



Мартин Миттельмайер

Век ДАДА

«Ад Маргинем Пресс»

2016

УДК 087.6+929:7.037.4
ББК 85.143+83.3(4)6+87.8+63.3(0)6

Миттельмайер М.

Век ДАДА / М. Миттельмайер — «Ад Маргинем Пресс», 2016

ISBN 978-5-908105-04-0

К столетию Дада Мартин Миттельмайер (род. 1971), известный биографиями знаковых фигур модернизма (Томас Манн, Теодор В. Адорно), написал парадоксальную историю дадаизма. В подражание стилистике самого провокационного авангардного движения автор собирает коллаж из событий, локаций и приемов, из которых «склеивается» фарсовая история Дада. Парадоксы подстерегают на каждом шагу: как дадаизм оказался самым кратковечным и при этом влиятельным течением, как из кафешантанного аккомпаниатора Хуго Балль стал карнавальным пророком и католическим мыслителем, как удалось создать Дада-язык, отрицающий саму возможность языка. Книга полна экзотических фактов и новых коллизий, позволяющих приобщиться к дадаизму из XXI века как к вечно «детскому», нестареющему художественному явлению. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 087.6+929:7.037.4

ББК 85.143+83.3(4)6+87.8+63.3(0)6

ISBN 978-5-908105-04-0

© Миттельмайер М., 2016

© Ад Маргинем Пресс, 2016

Содержание

В поисках ДАДА	8
1. Выступать на сцене	16
«Я хотел бы быть частью собственного движения»	16
Прекрасный новый пафос	22
Конец ознакомительного фрагмента.	26

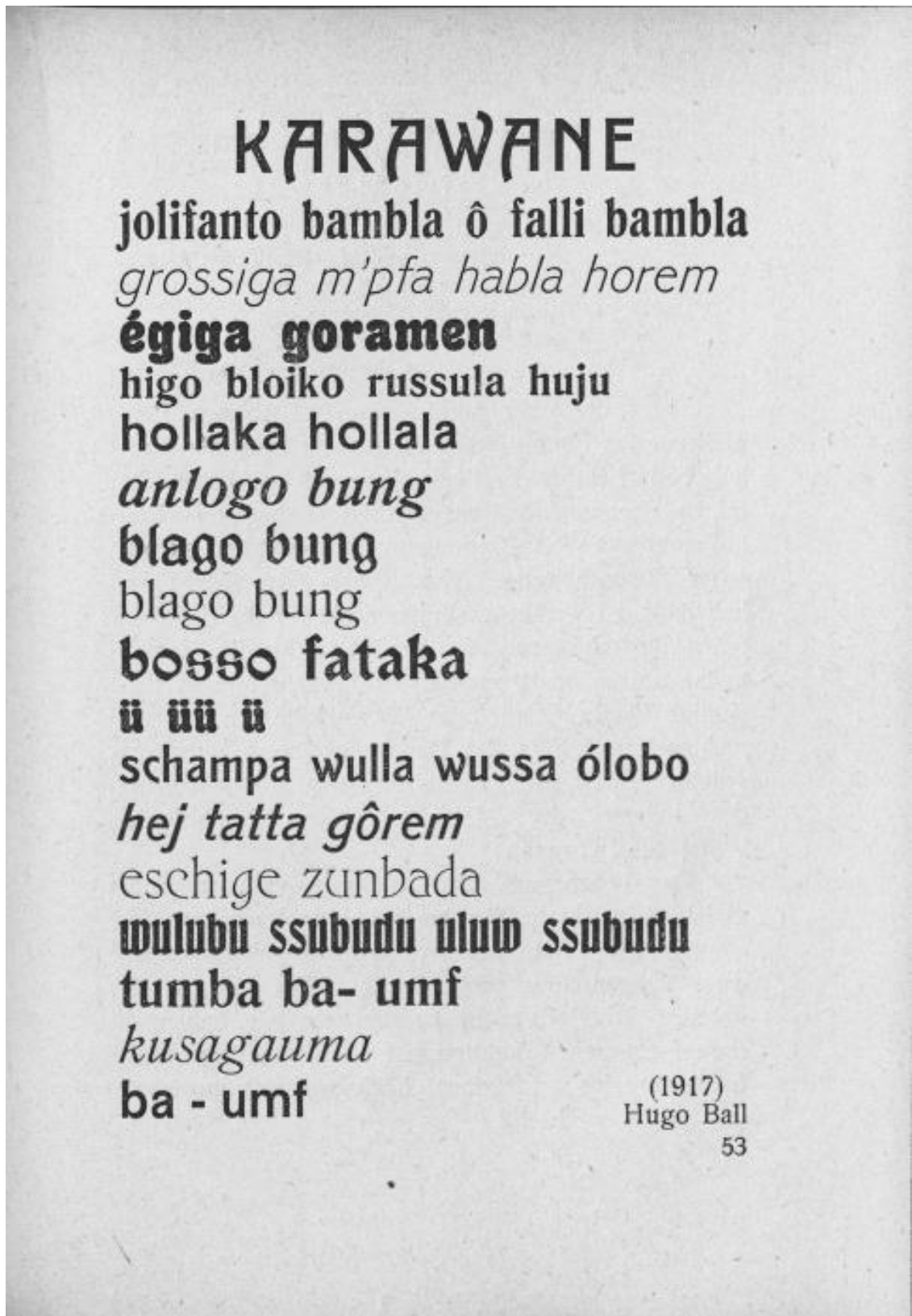
Мартин Миттельмайер

Век ДАДА

Издание выпущено в рамках совместного проекта издательства masters и издательства Ad Marginem



