!

Чуть
заметно, чуть зримо,
чуть
различно
шевелинулись молекулы
в мозге моем,
и
я по тонкому лучу,
по звездному мосту, на взблеске молнии
шагнул
через миллиарды световых лет,
в которых
мириады
звездных вихрей на Млечном Пути
всего лишь
микро-
радужные,
мерцающие, танцующие, сверкающие
волчки!

Порывисто резко, стремительно круго
капризный,
картинный, небрежный
в мозгу поворот —
и меня
динозавров пронзает рев,
когтями-бревнами землю рвущих
в долине лемуров,

где вот
уже много эр седых
в синь океана
солнце глядит!

Подумал,
и ... вмиг
на крутом, узколобом, гладком,
лысом,
оливково-сальном,
мечами
в схватках былых помятом
взлобке,
над
длинным,
ухабистым,
разъезженным,
разбитым агатовым трактом
усатым,
сатраповским,
курчавым, кудлатым, косматым,
надушенным,
где
щедро
лидийские рабыни рассыпали рубины,
блеснула
тиара
Сайтаферна!

На свете нет
мечтателя смелей!
Проснулся день ..., встряхнулся стриж;
нагнулся я
низко-низко, сорвать было,
осторожно ... задумчиво... бережно
скромный,
малюсенький, тоненький,
невидный, простенький, пестренький,
хрупкий,
синеглазый, доверчивый,
свеженький, неказистый,
немудреный, нехитрый
цветок полевой.

«Veronica chamedris»

Награда!

И
понял ... вдруг:
я
самый жалкий
нищий!

Низринут с пьедестала
величия, в мечтах и грезах взлелеянного рьяно
вот
этой
хрустально чистой, этой, радужно искристой,
этой
сверкающей, сияющей, мерцающей,
алмазной, прохладной,
свежей
росинкой
жемчужносолнечнобликой!

(37)

Езда в никуда

Сверкает золотом, гирляндами цветов
повит корабль,
блестят эбеновые мачты,
в бамбуковых канатах
серебряные нити
сверкают и искрятся,
над палубой кедровой ... над ... розовой кормой
взвываются,
вздуваются, вздуваются
пурпуровые паруса,
мы плывем ... в ... открытое море,
ах, славный мир!

Вся ... жизнь — обман, все ... сказки — ложь!
... Прочь! ... Прочь!

Сквозь паутину сумрака земля отцов
в последний раз
блеснет,
и вздох туманно горестный
в ночи замрет!

Позади
в дикой пляске
вздымаются волны,
и как в цирке артист, на канате из брызг

снопы искр высекает луна.

Тысячью радуг
горят фонари на шелковых нитях.
В хрустальных чашах пенится вино.
Запели нежно лютни.
... Прощай! ... Прощай! ...
Завтра,
лишь чуть восток зардеет,
завтра,
иначе не может быть,
завтра,
завтра, завтра
взору
в полдневной стороне, в лазуревой
дали
... Приветствуем! ... Приветствуем тебя! ...
благословенный
предстанет остров,
остров ... забвения!

(38)

Расплата препрезрением

Земля ...
гудит,
на
взмыленных, бешено ржущих
конях,
высь железным лязгом пронзив,
всю
ширь окрест медным гулом залив,
огромное
облако пыли, сокрывшее солнце, взметнув,
все ближе,
будто огненное сонмище
архангелов возмездия,
войско!

«Триумф!!!»

Кося
гоплитов разбегающихся рати,
мчатся мои колесницы,
а над хладеющими, растоптанными в крови
телами
трубят мои слоны зычногласно!

За собой увлека
гикающие, гневом пышущих янычар
орды,
ищу ... тебя!

Тварь!!
Каналья!! Бестия!!
Где ... же ты?? ... Где??

