

Опубликовано: 17.09.2010
 Автор: А.В. Ерохин
 Источник:
 Количество просмотров: 1089

А.В. Ерохин

ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА КРИСТИАНА МОРГЕНШТЕРНА

Сведения об авторе: Ерохин Александр Владимирович. Удмуртский государственный университет Институт социальных коммуникаций Доктор филологических наук, доцент, Заведующий кафедрой издательского дела и книговедения
 Контактный телефон: 8-906-819-00-72
 e-mail: erochin@yandex.ru

Аннотация: В статье предпринята попытка охарактеризовать юмористическую лирику немецкого поэта Кристиана Моргенштерна (1871 – 1914), прославившегося еще при жизни сборниками комических стихов «Висельные песни» и «Пальмштрем». Юмористическая лирика Моргенштерна рассматривается как в социально-культурном контексте эпохи («эпоха грюндерства» или «конец века»), так и с точки зрения концепций языковой игры, языковой критики Ф. Маутнера и психоанализа З. Фрейда. Специфика комического у Моргенштерна исследуется на примере ряда стихотворений («Дошлатый забор», «Ночная песнь рыбы» и др.).

Ключевые слова: Немецкая литература 19-нач. 20 в., юмор в литературе, языковая игра в литературе, психоанализ, визуальная поэзия, детская поэзия.

Посмертная слава Кристиана Моргенштерна (Christian Morgenstern, 1871 – 1914), признанного сегодня одним из лучших юмористов в немецкой литературе, не лишена известной парадоксальности. Сам он, не отрицая в себе юмористического таланта, все же хотел, чтобы его воспринимали иначе, как серьезного и глубокого писателя, и среди всех своих сочинений выделял именно те, что обнаруживали в нем мистика и религиозного мыслителя. Тем не менее, попытки отдельных исследователей исполнить волю Моргенштерна и определить его место по разряду высокой литературы закончились неудачей¹. Моргенштерн болезненно воспринимал этот разрыв между своей литературной репутацией юмориста, сложившейся еще при жизни, и страстью пророчествовать и учительствовать, которую он заимствовал у своих духовных и литературных наставников – Ницше, Ибсена, Толстого и Рудольфа Штейнера. Ему пришлось признать, что, несмотря на всю серьезность своих замыслов, он так и не смог реализовать их в приличествующих им крупных формах (романе или драме), оставшись в конечном счете «писателем дневников», «Tagebuchschriftsteller»², жертвой чрезмерной лирической «рецептивности», вылившейся, в основном, в обилие смутных проектов и обрывочных эскизов. В этой незрелости и неготовности – один из источников меланхолии Моргенштерна, с которой он сражался всю недолгую жизнь, пытаясь преодолеть все темное и болезненное в своем характере (обусловленное еще и тяжелой формой туберкулеза) то в фантастике и юморе, то в религиозной мистике.

Кристиан Моргенштерн родился 6 мая 1871г. в Мюнхене в семье художника-пейзажиста Карла Эрнста Моргенштерна. Мать Кристиана, Шарлотта, страдала от туберкулеза, передавшегося затем сыну, и умерла, когда ему было 10 лет. Детство будущий поэт провел в основном в Баварии. В 1884г. он переезжает к отцу в Бреслау, в Силезии (сегодня Вроцлав), где посещает школу и с 1892г. – местный университет, где изучает экономику, право и политические науки, слушает, среди прочего, лекции известного экономиста Вернера Зомбарта, а также историка, правоведа и автора националистических исторических романов Феликса Дана. В 1893г. Моргенштерна постигает несчастье – он заболевает туберкулезом, что заставляет его прервать обучение в университете. Отныне его жизнь во многом будет связана с санаториями в Силезии, Баварии, Швейцарии и Южном Тироле. В 1894г. женившийся в третий раз отец отказывает Кристиану в материальной помощи, что принуждает его уехать в Берлин и заняться литературной работой. В Берлине Моргенштерн знакомится с литераторами и деятелями культуры – братьями Харт, Бруно Вилле, Отто Юлиусом Бирбаумом, Отто Эрихом Хартлебенем, Паулем Швербартом, Максом Рейнхардтом, Цезарем Флайшленом. Он регулярно публикуется в берлинской прессе – пишет обзоры современной лирики и театральные рецензии для различных берлинских газет и журналов.

На бреславльский и берлинский период приходится увлечение Моргенштерном философией Фридриха Ницше. Первый его сборник стихов, «В замке Фанты» (1895), навеян чтением «Заратустры». Моргенштерн выразил свою признательность философу, послав один экземпляр «Фанты» его матери, Франциске Ницше. Своеобразной данью Ницше как создателю «Заратустры» также можно считать авторскую жанровую характеристику «Фанты» – «цикл юмористически-фантастических стихотворений» (Ein Zyklus humoristisch-phantastischer Dichtungen). При этом сам Моргенштерн в письме к своей знакомой Марии Гетлинг пытается предостеречь от однозначно «юмористического» восприятия «Фанты»: «Книга была названа юмористической скорее по прихоти моего издателя, чем по моему намерению»³.