Martin Mittelmeier
DADA: Eine Jahrhundertgeschichte
Siedler Verlag
2016



Хуго Балль. Караван. Страница из Dada Almanach
Берлин, 1920

Караван

ёлифанто бамбля о фалли бамбля
гроссига м'пфа хабля хорэм
эгига горамэн

хиго блейко руссуля хую
холляка холляла
анлого бунг
благо бунг
благо бунг
боссо фатака
ю юю ю
шампа вуля вусса олобо
хей татта горэм
эшиге цунбада
вулюбу ссубуду улюв ссубуду
тумба ба- умф
кузагаума
ба- умф
Хуго Балль, «Караван». 1917
(транскрипция)

Переводчик *Вера Котелевская*

Original title: DADA: Eine Jahrhundertgeschichte, by Martin Mittelmeier © 2016 by Siedler Verlag, a division of Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH, München, Germany.

No part of this book may be used or reproduced in any manner for the purpose of training artificial intelligence technologies or systems.

Ad Marginem **masters**

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

В поисках ДАДА

Швейцария: островок спокойствия, оазис, нейтральная страна. Когда в разгар Первой мировой войны, в сентябре 1916 года, немецкий офицер пересекает границу, первым делом он переводит часы на час назад – «в мирное швейцарское время»¹. В Роршахе, с которого начинается его швейцарский маршрут, он заказывает себе приличный завтрак, гораздо более обильный, чем он мог себе позволить еще недавно, – «впервые за долгое время сочный бифштекс и кофе с доброй порцией сливок»². Дальше путь его лежит в Цюрих. Там он задерживается дольше, чем следовало бы, ибо желает вкушать чувственных удовольствий в том особом роде, в каком они доступны в военное время тоже только в Швейцарии: это кабаре, собравшее на своей сцене артистов и художников самых разных национальностей. Он слышал о нем немало интригующего.

В Цюрих прибыл не простой офицер – это Гарри, граф Кесслер, состоятельный космополит. Намереваясь присоединиться к своему полку, он добирался в Потсдам из Лондона через Париж. В Европе он на короткой ноге не только с крупнейшими политиками, но и с молодыми художниками, многообещающими и дерзкими. О цюрихском кабаре ему рассказал мюнхенский поэт Иоганнес Роберт Бехер, которого Кесслер считает не только самым талантливым лириком поколения Первой мировой, но еще и трагической фигурой³. Бехер – морфинист и в своей пагубной зависимости винит свою бывшую подружку Эмми Хеннингс. Кесслер записывает в дневнике, как отзывается о ней Бехер: «Она одержима историями об индейцах, доносит полиции на себя и друзей исключительно ради сенсации. Переспала со всеми литераторами, организовала два литературных движения – неопатетиков и еще какое-то, продает себя на улице за пятьдесят пфеннигов, поэтесса и морфинистка. Владеет сейчас в Цюрихе „Кабаре Вольтер“. Ночует там же, в одной комнате с артистами и поэтами, семнадцатью мужчинами, якобы из бедности. Они не спят толком уже восемь месяцев»⁴.

¹ Kessler. Das Tagebuch. Band 6. S. 71.

² Ibid. S. 443. ³ Ibid. S. 443.

³ Нет сноски в тексте

⁴ Kessler. Das Tagebuch. Band 5. S. 596.



Цюрих. Река Лиммат, вид на собор Гроссмюenster
Почтовая открытка нач. XX в.

Кесслер – дипломат, его подобными высказываниями не удивишь. К тому же он не склонен к вуайеризму, из всех этих душераздирающих драм больше всего его интересует новое литературное движение. Возможно, он неточно разобрал названия двух этих течений. Или же ему просто с трудом верится, что второе носит, в отличие от мудреного «неопатетики», такое короткое косноязычное название – «Дада».

В любом случае о «Кабаре Вольтер» в Цюрихе мало что известно: в отеле, где он остановился, о таком не слышали. Но Кесслер не отчаивается: кассир одного варьете наконец смутно припоминает, что «нечто подобное» когда-то существовало в Гильдии весовщиков, одной из многочисленных богатых традициями цюрихских гильдий, расположившихся на богатом, фешенебельном берегу Лиммата (см. с. 10). Однако там кабаре не снимает помещение уже восемь месяцев – оно переместилось в Meierei, «маленькую старомодную гостиницу на правом берегу Лиммата»⁵. Но когда Кесслер навещает туда, он узнает, что «Кабаре Вольтер» и здесь не задержалось: официантка сообщает ему печальную новость, что то «умерло».