Когда
в лохмотьях, нищий
и чужой,
затерявшись в толпе,
нужду убогую народа,
гнусно, подло
оболваненного
зрел,
когда осмеян,
оскорблен, поруган,
оплакивая свое величие,
из утра в утро, изо дня в день, из вечера в вечер,
без устали пеньем твой пышный, нарядный,
белоколонный, фонтанолепечущий,
овеянный пальмами
дворец
улаждал,
когда, гоним и затравлен,
как зверь
заарканенный, смертельно раненый,
от твоих палачей скрывался,
ты ... нагло,
спесиво хвастливо
надменно самодовольно
крикливо броско,
окруженный
шаркунами, фарисеями, подхалимами,
облизанный
пресмыкающейся раболепствующей пакостью,
окуранный холуйским фимиамом,
пьяный
от
счастья
чванился
на
Моем ... троне!

Пока я с преданным другом,

что хворого меня без устали,
ночью, тайно,
окольными путями,
безрассудно смело
по
снежным заоблачным перевалам,
над
черными бездонными провалами,
под
грохочущих обвалов хохот,
через
бурные, буйные реки,
по
бездонным ущельям,
под
вой свирепой, леденящей
вьюги,
бодро, бесстрашно, беззаветно, мужественно,
шаг за шагом,
не споткнувшись ни разу, не
сбившись,
вслепую, на ощупь,
молчком, ползком,
на
сильных, усталости не знающих руках,
карабкаясь по скалам, нес,
пока
я
с преданным, терпеливым,
бестрепетным,
пламенно-самозабвенным ратоборцем
и
братом названным
в песках
влачился
много, много, много
лет,
пока
лишь диким медом и акридами
питался,
пока
гнилые, чумнолихорадящие
коварно
засасывающие топи и горькие солончаки
меня,
ослабшего от жажды и жары,
глотка воды лишали,
пока

под вой гиен, под лай шакалов,
под клекот ястребиный,
спасая жалкое, оборванное
тело,
не зная
отдыха,
с ползучими, яд изрыгающими тварями, со
львами, тиграми сражался,
ты
похвалялся,
себя обожествляя,
велеречиво, самодовольно, чванливо
Моим ... скипетром!

Когда
в империи,
твоею мерзкой, сытой, тщеславьем брызжущей,
чванливой
камарильей
безжалостно
порабощенной,
беспощадно опустошенной и бесчеловечно растоптанной,
твоим культом прибитой,
тобой, богом, забытой,
оскверненные храмы презревшей, свитки древних
спалившей,
души в сирот обратившей,
наконец
возмущения ропот поднялся,
когда
весть о неслыханных, немислимых
страданиях моих на чужбине
из края в край, из дома в дом,
из уст в уста
промчалась,
когда
восторженные толпы,
еще нога моя ступить на землю
не успела,
из
всех долин, со всех вершин,
час от часу
стремительно растя,
чем ближе подходил я,
меня ликующими криками встречали,
когда
порабощенные вассалы
с великой радостью

меня,
ниспосланного богом,
законным повелителем и избавителем
провозгласили, —
и
хотя
знал ты,
о, скверна,
знал ты,
с самого начала знал ты,
что
власть — моя,
что мощь — моя, и что величие — мое:
ты, беззащитный,
самонадеянный, гнусный осквернитель чести,
огорленный преданной сволочью,
облаянный преданной сворой,
все еще похвалялся
Моей ... короной!

Найти, догнать, схватить,
держать!
Где,
где ты, где??
Ха-ха-ха-ха!!

В шатре последнем,
под юбками у баб!
Бескровны губы,
глаза, что плошки, осип от крика,
дрожат колени, подламываются и трепещут,
а пальцы за спиной
в растоптанный,
предательски
украденный,
позорно узурпированный пурпур
вцепились!

И
... с тобой ... с тобой ...
с тобой
в бою вчера еще ... я мыслил «мир» в награду получить?

Тьфу!

Мой молот
ухнул,
пустой, пугливый, подленький

поганный котелок
лишь звякнул,
цел и невредим!

(39*)

Я — звезда ... Блистаю я.
Ты тянешься ко мне;
лицо бескровное в слезах, и руки
плачут.

«Утешь меня!»
Блистаю я.
И прямо в сердце к тебе
дрожашие лучи стучатся.

(40)

Горькая разлука

Ушла.
Кружатся ... листья,
в осенней дымке ... гаснет день.
Гляжу,
как ... клубятся
туманы.

.....
В последний раз
вдали
мелькнул ... платок.
Постой!! К тебе
с тоской протягиваю руки.