После «Фанты» очарование Ницше для Моргенштерна постепенно меркнет, уступая место новым кумирам. Таким кумиром с 1897г. для него становится норвежский драматург Генрик Ибсен. В октябре 1897г. Моргенштерн, не знавший ни слова по-норвежски, подписывает договор с издательством С. Фишера о переводе пьес Ибсена на немецкий язык. Для того, чтобы выучить норвежский и по возможности вступить в контакт с Ибсеном, Моргенштерн с мая 1898г. по осень 1899г. живет в Норвегии. Между Ибсеном и Моргенштерном завязались дружеские отношения; драматург высоко оценил переводы Моргенштерна, которые, правда, на сегодняшний день прочно забыты⁴.

Особое, личное значение для Моргенштерна имели «Бранд» и «Пер Гюнт» Ибсена: первая пьеса – из-за неконвенциональной религиозности, вторая – из-за гротеска и критики «буржуазности» как образа жизни и «буржуа» как типа личности. Некоторые мотивы для своих знаменитых юмористических циклов «Висельные песни» и «Пальмштрем» поэт мог заимствовать из «Пера Гюнта»⁵. И все же работа над переводами пьес Ибсена продвигалась с большим трудом и не приносила Моргенштерну удовлетворения в силу того, что в целом, драматургия норвежского автора оказалась для него чуждой. Знакомство с Ибсеном и поездка в Норвегию отложились у Моргенштерна в пародии на семейную драму «Згон и Эмилия» (первое издание – 1950), а также в лирическом сборнике «Одним летом» (1900).

Помимо работы над переводами из Ибсена, на рубеже XIX и XX веков Моргенштерн продолжает выпускать поэтические сборники как юмористического (Horatius Travesitus, «Травестийный Гораций», 1897), так и созерцательного характера («На многих дорогах», 1897; «Я и мир», 1898). Мартин Киссиг, автор вводной статьи к первому тому Штутгартского собрания сочинений Моргенштерна, где собраны его первые поэтические сборники, утверждает, что ранний период лирического творчества Моргенштерна завершается «Меланхолией», то есть в 1906 году⁶. В ближайшие годы в жизни Моргенштерна происходит несколько событий, полностью перевернувших его жизнь. Прежде всего, в 1908г. Моргенштерн знакомится с Маргаретой Гозебрух фон Лихтенштерн, которая в 1910г. станет его женой. Эти отношения найдут лирико-мистическое осмысление в сборниках «Остановка в пути» (1910) и особенно «Я и Ты» (1911).

К религиозной мистике Моргенштерн обратился еще до встречи с будущей женой. С 1905г. он углубляется в изучение философов, мистиков и религиозных писателей разных эпох и народов – читает Спинозу, Мейстера Экхарта, Якоба Беме, Толстого, Достоевского, а также Евангелие от Иоанна⁷. Кульминацией мистических увлечений Моргенштерна можно считать знакомство в январе 1909г. в Берлине с теософом Рудольфом Штейнером. Отныне Моргенштерн и вскоре присоединившаяся к нему Маргарета следуют за Штейнером по городам Германии, посещая его лекции и доклады. Моргенштерн и Маргарета становятся сначала членами Теософского, а затем, после его раскола, – Антропософского общества. На заседаниях штейнерианцев Моргенштерн знакомится с Андреем Белым. (Контакты Андрея Белого и Моргенштерна на фоне их восторженного отношения к антропософии Штейнера исследованы в статье А. В. Лаврова)⁸.

Обращение Моргенштерна в последователя Штейнера отражено как в уже упомянутых сборниках «Остановка в пути» и «Я и Ты», так и в последней прижизненной книге стихов «Мы нашли одну тропу» (1914). После смерти поэта его жена, убежденная в том, что его мистическая «ипостась» недооценивается современниками, подготовила ряд изданий, в которых творчество Моргенштерна представлено как эволюция от «рядового» лирического и юмористического поэта к мудрецу и проводнику поздних сочинений. Особую роль здесь сыграла книга «Ступени» (1918), которая была охарактеризована издателями – Маргаретой Моргенштерн и близким другом и биографом Моргенштерна Михаэлем Бауэром – как «путь развития в афоризмах и дневниковых заметках» (Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen).

Маурером – как «штука развития в сформированных и действительных деталях» (eine Entwicklung in fertiggestellten und tatsächlichen Teilen).

Но, несмотря на усилия близких Моргенштерна, видевших в нем прежде всего религиозного поэта и мыслителя, его ждала, как уже говорилось в начале, слава одного из первых юмористов Германии.