Что ж, неважно. Кесслер наслаждается прогулкой по старому городу, по его узким переулочкам, любит уютным видом на окрестные горы в обрамлении луны, озера и фонарей и заглядывает в другое варьете. Фильм, который там крутят, – об успешном пересечении Атлантики подводной лодкой Deutschland – «вызвал бурные аплодисменты», судя по дневниковым записям Кесслера.

Сегодня, спустя век, мы справляемся с поисками «Кабаре Вольтер» и того, что родилось в нем под именем «Дада», гораздо лучше, чем Кесслер. Трудно найти цюрихский отель, где вас основательно не проинформировали бы о зарождении дадаизма. Вас почти наверняка снабдят картой города, где размечена вся дадаистская топография, – она-то и помешает вам, как когда-то Кесслеру, направиться в Гильдию весовщиков, и, в конце концов, первым пристанищем будущих дадаистов все-таки была гостиница Meierei, прежде чем спустя четыре месяца

⁵ Kessler. Das Tagebuch. Band 5. S. 71.

они перебрались на другой берег Лиммата. Кроме того, с тех пор большинство недоразумений, преувеличений и подтасовок, распространявшихся дадаистами, выявлены, лакуны устранены, так что заявления вроде высказываний Бехера о Хеннингс стоит расценивать как нелепые домыслы. Дадаизм тщательно и с пристрастием изучен и занимает видное место в пантеоне художественного авангарда.

Дада считается самой взрывной, последовательной, резкой и многогранной попыткой вызволить искусство, литературу и язык из когтей буржуазной идеологии, вырвать их из плена музеефикации и интеллектуализации и столкнуть с реалиями повседневной жизни. Во время и после Первой мировой войны этот невероятный союз абсолютно разных по темпераменту и таланту художников, любителей и иных жизнестроителей попирает остатки буржуазной культуры и буржуазного образа жизни, пока последним не пришлось признать свою устарелость и выказать толику скрытого в них безумия.

«„Кабаре Вольтер“ умерло», – заверяет официантка, и она совершенно права. К моменту визита Гарри, графа Кесслера, в сентябре 1916 года первый этап дадаизма завершен. Хуго Балль, тогдашний спутник Хеннингс (см. с. 30) и основатель кабаре, удаляется в Аскону. Дадаисты больше не вернутся на крошечную сцену Meierei. Уловка самоназвания «Дада» состояла в том, что оно лишено какого-либо значения. Парадоксальная программа заключалась в отсутствии программы – и именно это оказалось не под силу даже самым талантливым дадаистам. И это еще одна причина, по которой движение Дада, едва зародившись, быстро распалось.

В том, что «Кабаре Вольтер» умерло, официантка, конечно же, глубоко заблуждалась. Главные герои кабаре скоро откроют собственную галерею Dada; еще не начал выходить журнал *Dada*; впереди еще легендарные выступления в Цюрихе. Более того, дадаисты вскоре рассеются и разнесут дадавирус по Женеве, Берлину, Кёльну и Парижу, заразив им весь мир.

К слову «дада» то и дело обращаются по сей день: оно давно освободилось от своих исторических манифестаций и проникло в повседневную речь. Этим словом из двух слогов любят обозначать забавную ерунду или провокационное языковое искусство: от зычных и заряженных эмоциями выкриков футбольного тренера, который не в ладах с немецким, до речевой эквилибристики рэпа, – под видом «дада» объединяют подчас немало современных явлений. И всякий раз, когда заходит речь о столичных западных клубах, стремящихся вписаться в традицию культурного авангарда, интеллектуальной элитарности и соблазнов либертинажа – от салонов мыслителей Просвещения XVIII века до нью-йоркской Studio 54, – не обходится без упоминания «Кабаре Вольтер».

В этом отношении наша ситуация действительно напоминает ситуацию Кесслера. Дадаизм несетя сломя голову, одержимый всевозможными грезами об освобождении и разрушении. В поисках наследия Дада мы то переносимся, заставая расцвет панка, в Лондон, где всплывает изобретенный Дада нигилистический жест, то ныряем с головой в хэппенинги 1968 года, эксплуатировавшие дадаистскую технику провокационного действия⁶. Философ Пол Фейерабенд и вовсе преобразовал дадаистскую установку в фундаментальную анархистскую фигуру мысли: прогресс в мышлении и познании если и возможен, то только если человек готов отбросить все предпосылки и ожидания⁷. Не в том ли и заключается непреходящий триумф дадаизма, что он создал нечто вроде эссенции сопротивления – взрывоопасной, быстро улетающей, но именно потому универсально применимой?

Любое сочувственное описание движения Дада обязано огромной притягательности этих упований. Но оно не должно безоглядно поддаваться ей. Ведь велика опасность, что всё, чем

⁶ Marcus. Lipstick traces.

⁷ Feyerabend. Wider den Methodenzwang.

интересно для нас движение Дада сегодня, будет погребено в угоду ожиданиям потомков, оставив после себя лишь своего рода протестный фольклор. Дада – это реакция на Первую мировую войну и банкротство культуры, сделавшей эту войну возможной, – так звучит вполне правдоподобное рефлекторное объяснение дадаизма. Но чем ближе знакомишься с отдельными протагонистами и их историями, тем более многослойным предстает это движение. И тем более захватывающим. Именно потому, что Дада приходится вмещать столь многочисленные и разнообразные биографии, интересы и проявления таланта, такой напряженной, упорной и изматывающей предстает ведущаяся под этим именем борьба с обещаниями, требованиями и безднами той эпохи. Эпохи, которая к тому же несет в себе существенные черты нашей собственной⁸.