.....
Ушла.
На
статных, строгих,
как изваяния, безмолвных,
белых тополях
в закатной мгле скворцы кричат!

(41)

Влюбленная миниатюра

В муслиновом платьице стареньком,
сердечками алыми
рдеющем,
что

помнят девичник
бабушкин,
склонившись над шитьем,
сидит
белокурая крошка
мадонна.

Сиреневый
запах
в открытые окна
льется.

Несмелый
взгляд:

Ну что же ты? Я жду?
И вмиг опускаются ресницы.

(42*)

В саду
под кронами густыми
встречаем темноту.

Ни звездочки вверху.

Из окон льется
нежный
голос скрипки ...

Ракитник вспыхнул,
сирень благоухает,
у нас в сердцах луна восходит!

(43)

Кошмар

Верчусь
во сне,
храплю, как будто
пила вгрызается в огромный кряж,
и
вижу:

Между
угольным небом и землей
оснеженной
искрометно сияющим ... острием ... кверху

щерится
огромная бритва.

А под ней,
в розах, примулах и фиалках
в ... километровом ... зевке
разинул пасть
гроб.
И жутким ...
злым ... коварным прищуром
щели
грозит разверзнуться ... «небосвод».

Чисто
милашки, чисто малютки, чисто бедняжки,
смачные, забавные,
юркие, шибкие, прыткие,
нырки,
дошлые, хитрые, скользкие,
гладкие, хваткие,
ушлые,
кувыркаются, кувыркаются,
кувыкрутятся, —
крылышки подогнаны, крылышки пристегнуты,
крылышки подрезаны, —
ангелочки!

Кверху пузом
все, молчком
все
все, все
ах, ох, ай, ой,
хватать
прямо, хватать вкось, вкривь хватать —
кувыбрычатся!

А
мерзкий, гадкий, чудовищный
саркофаг
уже набит до отказа,
но
гора,
отвратительная, омерзительная,
тошнотная,
рвотная, блевотная
все растет, все растет
и
... растет ...

А
... всеильный, ... а ...
всеблагий ...
а
всемиловитый ...
«Хрр! ... Хрр!! ... Хрр!! ... Хрр!!
Хрр!!!»
Бац,
бух ... бах,
мягкая, теплая,
знакомая ладонь весело
тормозит меня.
«Эй!!!
Дурной! ... Проснись!
Что с тобой??? ... Да не храпи же так!!»

(44)

INFERNO

Уткнулся
в старый,
зеленый от плесени, напрочь засаленный,
молью изъеденный,
до жути зачитанный
фолиант
в кожаном переплете
и рою носом
заскорузлый серозем латыни,
выпрастываю
из строчек
всю заумь
гнусно твердолобого, шалого, отвратительного
своей
пяти, пяти
пяти-вековой
солидностью, все еще
тлеющего потихоньку христианского обскурантизма.
Где ... я и
что ... я?
Maleus ... maleficarum!
Молот
ведьм!

Глухие стенания, душераздирающие вопли,
крики
и волчья ненасытность палачей,

туман кровавый!

От
мерзостей
мутится
разум,
и стынет в жилах
кровь
от страха;
дрожь всем телом,
как в лихорадке, с трудом, — вот-вот
дыхание прервется, —
за буквой букву, за словом слово,
за строчкой строчку
одолеваю, осиливаю, дочитываю
последнюю
главу ... ужасов.

Перевернул еще одну страницу;
раздался тихий
шорох
и я очнулся.
В зловещем безмолвии,
цвета крови
не шелхнутся тяжелые шторы,
в них прячутся темные, тусклые, жуткие, грозно
застывшие призраки-тени!

Льет лампа
жидкий свет,
хранят молчание
свидетели немые ... книги.

Лишь маленькая муха
суетится,
вскарабкалась на пыльную гору бумаг,
почистила крылышки,
пустилась прытко по лабиринту
строчек
и вдруг споткнулась:
оторопело
тычется хоботком в слово
INFERNO.

(45)

Догорающий закат

Ни ... звука.
Лишь
платаны ... шепчут.

У ног пятном чернильным пруд темнеет,
коснулась ночь земли крылом бесшумным.