Первое издание «Висельных песен» (Galgenlieder) с обложкой художника Карла Вальзера, брата швейцарского писателя Роберта Вальзера, вышло в свет в 1905г. в издательстве Бруно Кассирера. «Висельная поэзия» Моргенштерна возникает в атмосфере большого города – в отличие от разреженного горного воздуха «В замке Фанты». В декабре 1894г. Моргенштерн вместе со своими берлинскими друзьями организовал «Союз виселицы» (Galgenbund), названный так по «Висельной горе» (Galgenberg) в окрестностях Берлина⁹. Собрания Союза виселицы проводились нерегулярно в 1895 – 1896гг. Под руководством Моргенштерна был выработан особый макабрический ритуал, в который входили манипуляции со скелетом ребенка, старым пистолетом, лезвием меча, якобы ржавым от крови, а также красной веревкой, черным покрывалом и подковой¹⁰. В подкову, как в коробку, вкладывались «священные стихи» Союза виселицы, в основном принадлежавшие Моргенштерну.

К концу июня 1896г. существовало уже пятнадцать «висельных песен» Моргенштерна. Но к этому времени Союз виселицы распался, прежде всего по причине самоубийства одного из его участников – Юлиуса Хиршфельда, который играл на собраниях роль повешенного. Моргенштерн задумал выпустить свои «Висельные песни» в форме альбома, но на первых порах не нашел издателя. Судьбу «Висельных песен» решили друзья Моргенштерна – актер Фридрих Кайслер и кабареист Эрнст фон Вольцоген. Кайслер не без успеха читал «Висельные песни» в различных кабаках, а Вольцоген ставил их в своем кабаке «Юбербреттль»¹¹.

В конце концов издатель Бруно Кассирер, брат философа Эрнста Кассирера, согласился печатать «Висельные песни». В первое издание вошли юмористические стихи разных лет, в том числе и не связанные напрямую с Союзом виселицы. Впоследствии Моргенштерн все более будет отходить от первоначальной макабрической концепции «Висельных песен», расширяя их тематику, вводя новые интонации и новых героев – Гингганца, Пальмштрема, фон Корфа, Пальму Кункель, пса Лоруса, служанку Цецилию. Все эти персонажи, вокруг которых Моргенштерн планировал создать самостоятельные стихотворные сборники, в итоге растворились в «Висельных песнях» и «Пальмштреме», выпущенном все тем же Бруно Кассирером в 1910г.

Оба сборника юмористических стихотворений имели большой успех у современников. Так, на 1919 приходится сорок девятое переиздание «Висельных песен» и тридцать первое – «Пальмштрема». За успехом у читателей последовало внимание критиков и исследователей. Мнения, как это всегда было с Моргенштерном, разделились. Многие критики вообще не увидели в его юмористических творениях ничего, кроме неприязнительных «стихов на случай» или студенческих дурачеств. Юлиус Баб определил юмор «Висельных песен» как «благодушное тупоумие» (gemüthlicher Blödsinn), увязав его с северным, «призрачным» миром баллады¹². Рихард Шаукаль также увидел в «Висельных песнях» «северогерманскую карнавальную книгу», а в Пальмштреме – не вызывающего ничего, кроме жалости, «героя нашего времени» (газета «Гегенварт», 03. 09. 1910)¹³. Шаукаль трактует «Висельные песни» откровенно ошибочно, как своеобразные натуралистические «зарисовки с натуры». Еще один автор, откликнувшийся на «Висельные песни», Герман Гессе, видит в Моргенштерне второго Жан-Поля, играющего с поэтическим языком и техникой и показывающего, что возможны формально безупречные стихи, лишенные всяческого содержания¹⁴.

Встречались и откровенно едкие, ядовитые суждения. Например, Герман Брох в 1917г. на примере Моргенштерна развенчивает банальный, на его взгляд, образ немецкого «юмориста-меланхолика» (к этому же типу следовало бы отнести и знаменитого мюнхенского комика Карла Фалентина)¹⁵. Уже известное нам разделение лирического дара Моргенштерна на склонность к мистике и юмору Брох объясняет дилетантской попыткой поэта преодолеть духовный кризис эпохи с помощью наивного, торопливого установления всеобщего равенства феноменов: в его лирике, согласно Броху, «человек и вещь, слово и животное, веревка и ветер, скобка и строка, звук и число стали равноправными сущностями»¹⁶.

Брох, как и многие его современники, а также более поздние критики, воспринимает «Висельные песни» как продолжение традиции популярного немецкого юмориста XIX века Вильгельма Буша, одного из ранних предшественников жанра комикса. «Моргенштерн – это Буш наших дней» – лаконично и ошибочно формулирует, например, Курт Тухольский в 1919 году¹⁷. Ошибается и Фридрих Торберг, заявляя, что «интерпретировать Моргенштерна – сомнительное занятие»¹⁸.