Период бурного экономического роста привел к инновационному сдвигу, полностью изменившему повседневную жизнь. Железные дороги и телеграф способствовали в начале XX века стремительному ускорению и дифференциации жизненного мира. Цифровая революция начала XXI века, в свою очередь, изменила весь уклад личного и профессионального общения. Подобно тому как с резким ростом населения в крупных городах приходилось заново выверять баланс близости и дистанции, сегодня социальные медиа заставляют переосмысливать природу контакта и конфронтации. После провала социалистических государственных проектов возобладало чувство постистории – представление о том, что великие утопии и исторические линии развития более или менее исчерпали себя. Отныне всё происходит одновременно: налицо грандиозное смешение, или, скорее, сосуществование различных жизненных проектов.

Для ментального аппарата обычного человека именно эта одновременность, свойственная нарождавшемуся XX веку, и стала поначалу главным вызовом. Справиться с этим опытом человек был явно не в состоянии: мир стал настолько сложным, что поспеть за ним было индивиду не под силу. Была велика опасность, что внешний беспорядок повлечет за собой беспорядок внутренний: мышление «разорвется на тысячу отдельных мыслей, молекул и атомов мыслей, крошечных разрозненных мыслишек, отдельных сущностей»⁹, как писал швейцарский психолог Фриц Брупбахер в начале XX века. Индивид отныне теряет уверенность в своей способности каким-либо образом вмешиваться в неупорядоченный и всё более могущественный мир. Более того, всё больше сомнений у него вызывает вопрос, тот же ли он самостоятельный и самосознающий индивид, которым гордо мнил себя когда-то: «Всё, что человек узнает сегодня о себе или мире ..., ослабляет его чувство, что он – личность. Его ощущения, влечения, инстинкты – так ему говорят – не являются его собственностью, а унаследованы от предков или обусловлены средой; он – их промежуточное звено, мимолетная связь частей, которые в следующее мгновение рассеются и вступят в новые связи»¹⁰. Кесслер пишет это в конце XIX века, до аналитики власти Мишеля Фуко и до того, как появились алгоритмы, грозящие исполнить желания человека прежде, чем он их в себе осознаёт.

Вследствие этого нарастает растерянность, перенапряжение, истощение. Неврастения, распространившаяся на рубеже XIX–XX веков, была предвестницей нынешнего «выгорания»¹¹. Нам знаком и тревожный феномен резкого перехода растерянности в свою противоположность, когда молодежь становится фанатичной и разжигает войну. Именно так в феврале 1916 года несколько молодых людей на небольшой сцене в районе Цюриха, славящемся развлечениями, надели на себя одежды, из которых не вылезали еще долгое время. Так что

⁸ См. например: Rödder. 21.0. S. 12. или: Osterhammel. Die Verwandlung der Welt. S. 1279f. Об актуальности Дада: «Новая дискуссия о культуре, которая #...# разгорелась под знаком постмодерна, обретает неожиданную точку соприкосновения с воинствующей критикой культуры, которую осуществлял дадаизм». Schlichting. Pioniere. S. 34.

⁹ Brupbacher. Psychologie. S. 16.

¹⁰ Kessler. Henri de Régner // PAN IV (1896). S. 244.

¹¹ См. например: Blom. Der taumelnde Kontinent. S. 34. или: Martynkewicz. Das Zeitalter der Erschöpfung.

«вековая» история, на которую указывает заголовок этой книги, – не просто мимикрия под предмет, не блеф, сильно преувеличенное утверждение или провокационная бессмыслица. Он означает скорее вот что: дадаисты начали вековой матч под названием «Мы против существующего мира», матч, который, похоже, еще не окончен.

История дадаизма становится для нас сегодня тем более актуальной, чем точнее она вписывается в эпоху рубежа XIX–XX веков. Поэтому дадаистов в этой книге окружают многочисленные персонажи, не принадлежавшие ближнему кругу Дада. Это необходимо еще и потому, что в своем стремлении к непосредственному контакту с настоящим дадаисты постоянно сталкивались с современниками, выпавшими из канона интеллектуальной истории. Только при новом взгляде, скажем, на уже знакомых нам Макса Брода, Теодора Дойблера, Курта Хиллера или Саломо Фридлендера конкретизируются непонятные прежде дискуссии и намеки; и лишь тогда обретают четкие очертания выглядящие совсем не по-дадаистски стратегии, с помощью которых дадаисты осваивали идеи своего времени.