По небу тихо
шарит,
задел ракиты, выхватил ... две ...
тени драконовы,
замер
тусклый,
блеклый, бледный
последний
слабый луч.

Я вижу
четкий силуэт:
Дух леса, фавн, поет на флейте!
Все
пальцы ясно ... различимы.

Грაციозно
смотрят вниз,
а
мизинцы даже
чуть-чуть пококетничать бы рады.
Изящная флейта в их милом окруженье
словно парит над плечами сатира.
Их
я тоже вижу.

Головы
нет.
Она ... отскочила ...
скатилась.
Уж
сотню лет гниет
внизу
в мерзостной тине.
Плюх! ... лягушка.

...
Содрогнулся от страха.
Но
вот
бледный сизый луч
погас,

я
слышу, как булькает вода,
и
каменный холод
древней скамейки
мне
прямо в сердце
внезапно хлынул!
... ? ...
Ах ... Нет.
Это
платаны.

(46*)

Скрипнула половица!
Мне страшно
собственной тени.
У чудовища жирный жабий живот,
ястребиные когти,
длиннющие, граблястые обезьяньи ручищи
и пороссячи глазки.

Свечу во все углы.

Пыль,
облупившаяся побелка, паутина и дохлые мухи.
Наконец заглядываю под кровать и — о ужас —
волосы встают дыбом, свеча дрожит в руке:
чертов зверь сидит,
забившись в самый дальний угол.
Из пасти
высунулась моя наполовину изжеванная
домашняя туфля.

Объятые ужасом,
мы пьем друг на друга.

В тишине
чуть слышно
постукивает крысиный хвост.

(47*)

В черном лабиринте тускло мерцают
зловонные смоляные факелы.

Зеленые хвостатые мартышки визжат, меня кусают,

царапают железными когтями,
пихают
к ногам свирепых старцев.

А те, венцами из соломы лысины прикрыв, сидят и жмурятся.

Тянут длинные ястребиные шеи,
из разинутых жабьих пастей фонтаном хлещет желчь.

Ты оплевал наш сталактитовый трон! Ты осмелел наши оmozоленные
зады!
Ты погнушался нашими экскрементами!

Мандрил, палач, уже заносит над головой моей
громадный раскаленный болт.

Ревут чудовища, шипит металл,
и свет кровавый брызжет, пронзая тьму.

Паскуды!!
Кричу, кручусь, кусаюсь, от ярости киплю и клоочу.
Что это? падают с неба звезды?
рушится мир?

На коврике у кровати
в маленьких лужицах
вокруг голубых блестящих осколков графина
отражается утреннее солнце.

(48)

Отход ко сну

Да
где ж я был!
Все тело ... в корчах, подушки ... сбиты,
со
страхом в сердце
пробудился.

А
в мутной ... раме
мрак беззвездный!
Молчанье!

И
знобко, зябко ... зыбко, качко,
пухнут, бухнут вокруг
мутно ... бледно, мглисто ... серо,

расплывчато, смутно,
дымчато,
безгласно робки, нагло совки,
тихо крадутся,
зырят,
жуткие, еле зримые,
призрачные тени!

Маешься ... в жизни! Тишишься ...
в усилии!
Рвешься в желаньи! Корчишься, страждешь!
Нежишься в блуде!
Пыжишься
в причуде!
Дуришься, чудишься, наглишься,
бесишься, шалишься,
бредишься,
в сраженьи, в бореньи, в твореньи,
в свершении!
В уныньи, в отчаяньи, в риске,
в отреченьи!
В отрицаньи, в утвержденьи,
в гореньи ... и ... в тленьи!
Как же!! ... Как же!! ... Как же!! ... Как же!!

Как же!!
Уснуть ... как ... бы!!
Ни о чем ... не ... думать!!

Забиться!!
В даль ... умчаться!!!

Старый тополь в саду
шелестит,
мое ... дыхание
ровно ... тихо ... покойно,
нежат, ласкают,
баюкают,
качают,
ластятся, лижутся, плещутся
волны
... как ...
пахнут розы!

(49)

Лягушечья перспектива

Лето,
154

на седьмое небо
сегодня
голышом
высыпал ... весь Олимп!