Тезис о невозможности рационального, научного понимания «Висельных песен» впервые опроверг известный австрийский филолог, специалист по романским языкам, Лео Спитцер в работе 1921 года «К интерпретации стихотворений Кристиана Моргенштерна»¹⁹. Он видит в «Висельных песнях» и «Пальмштреме» «поэзию для филологов» и горячо рекомендует своим коллегам по профессии всерьез ею заняться²⁰. Кроме этой рекомендации (отметит, что она была услышана), Спитцер интересен своим парадоксальным и одновременно по-своему точным определением характера поэтического дарования Моргенштерна: «Поэты, похожие на Моргенштерна (Гейне и т. д.), желают одновременно быть серьезными и смешными, причем им хочется быть серьезными как раз тогда, когда они шутят, и вызывать смех тогда, когда они более всего кажутся серьезными»²¹. Сама по себе, быть может, не совсем справедливая, эта сентенция все же затрагивает центральный нерв творчества Моргенштерна и применима, в том числе, к «Висельным песням».

Сегодня вокруг «Висельных песен» сформировалась солидная научно-исследовательская и критическая традиция, фокусирующая свое внимание на параллелях между юмористическими стихами Моргенштерна и лирикой модернизма и авангарда – дадаизмом, сюрреализмом, конкретной и визуальной поэзией. «Висельные песни» рассматриваются как ранний пример экспериментального, игрового подхода к поэтическому языку, в котором на равных сосуществуют элементы пародии, поэтики абсурда, языкового юмора и социальной критики.

Сам Моргенштерн различал три основных этапа в процессе создания своих юмористических стихотворений, обозначая их как движение от «Висельных песен» через «Гингганца» к «Пальмштрему». «Висельные» стихотворения сочинялись с 1895г. (организация Союза виселицы) по 1905г. (пребывание в санатории в Биркенвердере); «Гингганц» – между 1905г. и августом 1908г.; «Пальмштрем» – с августа 1908г., после встречи с будущей женой Маргаретой Гозебру²².

«Висельные песни» на раннем этапе в основном представляют собой либо «стихотворения на случай», написанные в манере, отражающей макабрические ритуалы Союза виселицы, либо опыты в духе нищегоского «Заратустры» с его языковыми и особенно фонетическими экспериментами. Здесь юмор Моргенштерна выполняет скорее защитную функцию, помогая автору преодолевать аффекты: страх смерти, вызванный туберкулезом, и переживания по поводу драматических отношений с Дагни Фетт в Норвегии²³.

Стихотворения о Гингганце появляются после мистического озарения, происшедшего в санатории в Биркенвердере. С ноября 1905г. Моргенштерн становится «теомонистом», его мироощущение можно описать как «светлый скептицизм» (heitere Skepsis), пронизанный верой «во все и в ничто одновременно»²⁴. Ослабевает страх смерти, характерные для первого этапа сумрачные хтонические и зооморфные образы (см., например, стихотворение «Полночный эльф», «Der Zwölf-Elf», или «Мой ворон Ральф», Der Rabe Ralf) уступают место сатирическим (стихотворения «Щука», Der Hecht, «Курица», Das Huhn). Мистическое «обращение» Моргенштерна отражается в таких стихотворениях этого периода, как «Обращенный» (Der Konvertit) и «Гингганц» (Der Gingganz). Мотивы Библии, Евангелия от Иоанна встречаются в «Щуке», «Блохе греха» (Der Sündfloh), «Святом Экспедитусе» (St. Expeditus).

Особое значение для юмористической лирики Моргенштерна после 1905г. имели его занятия философией Фрица Маутнера, чьи «Опыты о критике языка» вышли в свет в 1901 – 1902гг. Считается, что Моргенштерн познакомился с трудом Маутнера в декабре 1906г. (При этом один из исследователей «Висельных песен», Энтони Уилсон, полагает, что это знакомство произошло гораздо раньше, еще в конце 90-х годов XIX века, когда Маутнер и Моргенштерн совместно посещали собрания Фридрихсгагенского кружка натуралистов)²⁵. Моргенштерн некоторое время привлекал пафос разрушения и преодоления естественного языка, присущий Маутнеру. Среди высказываний поэта можно найти презрительные, уничтожающие суждения о языке как о «чудовищной горе экскрементов, вавилонской башне отбросов»²⁶.

Но интерес к языковой критике Маутнера у Моргенштерна быстро угасает. В марте 1907г. он заявляет, что «Критика языка» Маутнера есть «в конечном итоге не более чем очередная игра социальных конвенций» (Gesellschaftsspiel)²⁷. Несмотря на этот скепсис, воздействие Маутнера на Моргенштерна неоспоримо. Оно проявляется, в частности, в переходе последнего от фонетической игры «Висельных песен» к игре с семантикой слов в «Гингганце» и «Пальмштреме». Так, у Моргенштерна нередки случаи буквализации переносных значений. В стихотворении «Брошенное ружье» (Die weggeworfene Flinte) фразеологизм «Die Flinte ins Korn werfen» (сложить оружие, сдать) трактуется буквально, как брошенное в поле ружье. Та же буквализация идиоматического выражения встречается в стихотворении «Могила собаки» (Das Grab des Hunds), где всерьез описывается посещение долины, «где собака зарыта».