Хотя в центре первой части книги – знаменитое выступление Хуго Балля, обрядившегося в кубистический костюм, с декламацией своих звуковых стихотворений, сцена Балля в тот момент – не просто цюрихская гильдия, а эпохальный сдвиг, произошедший задолго до Первой мировой войны. Понятие симультанности превращается из модного слогана, обозначающего этот сдвиг, в подлинно действенную категорию для описания нового мира, воспринимаемого как сумбур. «Прошлая жизнь» Балля, предшествовавшая его выступлению, позволяет нам совершить тур по эстетическому авангарду, богемным тусовкам и литературным кружкам вроде основанного – предположительно Хеннингс – кружка неопатетиков, которые боролись за адекватное восприятие этой симультанности. Серьезные вопросы об отношении политики к искусству, о состоянии, в котором пребывают отношения полов, о возможности объединяться в сообщества – Хуго Балль задает их, просто стоя на сцене в своем кубистическом костюме, он задает их решительно и настойчиво еще до того, как что-то произносит.

Дадаисты живут в переходный период. «Всё посыпалось, – пишет один из них, – всюду являет себя новый человек». Но как будет выглядеть этот новый человек, когда наконец прорвется сквозь старый мир? В начале века предлагается необозримое множество альтернативных образов жизни, которые противопоставляют бурной индустриализации и растущей сложности новую простоту, мистику и трансценденцию. Но не исключено, что это всего лишь родовые муки более уютной утопии – непринужденного приятия мира, чреватого возможностями, смягчением гендерных отношений, спокойствием, которое многие европейцы надеются обрести в Новом Свете и его столице Нью-Йорке.

Один из предполагаемых семнадцати участников «Кабаре Вольтер», эльзасский художник Ханс Арп, – наш проводник по утопическим ландшафтам, расположившимся между усилиями поселившихся в Асконе реформаторов жизни создать современный, человеческий, то есть враждебный идеологии дизайн и поисками простой ясной линии, поисками искусства, которое переосмыслит крайности современного культа индивидуальности и художника. Утверждение, что дадаисты объявили искусство мертвым, – слух, который они сами опровергали неустанным творчеством, организацией выставок и обсуждением произведений. Они провозглашали не конец искусства, а рождение нового искусства, что отражено, например, в рельефах Ханса Арпа.

Но как приходит в мир новое, как происходят перемены? «Всё дело в связи, – говорит Хуго Балль, – и в том, что местами она уже прервана». основополагающая техника дадаистов – это разрушение существующего и рекомбинация высвободившихся элементов. Она применяется к общественным институтам и их символическим кодам. В зависимости от того, насколько свирепствует мир в данный момент, можно предоставить «прерывание» ему самому. Война и революция, их завершение и подавление производят достаточно социальных отходов, чтобы дадаист мог их просто собрать. В коллаже эта техника проявляется наиболее наглядно. Коллаж

Ханны Хёх «Разрез последней, веймарской культурной эпохи пивных животов Германии, сделанный кухонным дада-ножом» занимает центральное место в главе «Склеивать» и позволяет нам взглянуть на послевоенный Берлин и схватку между группой вдохновленных дадаизмом, сплотившейся вокруг участников создания кабаре – Рихарда Хюльзенбека вместе с Раулем Хаусманом и Иоганнесом Баадером, – с одной стороны, и политически более активной группой, объединившейся вокруг художника Георга Гросса, – с другой.

В «сбое» символического кода, внесении сумятицы и чрезмерной растяжке общепринятых и ритуальных форм речи проявилось самое сильное и продолжительное влияние недолговечного движения дадаизма. Звуковые стихи Хуго Балля – лишь самые известные примеры сбоя осмысленной речи (см., например, с. 2). Дадаисты использовали целый арсенал упражнений на ослабление системы языка, которыми мы пользуемся и сегодня. Эти упражнения на языковую растяжку сопровождают в главе «Говорить» рассказ о попытках самого молодого сооснователя «Кабаре Вольтер», румына Самуэля Розенштока, больше известного под именем Тристана Тцара, экспортировать дух дадаизма в Париж.



Выступление Хуго Балля в кубистическом костюме
Цюрих, «Кабаре Вольтер», 23 июня 1916

И если дадаизм подразумевает продуктивное обращение с нереализуемостью собственного замысла, то нижеследующие страницы, безусловно, можно считать дадаистскими. Каждая глава посвящена одному из основателей кабаре, далее – городу, которому он несет благую весть дадаизма, и, наконец, ключевой художественной форме, которую он практикует, – этот план, конечно же, слишком схематичен, чтобы хоть немного приблизиться к пониманию столь спонтанного и переменчивого явления, как движение Дада. Вот почему у меня постоянно всё идет наперекосяк, вот почему уже во вторую главу вклинивается такая явно недадаистская местность, как Аскона, и вот почему между главами помещены интермедии с анекдотами: не все они непременно правдивы, но все, безусловно, правдоподобны. И когда слово «дада» отделяется от своих цюрихских основателей и начинает вдохновлять художников по всему миру, оно покидает узкие рамки этой книги.

«Всё дело в связи, – говорит Хуго Балль, – и в том, что местами она уже прервана». Что ж, долой одежды, в которые так уютно облачены иные трактовки дадаизма, но в которых впору задохнуться, и – вперед, к историям про индейцев!