Своими, что называется,
девятью музами, стопудовыми медузами,
на диво задастыми, на
зависть грудастыми, —
гляди, как ухлестывают,
ишь, как
угодничают, —
умаслен, упарен,
уморен,
смешон и горд, на облаке сидит Аполлон.

За ним,
не сойти мне с этого места, не видать мне
белого света,
встает, растет, ползет
диковинная туча,
сам
праздную труса,
дрожу от страха:
могучий дуб — герой, тростинка —
дева ... потягиваются Геракл и ... Геба.
К трем грациям замухрышка атлет,
к трем грациям,
гляньте, детки,
только молчок, язычок на замок, —
как он ластится и скалится, как он
клянчит и зудит,
как
вожделением
горит
к трем грациям:
Ганимед!

Прозрачной синей струи резвей,
сверкая телесами, снега белей,
гей, гопля, гей,
ни чуточки не смущена, ни чуточки не
стеснена
моим присутствием,
внизу
купается
госпожа Афродита.

Сняв шлем, скинув пеплум, копье зашвырнув,
 пред Аресом
 голышом,
 будто
 между прочим,
en passant точно, будто между
 делом,
бессовестно амурится,
 кокетливо так
 жмурится,
жеманится, кривляется, похабится:
 Афина!

 А вон,
созвездию Лебеда строит глазки
толстуха
 Гера.

 О
 ужас!
Какая двусмысленная поза! Какая распущенная
 особа!
 Памятью
 Эпикура клянусь святого!
Тут следовало бы пригласить прокурора!
 Бежать
 от такого
 позора!
 Куда
 благоверный глядит!
 Супруг
 от жены отвернулся,
 на лугу изумрудном
 возлежит безмятежно,
 а
 учтивые нимфы по его повелению
 виноградной лозой,
 лепестками фиалок и лавром пахучим
 огромные ... рога
 увивают ... усердно.

(50)

Воздушная постель

Что за милашка Fin-de-Siecle
играет в лаун-теннис!

Золотистые
локоны, как у мадонны,
из
небесно-голубого шанжана блузка,
а
на черном замшевом пояске
букетик фиалок, —
почему-то он пахнет американскими сигаретами.

Когда
она отбивает мячи,
на нежном шелке
позвякивает
золотая цепочка.

А вечером устроили ...
фейерверк.

Её
не нужно упрашивать, быстрее
в темный уголок,
прижаться к вожаемой груди
и
смотреть,
как взрываются звезды.

Ах!
Поцелуй бесконечный
и
никаких вам ... китовых усов.

(51*)

На веселом лугу аллилуйи
сердце ликует и грусти не терпит.

Мясистые рубеновские святые
лихо отплясывают канкан с голыми венскими прачками.

В тени деревьев, согнувшихся от ливерных колбас,
Корреджо лобызает Ио.

Конфуз не ведом здесь.

Гете, каков шельмец, сажает пышку Вульпиус к себе на колени.

Крылатые повесы горланят за тостом тост,
мой любимец Йобст Сакман запивает их тминной водкой!

(52*)

Три дня и три ночи
в реку Фу падал дождь из нежных персиковых цветков.

Откуда ни возьмись: девиц поющий рой. Шелк желтый по плечам
сбежал игриво.

Бесстыдницы в воде затаили возню, и лебеди
в смущеньи головы склонили.

Та, что всех краше,
лежала навзничь,
потокот уносимая,
и улыбалась.

И
шлейфом огненным вслед волосы
струились,
а на грудях две маленькие бусинки сверкали.

За честь почла б с ней в наготу поспорить Леда.

Цветистая волна красотку вынесла на мой плавучий остров.

Ах!

Какой урод, страшилище, мохнатый черт с рогами!

Ресницы длинные в испуге опустились,
нарциссы белые к коленкам дрогнувшим
прижались.

Она глаза открыла. Я не сдавался. Она дразнила: Ты трусишь?

Милый!

И розовые пальчики влюбленно
в мои густые космы
запустила.

Ай, ай! Проказник! Кусаться вздумал?

Она хихикнула.

Пришлась по вкусу ей перина моховая,
козлиная борода приглянулась,

а ночью, в самый раз, ни холодно, ни жарко;
так что подольше у меня красotka погостить решила.