Моргенштерн также любит экспериментировать с терминами, особенно ботаническими и зоологическими, выдумывая разнообразные произвольные этимологии. Помимо знаменитого «Лунного агнца» (Das Mondschaf), у него встречаются «ворономышь» (Rabenmaus), «кротокобыла» (Maulwurfstute), «кобыловолк» (Stutenwolf), а также «носход» (Das Nasoböhm). Слово «оборотень» (Der Werwolf) понимается как «кто-волк» и соответствующим, нетривиальным образом складывается: «Кого-волк», «Кому-волк» (Wenwolf, Wemwolf) и т. д. Но, кроме «вервольфа», волка-оборотня, у Моргенштерна есть и

«верхунд» (лес-оборотень, в стихотворении «Km 21», в переводе В. Топорова – «Двадцатый километр») и «верфукс» (лес-оборотень, стихотворение «Охота на верфукса», Werfuchsjagd). В стихотворении «Анто-логия», Antologie) поэт, пользуясь языковой аналитикой, выделяет суффикс «-ант» (Gigant, Elefant) и превращает его в одушевленное существо, предмет детской «зоологии» или «анто-логии», выстраивая «лестницу» фантастических животных: «слон», Elefant, у него связывается с миром чисел (Elef = elf, «одиннадцать»). За «элеф-антом» следуют, по логике этой вывернутой наизнанку семантики, «цвелеф-ант» (Zwölfel-ant), «зеен-ант» (Zehen-ant) и, наконец, «нульель-ант» (Nulel-ant). В другом месте по этому же принципу «оживления» (Zwölfel-ant) суффикс «-ант» – человек-книга («Фолиант», Der Foliant). Можно сказать, что Моргенштерн одушевляет не только предметы материального мира, но и отвлеченные принципы и даже языковые явления, как в случае с «Анто-логией».

С 1908г. соображения, связанные с философией языка, отступают у Моргенштерна на задний план. Третий период эволюции его юмористической лирики вызван к жизни знакомством с Маргаретой Гозебрух. В Моргенштерне пробуждается интерес к «наивному» в искусстве и литературе: к детской литературе и народным сказкам. В это время он обрабатывает сказку Музеуса «Рюбецаль», пишет детские стихи о фотографо-натуралисте Клаусе Бурмане, вышедшие в свет лишь в 1941г.²⁸ Супружеская жизнь открывает для юмористической поэзии Моргенштерна новые мотивы повседневности и семейного уюта, выраженные в таких стихотворениях из «Пальмштрема», как «Очки» (Die Brillen), «Корф и Пальмштрем строят дом» (Korf und Palmström bauen ein Haus...), «Пальмштрем кладет ночью свой хронометр...» (Palmström legt des Nachts sein Chronometer...) и др.

Для последнего периода работы Моргенштерна над «Висельными песнями» и «Пальмштремом» характерна также подчеркнутая эстетизация воображения, использование стилистических средств из арсенала французских и немецких символистов. Так, символистский принцип синтеза искусств иронически обыгрывается в стихотворениях «Органчик запахов» (Die Geruchselge) и «Аромат» (Der Aromat). Музыкальной тематике посвящены стихотворения «Корф очарованный» (Korfs Verzauberung) и «Жрица» (Die Priesterin). Наконец, ирония по поводу символистских интенций кружка Георге звучит в таких стихотворениях, как «Чистое искусство» (L'art pour l'art), «Эстет» (Der Ästhet).

В последний период работы над «Висельными песнями» появляется целый ряд вымышленных персонажей, прежде всего Пальмштрем и фон Корф, имеющие специфический статус на границе реального и вымышленного миров. Моргенштерн отзывался о своем Пальмштреме как о «нетипичном», несерьезном, не до конца вовлеченном в мир явлений героем²⁹. Фон Корф и Пальмштрем, представители чистой и свободной духовности, противопоставляются как материальной действительности, так и обществу кайзеровской Германии. Они – одновременно продукты языкового универсума и его создатели или, как мог бы сказать сам Моргенштерн, «кобольды», выражающие принцип игры и комбинаторики, заложенный в языке. Пальмштрему и фон Корфу типологически близок Гинганци (в переводе Г. Снежинской – «Вродебрёл»), происхождение которого автор объяснил так: «Автор позволил себе [...] особо выделить слова «вроде брёл» [ging ganz – перевод «вроде брёл» здесь не совсем точен, А. Е.], слить их в некое целое и создать таким образом новое существоющее мужского рода (не изменяемое по падежам и не имеющее формы множественного числа). И отныне слово «вродебрёл» обозначает лицо, глубоко погруженное в свои размышления и занятое только ими; это человек рассеянный и пропавший, мечтатель, фантазер, мыслитель»³⁰.