1. Выступать на сцене

«Я хотел бы быть частью собственного движения»

Швейцария – нейтральная страна, сюда не доносится грохот пушек, поэтому в 1916 году в Цюрих съезжаются со всего света. Роскошную Банхофштрассе называют теперь не иначе как Балканштрассе. Французы и немцы, убивающие друг друга неподалеку, на улицах Цюриха всё еще дружелюбно приветствуют друг друга, в городе есть и русские, например Владимир Ильич Ленин, который ходит по улочкам с «каменным лицом, зажав под мышкой тощий портфель»¹², а из Триеста прибыл ирландец Джеймс Джойс. В город потянулись и дельцы: спекулянты, наживающиеся на войне, журналисты, шпионы и те, кто выдает себя за таковых.

Цюрих невелик, и, возможно, всё происходит здесь более неспешно, чем в других европейских столицах, но все-таки художественный модернизм, революционный пыл и увлечение морфием – не завезенные иммигрантами веяния. В Цюрихе есть покровители современного искусства, такие как учитель, писатель, книготорговец и ценитель искусств Хан Корай (Hap Coray); есть и политические кружки, например собрания, посвященные социалистическому просвещению рабочих, которые организует психолог Фриц Брупбахер в ресторане Zum Weißen Schwänli; имеются и важные интеллектуальные центры, среди которых – Nackesche Buchhandlung, владелец которого умер от передозировки.

Так что, если вы планируете какое-либо культурное мероприятие в центре, например в Гильдии весовщиков, можете рассчитывать на наплыв публики и изысканное общество. К тому же на этот раз предстоит особенное событие: впервые писатели, художники, певицы и одаренные прочими талантами, собиравшиеся под названием «Кабаре Вольтер» в небольшой гостинице Meierei, выступят на более вместительной и солидной сцене. И именно этот вечер они впервые назовут словом, когда-то внезапно всплывшим для описания происходящего: 14 июля 1916 года, чуть меньше чем за два месяца до того, как Кесслер тщетно разыскивал это кабаре, состоялся «первый вечер дадаистов».

Многие из посетителей уже слышали о дадаизме, некоторые даже бывали на вечерах «Кабаре Вольтер». Все в предвкушении, ведь атмосфера в Meierei в последнее время значительно оживленнее, чем во многих подобных кабаре Цюриха. Анонс своим сухим перечислением обещает невообразимую смесь: «Музыка. Танец. Теория. Манифесты. Стихи. Картины. Костюмы. Маски». Вечер явно носит программный характер: обилие манифестов указывает на намерение участников раз и навсегда прояснить, что такое дадаизм, чем он должен, хочет и может быть.

В какой-то момент на сцене появляется Хуго Балль. Большинство знает этого высокого худощавого мужчину с узким лицом, чья серьезность и мнимая невозмутимость всегда привнесут некий холодок в разгоряченную богемную атмосферу. На первый взгляд, в появлении Хуго Балля нет ничего необычного: он, собственно, практически всегда на сцене. В течение всего этого года он только и держался на плаву за счет выступлений в кафешантанских программах, будучи, к счастью или нет, сносным пианистом. Этого вполне достаточно, чтобы обеспечить музыкальное сопровождение вечера в кабаре. Но на этот раз он на сцене не как аккомпаниатор, а как главный исполнитель. Именно он вместе с Эмми Хеннингс был инициатором создания «Кабаре Вольтер», так что у него есть все основания начать свой номер словами: «Дада – новое направление в искусстве. Об этом говорит уже то, что до сих пор никто ничего о нем не знал,

¹² Цит. по: Behrmann, Baumberger. Emmy Hennings Dada. S. 112.

а завтра о нем заговорит весь Цюрих»¹³. Его соратники явно не возражали бы, если бы он как первый среди равных просто объявил программу, если бы, подобно директору цирка, подогрел страсти вокруг готовящегося его балаганом зрелища, а затем уступил место артистам. Но это не в характере Хуго Балля. Если уж он начал с такого заявления, то непременно исполнит задуманное. Он намерен сыграть свою роль в том, о чем завтра заговорит весь Цюрих.

Итак, ожидалось необычное представление. У Хуго Балля было вдоволь возможностей понатореть в исполнительском мастерстве. В 1910 году он поступил на «ассистента по режиссуре, драматургии и вопросам управления» в актерскую школу при Немецком театре в Берлине¹⁴. Как начинающему режиссеру, ему было разрешено наставлять учеников, а однажды – даже подготавливать к урокам режиссуры у директора театра, самого Макса Рейнхардта, хотя актеры поначалу встретили его, как всякого новичка, с неприязнью. Школа эта представляла собой смесь «детского сада и сумасшедшего дома»¹⁵, как писал Балль своей сестре Марии, но вскоре он неплохо вник в «эксцентричную натуру актера»¹⁶. Ведь, обучаясь на режиссера, приходилось и играть – необходимо было самоутверждаться на сцене. Своенравие, высокомерие, безответственность – всё это понятные, даже неизбежные издержки актерской профессии. «Я всё еще способен найти в этой связке ключей отмычку к самой искаженной психике», – писал Балль. И добавлял: «Я начинаю любить театр»¹⁷.