(53*)

Море, море, лазурное море, кругом, насколько хватает глаз!

На легких волнах резвится сонмище прытких тритонов,
у них на спинах
дева
нагой красой
горделиво блещет.

А из воды, —
промокли все насквозь, — жемчужным панцирем сверкая,
к ней тянутся влюбленные,
брюхастые, мурластые
отжившие, отгнившие морские селадоны.

Как плятятся! Как фыркают! Как стонут!

Вдруг
из глубин —
сам гнев —
Нептун
явился.

Блеснула грозно
борода.

«Мерзавцы!»
И губошлепов по башкам как хватать трезубцем.

Те взвыли!
И наутек
нырнули врассыпную.

Красавица
смеется.

Нептун
поклон отвесил.

«Мадам?»

(54*)

Играет музыка.

Пялит глаза в камышах бегемот,
семь голых архангелов прикрыли меня мечами.

Свят, свят, свят всеблагий господь!

Твердь тает на глазах,
серебрянооблаковой бородой я смыл весь небосвод.

И задал храпака.

У Шпицбергена стадо китов резвится,
колышутся пальмы на Занзибаре,
муха крылышки в Суринаме чистит ...

Кто там?

Какая-то крошка fin de siecle
в черных чулочках, желтом шелковом корсете, лиловых панталон-
чиках, —
сзади сверкает всамделишный фрак, —
прыг ко мне на колени!

Музыка смолкла,
захрюкал бегемот,
архангелы грозят
змеистыми, звездистыми мечами.

Какая дерзость!

Обворожительная проказница щекочет меня павлиньим пером.

«Деда ... конфетку хочешь?»

«Эмми!!»

(55)

Самонагоняй перед энно-большой кучей камней

Читаешь,
что герцог Девонширский
тратит в год двести тысяч фунтов,
смотришь, вздыхая, на голые,
обшарпанные, замасленные, закоптелые,
растрескавшиеся
«четыре», что называется, стены

и

завидуешь дворцам из яшмы.

Брюзжишь и скулишь,
отчего ты не Чингиз-хан, и
почему бы Венере Милосской или Джоконде
не почистить
твои ботинки.

Глупец!
Взгляни на грязно-зеленый
в крапинку, проветренный ветром,
дождем исхлестанный горб
старухи-газетчицы,
утешься,
что
даже в этом
сером, скучном, мрачном, пыльном дворе
все лето,
из вечера в вечер залиvisto, неумолчно,
рьяно, неугомонно
насвистывает дрозд;
замри от счастья:
ведь камня мертвого не
убоявшись,
разросся буйно тут чертополох зеленый
и запахом нежным медвяным
тебя дурманит;
пусть зачарует тебя и обнимет
синий свод, яркий свет
ливнем пусть хлынет,
облако в небе
парусом белым поманит,
кинься ... в траву ... нежься
в цветах,
испей
золотистого ... солнца!

И знай,
не счесть сокровищ всех,
тебе ... даруемых ... жизнью!

(56)

Троицын вечер в южно-немецком городке

В полыхающем море заката,
в
марева пыльном

встал собор.

Глухо,
тревожно
пронзая ... сердце,
нарастают
густые, гулкие, резкие, раскатистые, мерные,
холодные увесистые звуки!
Мрачные обветренные башни,
к небу шпили
взметнув
величаво,
гудят,
гремят и дрожат;
над
иглами крестов, золотой филигранью
горящих,
с криком, граем, визгом
взлетают
вспокоенные стаи галок.
А звон все громче!

Родник
жемчужный весело поет:
вокруг застыли,
спят, благоухают, цветом отягченные,
курчавые
силуэты
лип;
на
низеньких скамейках,
у домиков
уселись,
натруженные руки
на груди
скрестили,
задумчиво слушают, головой кивают
старики.

Отдыхают!

Божественным звоном
залит весь город, гулкое эхо
будит воздух,
вдали
сладкозвучные,
чудные, дивные,
таинственные

хоралы
льются!

Te deum ... laudamus!

Гордыни, спеси, ребячества, упрямого
сарказма голос
во мне ... затих;
тщеславья глупого, надутого
в душе растаял лед,
мое ... бедное,
робкое, трепещущее
Соборованное
сердце ...
поет!