Оба героя, взрослые дети с необузданной фантазией, являются еще и изобретателями. Корф, например, изобретает очки, сокращающие текст подобно современному дайджесту («Очки», Die Brillen), а также волшебную «дневно-ночную лампу», «переключающую» день в ночь (стихотворение «Дневно-ночная лампа», Die Tagnachtlampe). Ему же принадлежит необычные «янусолики» часы с двумя парами стрелок, которые идут одновременно вперед и назад, в будущее и в прошлое, тем самым останавливая поток времени («Часы Корфа», Die Korfsche Uhr). Иного рода часы изобретаются Пальмштремом («Часы Пальмштрема», Palmströms Uhr): «нежные, как мимоза», эти часы «с душой» показывают время по желанию просителя: «Часто они шли так, как их от души просили, и назад и вперед» (Of schon ist sie so gegangen, / wie man herzlich sie gebeten, / ist zurück- und vorgetreten)³¹. Наконец, чтобы защититься от городского шума, Пальмштрем окружает свою квартиру водопроводными трубами, чтобы, подобно Демосфену на берегу моря, произносить многочасовые монологи под аккомпанемент гудящей воды («Шумовая защита», Lärmschutz).

Лихорадка изобретательства, охватившая Корфа и Пальмштрема, по мнению исследователя творчества Моргенштерна Эрнста Кречмара, соответствует реальному буму технических изобретений на рубеже XIX и XX веков: компрессии воздуха, лампам Эдисона, теории относительности, новшествах в измерительной технике и в технологии средств массовой информации³². У Моргенштерна этот технологический бум рубежа веков сопряжен с языковой игрой и доведен до абсурда: в технике, как и в языке, отменяются «естественные», объективные принципы времени и пространства, причины и следствия и т. д. Здесь в иронической форме преломляется тема «человека-творца», начатая поэтом в «Фанте». В юмористических стихах Моргенштерна магия «Фанты» оборачивается абсурдом, а «творение» превращается в «изобретение». Так возникают сюрреалистические «машины удовольствий», подчиненные лишь капризам авторского воображения.

Сам Моргенштерн не был лишен известной изобретательской жилки. Эрнст Кречмар перечисляет несколько его «футуристических» предложений, по своей причудливости не уступающих изобретениям Корфа и Пальмштрема. Так, Моргенштерн предлагал не печатать стихи, а высвечивать их прожекторами на небе или на гранитных плитах³³. Ему принадлежит идея безалкогольного пива. Он также мечтал о превращении или «возгонке» эстетических суждений в алкогольные напитки: «Вы хотите узнать мое мнение о Мопассане? Тогда возьмите, пожалуйста, рюмку этой пшеничной водки»³⁴.

Изобретательство Моргенштерн сочетал с комбинаторикой, интересом к шахматам, а также к таким приемам, как коллаж и монтаж³⁵. Он проводил эстетические эксперименты с фотокопиями листьев и других растительных «объектов», составлял, как несколько позже Курт Швиттерс³⁶, коллажи из различных предметов, а также вырезал различные композиции из бумаги³⁷. В одном из своих писем он утверждал, что «каждая строчка есть образ»³⁸. Отсюда, похоже, и барочное увлечение Моргенштерна визуальной поэзией – его стихотворения в виде воронки («Воронки», Die Trichter), зверька («Изысканная ласка», Das ästhetische Wiesel), рыбы («Ночная песнь рыбы», Fisches Nachtgesang).

Несмотря на обусловленные биографическими изменениями в поэтике «Висельных песен» и «Пальмштрема», юмористической лирике Моргенштерна присущи определенные «константы». Это, прежде всего, само понимание юмора как «конечного, приложенного к бесконечному», восходящее к Жан-Полю³⁹. Моргенштерн превращает это определение юмора, рассматривая его как «конечное с точки зрения бесконечного»⁴⁰. Такой юмор – это «божественный» смех превосходства над земным, «низменным»⁴¹. Но Моргенштерн не мог до конца в своих стихотворениях следовать этому надменному «королевскому» смеху: его юмористическая лирика в целом не покусается на «человеческое, слишком человеческое». Примерно так же у него обстоит дело с сатирой, пародией и гротеском: несмотря на наличие в его стихах отдельных пародийных, сатирических и гротескно-карикатурных элементов, все же его комизм не сводится ни к одному из этих литературных явлений. Как отмечает Эрнст Кречмар, светлый, «солнечный» юмор Моргенштерна свободен от целесообразности и ангажированности пародии и сатиры⁴². Если выражаться в терминах эстетики Канта и Шиллера, то специфика комического у Моргенштерна, по Кречмару, состоит прежде всего в последовательно проведенном принципе незаинтересованности поэзии как чистой игры форм⁴³.

С этим едва ли стоит до конца соглашаться: Моргенштерн трудно однозначно причислить к адептам «чистого искусства». Но в любом случае – принцип игры, бесспорно, принадлежит к одной из центральных констант его творчества. В то же время у исследователей нет согласия относительно толкования этого понятия уже хотя бы потому, что Моргенштерн не оставил после себя систематической эстетики, ограничившись отдельными, порой противоречивыми высказываниями, рассеянными по его рецензиям, заметкам, письмам и записным книжкам.