Тяжелый и бурный роман с театром достигает кульминации, когда режиссер Ойген Роберт приглашает Балля драматургом в мюнхенский Schauspielhaus, продвижению которого тот способствует одним из первых же своих официальных распоряжений – вдохновленный театром Рейнхардта, он переименовывает его в Kammerspiele. Еще до назначения Балля Роберт превратил театр в площадку для современной драматургии. В октябре 1912 года пьесой Леонида Андреева, идеально-типически воссоздающей «жизнь человека», театр открывает свой первый сезон под новым именем. Герой этой пьесы даже в отчаянно бедственном положении восстает против фигуры в сером, которая неизменно присутствует на сцене, словно аллегория судьбы, сатаны или самой жизни притаившись где-то в углу и молчаливо наблюдая за вехами его становления. «Малодушные люди преклоняются пред твоею загадочною властью. Твое каменное лицо внушает им ужас, в твоём молчании они слышат зарождение бед и грозное падение их. А я смел и силен, и зову тебя на бой»¹⁸. Это бунт перед грядущим успехом, последний этап перед тем, как пробьет его час и герой пьесы станет желанным и нужным членом высшего общества.

Разве это не описание положения самого Хуго Балля – молодого энергичного драматурга на захватывающей современной сцене? Он становится незаменимым организатором модернистского театра, устраивая выставки в фойе совместно с берлинской галереей Герварта Вальдена Sturm, служащей площадкой для новейших художественных течений, таких как экспрессионизм и футуризм, и приглашая поэтов, таких как Герхарт Гауптман, для авторских чтений и участия в дневных мероприятиях, утренниках. Он и сам начинает писать. В 1911 году вышла из печати его трагикомедия «Нос Микеланджело», а он уже взялся за новую пьесу – комедию «Палач из Брешиа».

Балль тщеславен, он стремится во что бы то ни стало чего-то достичь. «Мне так неудержимо хочется стать великим художником!»¹⁹ – пишет он сестре. Конечно, ему хотелось бы раз-

¹³ Цит. по: Называть вещи своими именами. С. 316 (см. раздел «Литература»). – Здесь и далее – примеч. пер.

¹⁴ Ball. Leben und Werk. S. 66.

¹⁵ Ball. Briefe. Band I. S. 11.

¹⁶ Ibid. S. 12. ⁵ Ibid.

¹⁷ Нет сноски в тексте

¹⁸ Леонид Андреев «Жизнь человека» (1906–1907); Ssachano. Russisches Theater des XX. Jahrhunderts. S. 242.

¹⁹ Ball. Briefe. Band I. S. 51.

веять опасения матери, что отказ от обучения в кожевенной мастерской, а затем и от защиты диссертации, возможно, не был разумным решением. Но это не главная причина. Балль начинает этот переломный «этап» своей жизни в то время, когда целое поколение ждет своего часа. Верлибр, которым американский поэт Уолт Уитмен воспевает себя в «Песни о самом себе» («Я чувствую себя»), давно проник в лирику старой Европы. На рубеже веков заново открывают Макса Штирнера с его радикальным эгоизмом («Нет ничего выше меня!»), а декоратор Герман Обрист вплетает в гобелен линию, которую еще можно назвать растительным орнаментом, но которая воспринимается скорее как дерзкая подпись «великого человека, завоевателя, ума, устанавливающего новые акты и законы»²⁰. И еще долго будут расходиться круги от тех шокирующих водоворотов, которые были вызваны убийством Бога и ветхого Адама. Увлеченность Балля сочинениями Ницше куда глубже, чем у большинства его современников, – пребывание Ницше в Базеле станет темой его незащищенной диссертации, так что Балль подойдет к переоценке Ницше с филологической добросовестностью: «[Ницше] был установлен иной принцип оценки: принцип предпочтения творческих умов умам покорным и подчиненным, вкуса – долгу, личной свободы – личной зависимости»²¹.

Балль освоил театральную режиссуру и сценическое искусство, он теоретически исследовал пыл «эстетической культуры, противостоящей культуре моральной». Но ничто не сравнится с практикой. В своем мюнхенском *Kammerspiele* Балль стал свидетелем постановки, каковую он и представить себе не мог. Ойген Роберт добился мировой премьеры «Франциски» Франка Ведекинда, пьесы, о которой Гарри, граф Кесслер, еще в 1925 году заметил, насколько она «удивительно современна и постреволюционна»: «От нее буквально разит духом 1919–1920 годов»²². И поскольку Ведекинд считает, что профессиональные актеры портят его пьесы и тем самым лишают его заслуженного триумфа, он предпочитает сам исполнять главные мужские роли. Хуго Балль был немало удивлен во время репетиций «Франциски» и последовавших за ними спектаклей: вот человек, который и не думает перевоплощаться – он просто врывается на сцену и захватывает ее. Когда Франк Ведекинд, этот неактерствующий берсерк, пылает, бьется и вибрирует, всех специалистов по вчувствованию и перевоплощению, всех этих виртуозов психологической актерской игры просто выбивает из колеи. «Черт побери! – восклицает Балль. – Вот высшая степень точности!»²³