Громогласный хор богов
умолк.
Звук,
мягкий, кроткий,
чудно нежный, дивно сладкий, томно тягучий
растаял ... в синей ... дымке.

Сгорбленные старушки
и старички
один за другим, тихо, молчком
ковыляют
в свои каморки,
и
в малюсеньких оконцах
зажигаются
крошечные
желтые свечи;
на улочках ... пусто.
Белые, кроткие, набожные розы
у
бледной, тусклой, мрачной стрелы портала
светятся,
мерцают, искрятся
все;
из потаенных щелей, углов и
закоулков
бесшумно вырываются
летучие мыши,
на узких, низких фронтонах
мелькают ... призраки.

Дневной жар

спал,
на
небо месяц
тихо ... звездное стадо ... выгнал!

(57*)

С пяти утра
Берлин выплевывал в Груневальд
пригородные электрички.

По мосту через Галензее,
через Шпандау, Шмаргендорф, Пихельсберг,
отовсюду к берегам прозрачной Хафель,
вливаясь в поток грохочущих воскресных поездов и шумных экипажей,
стекались и притко отмеряли километры мотоциклетки и прочие
автобукашки.

«Панков, Панков, Панков», «Килле, Килле», «Риксдорфер», «Шункельвальс», «Хольца-
укцион».

Сейчас ночь.

В «Собачьей конуре»
все еще лает и скулит шарманка.

В темном сосняке за железнодорожной насыпью
вспыхнул
огонек сигары, мелькнуло светлое платье — сегодня троицын день.

На губах у Селены улыбка.

Среди яичной скорлупы и обрывков бумаги
те двое ищут синий цветок!

(58*)

В решетке — маленькая дверца.
Павшие в марте сорок восьмого.
По дорожке, покрытой жухлой листвой, скачут черные дрозды,
на обветренных крестах дрожит золотая паутина.
Поодаль,
на замшелой серой плите, увитой свежим плющом, —
на тонких усиках блестят росинки, —
розы.
Нагнулся.
Едва приметны буквы.
Читаю:

“Не...из...вес...тен.”

(59)

Вилла на Курфюрстендамм

В доме,
где радужно светятся окна,
все на том же книжном шкафу
повыше Жоржа Онй
поблескивают
и мирно делят гипсовый венок Штинде и Данте!

В доме,
где радужно светятся окна,
все на тех же веджвудских обоях, над
торшером в стиле рококо,
под
настоящей,
пальмовозеленой, в оправе из слоновой кости
медалью Гибérти
между
собратьями по кисти Клиггером и Хокусайей
висит
коллега Антон фон Вернер.

В доме,
где радужно светятся окна,
все те же
быстрые пальцы, на том же
черном рояле,
все с тем же
изяществом и проворством
играют
прелюдии Фредерика Франсуа Шопена и пьесы Лудольфа Вальдмана.

В доме,
где радужно светятся окна,
сидят в золоченых креслах
люди и пьют шабли, шампанское, пильзенское,
а
потом, реи-á-реи
переходят к Ницше,
на сладкое угощают танцами [...]

Я
с благоговеньем целую хозяйке ручку
и,

обескуражив
маркой чаевой
пожилого, степенного,
складного, солидного, выскобленного
господина
в
синей ливрее,
тонких перчатках и белых шелковых
чулках,
поспешно удаляюсь.

(60)

Баллада большого города

Над кроватью висит венок из мирта.
Когда-то
у окна стояла швейная машинка,
свистела
канарейка.
Между
мирными пейзажами, справа
«Лесная равнина», слева — «Родник»
тикали, —
единственный предмет роскоши
и нарушитель безмятежного счастья, —
ходики.