Так, если для Альфреда Лиде⁴⁴ смысл принципа игры у Моргенштерна сводится к разрушительной и безысходной игре с материальной действительностью, то Юрген Вальтер⁴⁵ видит здесь прежде всего действие имманентных законов языковой реальности, вторгающейся в так называемую объективную, вещественную реальность и пересоздающей последнюю на основании субъективной авторской фантазии. Можно сказать, что юмор Моргенштерна тесно связан со специфическим миром языковой игры, в известной степени отражающим социально-политическую и культурную атмосферу «конца века».

Один из глубочайших аналитиков «fin de siècle», Зигмунд Фрейд, сумел обнаружить взаимосвязи между остроумием (как одним из вариантов комизма), языком и бессознательным в известной работе «Остроумие и его отношение к бессознательному». Многие юмористические приемы Моргенштерна вполне соответствуют описанным Фрейдом языковым механизмам проявления бессознательного – сгущению, употреблению одного и того же материала, двусмысленности, а также каламбурю⁴⁶. Особенно много у Моргенштерна комических «сгущений» (Verdichtungen): так, он соединяет «entsetzlich» (ужасный) и «lieb» (приятный) в непереодоимое «entsetzlich». Из «дилетанта» и «talanta» Моргенштерн получает «дилеталант», из «гимназиста» (Gymnasiast) и «высочки» (Naseweis) рождается «Gymnaseweis». С помощью комбинаторики и других языковых и коммуникативных экспериментов в «Висельных песнях» в языковых клише выявляются

умножать, сокращать, поворачивать вокруг своей оси и т. д. Поэтический текст не только осмысливается или переживается изнутри: он воспринимается извне, как вещь или модель вещи. Это, в частности, достигается за счет того, что в «Ночной песни рыбы» в рамках предельно ограниченного набора знаков, сведенного, условно говоря, к «плюсу» и «минусу», совмещаются, «конвергируются» различные коммуникативные установки и различные модусы отношения между реальностью, знаком и интерпретатором.

Отметим, что сама возможность записать «ночную песню рыбы» с помощью материальных знаков предполагает наличие у рыбы некоего «голоса». Этот неслышимый голос заставляет вспомнить о мистических увлечениях Morgensternа: попытка в буквальном смысле слова материализовать тишину обнаруживает бессилие естественного языка, поскольку ни один язык не в состоянии наполнить предложенную пустую модель поэтического высказывания конкретным словесным содержанием. В то же время, с помощью «подручных» семиотических средств в «Ночной песни рыбы» дается намек на наличие в мире другого, «нечеловеческого» языка общения и выражения.

Мы видим: теоретическая оснащённость иных интерпретаций «Ночной песни рыбы» вполне оправдывает ее характеристику как «глубочайшего немецкого стихотворения», если даже отвлечься от авторской иронии, сквозящей в словах «глубочайшее» и «немецкое».

Завершая обзор юмористической лирики Кристиана Morgensternа, отметим, что интерес российских литераторов, переводчиков и исследователей к его наследию не выходил и, по сути, не выходит до сих пор за рамки эпизодических контактов – разрозненных переводов и упоминаний в отдельных научных статьях, как правило, посвященных другим авторам и проблемам. Произведения Morgensternа ни разу не выходили в России отдельным книжным изданием. Между тем, творчество этого самобытного писателя, предвосхитившего в своей юмористической лирике многие черты дадаизма, сюрреализма, конкретной и визуальной поэзии, заслуживает более внимательного отношения со стороны российской науки о литературе.

Сноски и примечания

¹ Среди работ, в которых Morgenstern рассматривается как поэт-мистик, представитель «высокой» линии в литературе, можно назвать следующие: Giffel H. Christian Morgenstern als Mystiker. Diss. Bern, 1931; Geiger P. Mystik und Reinkarnation bei Christian Morgenstern. Würzburg, 1941; Hofacker E. P. Christian Morgenstern. Boston, 1978.

² Так Morgenstern называет себя в письме к жене Margarete 26 августа 1912 г. Цит. по: Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Bd. 1. Lyrik 1887 – 1905. Hrsg. von Martin Kießlig. Stuttgarter Ausgabe. Stuttgart, 1988. S. 702.

³ Цит. по: Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Bd. 1. Stuttgart, 1988. S. 737.

⁴ Hofacker E. P. Christian Morgenstern. P. 35.

⁵ Там же, P. 35.

⁶ Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Bd. 1. S. 708.

⁷ Там же, S. 709.

⁸ Лавров А. В. Андрей Белый и Кристиан Morgenstern // Лавров А. В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2007.- С. 198 – 206.

⁹ Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Bd. III. Humoristische Lyrik. Hrsg. von Maurice Cureau. Stuttgart, 1990. S. 599.

¹⁰ Там же, S. 599 – 600.

¹¹ Там же, S. 602.

¹² Рецензия Юлиуса Баба помещена в газете «Вель ам Монтаг» за 20 марта 1905. См.: Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Bd. III. S. 910.

¹³ Там же, S. 911, 919.

¹⁴ Рецензия Германа Гессе напечатана в «Ди нойе Рундшвай» (9, 1910). См.: Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Bd. III. S. 922.

¹⁵ Broch H. Morgenstern // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von P. M. Lützel. Bd. 9/1. Schriften zur Literatur 1. Kritik. Frankfurt a. M., 1975. S. 41.

¹⁶ Там же, S. 43.

¹⁷ Tucholsky K. Der Gingganz // Tucholsky K. Gesammelte Werke in 10 Bdn. Bd. I. 1907 – 1924. Reinbek, 1975. S. 479.

¹⁸ Torberg F. Ballade vom verlorenen Lächeln // Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Hrsg. von M. Reich-Ranicki. Frankfurt a. M., 1977. S. 104.

¹⁹ Spitzer L. Zur Interpretation Christian Morgensternscher Gedichte // Euphorion 23 (1921). S. 95 – 99.

²⁰ Там же, S. 99.

²¹ Там же, S. 99.

²² Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Bd. III. S. 611 – 612.

²³ Там же, S. 614.

²⁴ Там же, S. 615.

²⁵ Wilson A. T. Über die Galgenlieder Christian Morgensterns. Würzburg, 2003. S. 146ff.

²⁶ «Ein ungeheurer Berg solcher Exkremente ist die Sprache, ein babylonischer Turm von Abfallsstoffen». Цит. по: Wilson A. T. Указ. соч., S. 145.

²⁷ Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Bd. III. S. 616.

²⁸ Morgenstern Chr. Klaus Burmann, der Tierweltphotograph. Oldenburg, 1941.

²⁹ Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Bd. III. S. 618.

³⁰ Поэты немецкого литературного кабаре/ сост. Г. В. Снежинская.- СПб., Наука, 2008.- С. 259.

³¹ Morgenstern Chr. Werke und Briefe. Bd. III. S. 118.

³² Kretschmar E. Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense. Berlin, New York, 1983. S. 65ff.

³³ Там же, S. 70.

³⁴ Там же, S. 74.

³⁵ Wilson A. T. Указ. соч., S. 192f.

³⁶ О Курте Швиттерсе с его «мерц-искусством» см.: Седелник В. Д. Тексты и «антитексты» Курта Швиттерса // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов.- М., Языки славянской культуры, 2009.- С. 85 – 94.

³⁷ Wilson A. T. Указ. соч., S. 194.

³⁸ Там же, S. 207.

³⁹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики.- М.: Искусство, 1981.- С. 148.

⁴⁰ Цит. по: Kretschmar E. Op. cit., S. 78.

⁴¹ Там же, S. 83.

⁴² Там же, S. 152.

⁴³ Там же, S. 152.

⁴⁴ Liede A. Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache. Bd. I. Berlin, 1963. S. 273 – 349.

⁴⁵ Walter J. Sprache und Spiel in Christian Morgensterns «Galgenliedern». Freiburg i. Br./München, 1966.

⁴⁶ Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Книга 2. Тбилиси, Мериан, 1991. Здесь с. 209 – 213.

⁴⁷ См. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика/ сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.- М., Прогресс, 1989.- С. 495.

⁴⁸ В частности, сравнению «Висельных песен» Morgensternа с викторианским нонсенсом посвящены уже цитировавшиеся работы Э. Кречмара и Э. Уилсона.

⁴⁹ Thiele J. Das große Lalulä. Bemerkungen zu einem Galgenlied Christian Morgensterns // Muttersprache 77 (1967). S. 202.

⁵⁰ Alewyn R. Christian Morgenstern // Alewyn R. Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt a. M., 1974. S. 399f.

⁵¹ Б. Снежинская рассматривает «фатальность» этой песни в свете ее связи с поэзией Дадаизма. См. Б. Снежинская. Дадаизм и поэзия. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 100.

1. Снежинская переводит «паттерата» как «хлоп-шлеп» и «шурлы-шурла». См.: поэты немецкого литературного кабаре. С. 260.

⁵² Klemperer V. Christian Morgenstern und der Symbolismus // Klemperer V. Vor 33 / nach 45. Gesammelte Aufsätze. Berlin, 1956. S. 90.

⁵³ Klein Imchen. Berlin, Bruno Cassirer, 1921; Liebe Sonne, liebe Erde. Ein Kinderliederbuch. Stalling, Oldenburg, 1943; Ostermärchen. Mit farbigen Bildern v. Willi Harwerth. Stalling, Oldenburg, 1945; Sausebrand und Mausbarbier. Stalling, Oldenburg, 1951.

⁵⁴ Key E. Das Jahrhundert des Kindes. Übertragung von Francis Maro. Berlin, S. Fischer, 1902.

⁵⁵ Enzensberger H. M. Keine Silbe zuviel. Interpretation von Christian Morgensterns Fisches Nachtgesang // Frankfurter Antologie. Gedichte und Interpretationen. Hg. von M. Reich-Ranicki. Frankfurt a. M., 1977. S. 102.

⁵⁶ van Zoest A. J. A. Eine semiotische Analyse von Morgensterns Gedicht «Fisches Nachtgesang» // Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 4 (1974). H. 16. S. 49 – 67.

⁵⁷ Там же, S. 54.