Каждое утро,
лишь прокричит высоким,
резким,
настойчиво раскатистым, безжалостно пронзительным,
истощным
голосом
фабричный гудок, —
еще
ничего летом, зимой же
метель
взбеленится, взъярится, взвихрится,
тьма непроглядная, холод,
редкие, черные, ослепшие от снега
газовые рожки
мигают печально;
колют и щиплют
острые ледяные иглы, —
подняв куций воротник,
зажав под мышкой
видавшую виды

горячую фляжку, —
в оттопыренных карманах
кусок ливерной колбасы и
два бутерброда, —
изо дня в день,
в
огнедышащий,
клокочущий,
железный ад:
поршни пихают, клещи кусают,
молоты ухают, болванки бряцают,
металл,
раскаленный добела,
полюхает, пылает,
шипит,
искры звездными брызгами сыплются, —
минута в минуту
являлся отец;
в полдень
с младшенькой на руках,
у
распахнутой двери, —
та, что постарше,
радостно лопоча,
уж катится вниз по ступенькам
навстречу
строгому, нескладному, незлобивому
ворчуну
«тате», —
стоит мать;
в воскресные дни — биточки,
по
праздникам
изредка
салат из огурцов, отварная картошка и
карбонад,
на
рождество,
если в сочельник пахло
жареным гусем,
вокруг
зеленой, маленькой,
украшенной крошечными
золотистыми
свечками
пирамиды,
кое-где поблескивавшей мишурой,
уже ждали:

кукла с закрывающимися глазами,
кукла, говорящая «мама»,
расшитые бисером
туфельки на меху,
четыре коробки пряников,
а
в известном
месте, под известной тарелкой,
для известной особы, —
ах,
как билось у неё ... сердце,
билось сердце,
звонкий, до блеска
начищенный
талер —
Счастливая чета!

Так было,
но вот,
в один из светлых, бессердечно
ликующих майских дней, —
беспечно ластился воздух,
повсюду
нежно воздушный, трепетно розовый
цвел миндаль,
торопились в Вердер
пригородные электрички, —
крохотная, нечаянная, горячая капелька металла,
шипя,
прошла сквозь глаз,
добралась до мозга,
и
разом
весь
этот маленький
рай
.....

Теперь
все ... изменилось.
По вечерам
горит тусклая лампа,
толпятся в комнате чужие люди,
старые, молодые,
кому не лень.
Ах,
ты, господи — ну и жизнь!
Жестокая, страшная,

несладкая,
суровая, немилосердно тяжелая!

Лишь
ночью
изредка,
когда по крышам
как иступленный, дождь колотит,
и спит весь мир:
за столом,
убитая горем, сжавшись от боли,
обхватив
голову ... руками, —
на диване валяется мокрое
боа из страусового пера,
на полу,
на дешевом, пестреньком,
кричаще красно залатано-вышарканном,
в рассрочку когда-то купленном
ковре, —
безобразная аляповатая шляпа;
синяя стеклянная
булавка
закатилась
под новый, отделанный под ореховое дерево
умывальник,
в самый дальний, в самый темный,
в самый пыльный
угол, —
малышки безмятежно спят в кухне, —
сидит
измученная, истерзанная, отчаявшаяся,
неимоверно расфранченная,
немилосердно напудренная, до смерти
разбитая
женщина ... и плачет.
Ушел в могилу
муж!
... Проклятая, мерзкая, чудовищная ...
жизнь!
Бедные ...
дети!

(61*)

Как прежде,
в разгаре лето,
заливаются жаворонки.

Блестящий серп
звенит во ржи.

Мелькает красная косынка,
жена подбирает колоски.

А наше счастье
головкой вертит, агукает
и
ручонками
ловит цветы.

Оглавление

	Стр.
<i>«Мне следовало родиться веком позже»</i>	3
Глава 1. «Революционизировать искусство — сотворить мир».....	7
Глава 2. «Необходимый ритм».....	32
Глава 3. «Придет мое время».....	66
Глава 4. «Для тех, кто умеет искать».....	104
Немецкие публикации А. Хольца.....	118
Произведения А. Хольца в русских переводах.....	119
Переводы произведений А. Хольца на другие языки	120
Приложение. Фрагменты из поэмы «Фантазус» в переводе на русский язык.....	121

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

Т.В. Кудрявцева
Арно Хольц: «революция в лирике»

Оригинал-макет изготовлен
Владимировой Л.В.

Формат 60х90. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Подписано в печать 15.02. 2006 г.
Печать офсетная. Печ.л. 11.

ИМЛИ РАН
121069, МОСКВА, УЛ. ПОВАРСКАЯ, Д. 25-А.
Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01