Не это ли стало образцом для Балля, поставившего свой номер в Гильдии весовщиков? Довольно колебаний, выплесни всё свое существо! Ты же не хочешь угождать или восхищать? Ты хочешь провозгласить о начале чего-то абсолютно нового! Как и не-актер Ведекинд, играющий в собственных пьесах. Долой завесу-майя социальных условностей, бросим ясный взгляд в самую бездну дионисийства! Кому еще хочется восхищаться тем, как мастерски госпожа Шмидт перевоплощается в госпожу Хубер? «Мы больше не ищем в театре переселения душ – мы ищем персонажей. Новые тела. Новые души. Мы приходим смотреть на актеров, как Сократ приходил к Геродоту – с жадным любопытством. Мы приходим не ради пьесы. Но ради мужчины, женщины, самки», – пишет Балль²⁴. Недопустимо сводить человека к отведенным ему ролям, мораль есть инструмент подчинения, а Бог – умер. Но поскольку сомнение во всём этом грозит всякий раз вспыхнуть с новой силой, необходимо снова и снова инсценировать смерть Бога и осуществлять переоценку всех ценностей. И потому Ведекинд, как конференсье новой эпохи, избавляет сцену от натурализма, ставшего обезоруживающе-благодарным. В прологе своего «Духа земли» он выходит на сцену, ставшую цирковой ареной, подобно укро-

²⁰ Fuchs. Hermann Obrist. S. 324.

²¹ Ball. *Zeitkrankheit*. S. 91.

²² Kessler. *Das Tagebuch*. Band 8. S. 682.

²³ Ball. *Zeitkrankheit*. S. 18, 15.

²⁴ *Ibid.* S. 15.

тителю зверей, и возвещает вместо устаревших проблем мещанской трагедии о «настоящем звере, диком красивом звере», голом существе, свободном от всех условностей.

Между тем к 1914 году Хуго Баллю этого уже недостаточно. Для Ведекинда это театральное действо, от которого захватывает дух: сцена очищается от всех охов и ахов психологического реалистического театра. Однако сам он в борьбе с прошлым остается одним из его протагонистов – в глазах Балля миссия Ведекинда, его бунт против морали делают его поборником оной. Граф Кесслер, посмотрев спектакль «Ящик Пандоры», заметит, что Ведекинд не революционер – он «лишь бунтует против сил, власть которых признает, например против сексуальной». Он «раб, который самым пикантным образом гремит своими цепями», – «скорее садист, чем борец за свободу»²⁵. Ведекинд для Хуго Балля – это завершение, неповторимый и великолепный финал, если даже не эпигон жеста. Итак, что же теперь, после спектакля Ведекинда? Балль пишет: «В качестве анти-идеала, чтобы преодолеть это, мы выдвигаем экспрессионизм, который больше не желает знать никаких объектов, который с безумной страстью обретает свою собственную индивидуальность и в сокровеннейшем самосозидании провозглашает ее диктатуру»²⁶.

Экспрессионизм здесь пока не то эпохальное понятие, которое мы знаем и которым пользуемся сегодня, слово это здесь всего лишь шутка, словесная игра, призванная помочь по возможности четко отмежеваться от импрессионизма, слово, указывающее на желание направления обрести собственное имя, не связанное ни с одной из эстетических традиций, слово, которое еще предстоит наполнить содержанием²⁷.

Когда в июле 1916 года Хуго Балль решил сыграть на сцене Гильдии весовщиков кого-то вроде диктатора, он сделал это с самой изысканной многозначительностью, граничащей с пародией. Он облачился в костюм, который три недели назад уже опробовал на крошечной сцене Meierei и который описал следующим образом: «Мои ноги стояли в круглой и тесной колонне из блестящего голубого картона, высотой мне по пояс, так что я выглядел как обелиск. Выше я сделал огромную вырезанную из картона накидку-воротник, вырезанный из картона, изнутри оклеенную алым, а снаружи – золотым. На шее этот воротник был скреплен так, чтобы он мог двигаться подобно крыльям, когда я поднимал или опускал локти. И к этому – цилиндрический высокий шаманский колпак в бело-синюю полоску»²⁸.

В этих картонных колоннах он даже не мог самостоятельно передвигаться – на сцену его вынесли. Это совершенно не вязалось с его «диктаторским» замыслом, всё равно что мчаться на полной скорости с ручным тормозом, – выступление не заладилось с первых же шагов. Неужели Хуго Балль совершил типичную ошибку диктатора-новичка – выбрал слишком кричащую и мудреную униформу, которая затем взяла верх над его собственным телом?

Хуго Балль не диктатор и не помешан на саморекламе. Редко кого описывают с такой единодушной безоговорочной симпатией: все так расхваливают его сдержанность, чуткость, осторожность, продиктованную чувством справедливости, так восхищаются им. Даже те, кто сомневается в суровой доброте Балля, питают к нему глубочайшее уважение. Широкие жесты, публичные выступления, провозглашение каких-то программ – всё это не для Хуго Балля. Эмми Хеннингс вспоминает, как трудно было уговорить Балля аккомпанировать ей на гитаре во время ее кафешантантных номеров. Стесняющемуся и смущенному, ему приходилось сначала унимать волнение, прячась в коридорах. Выход на сцену невероятно труден для Балля. Всё в его выступлении свидетельствует об этом затруднении: едва ли кто-то когда-то казался менее

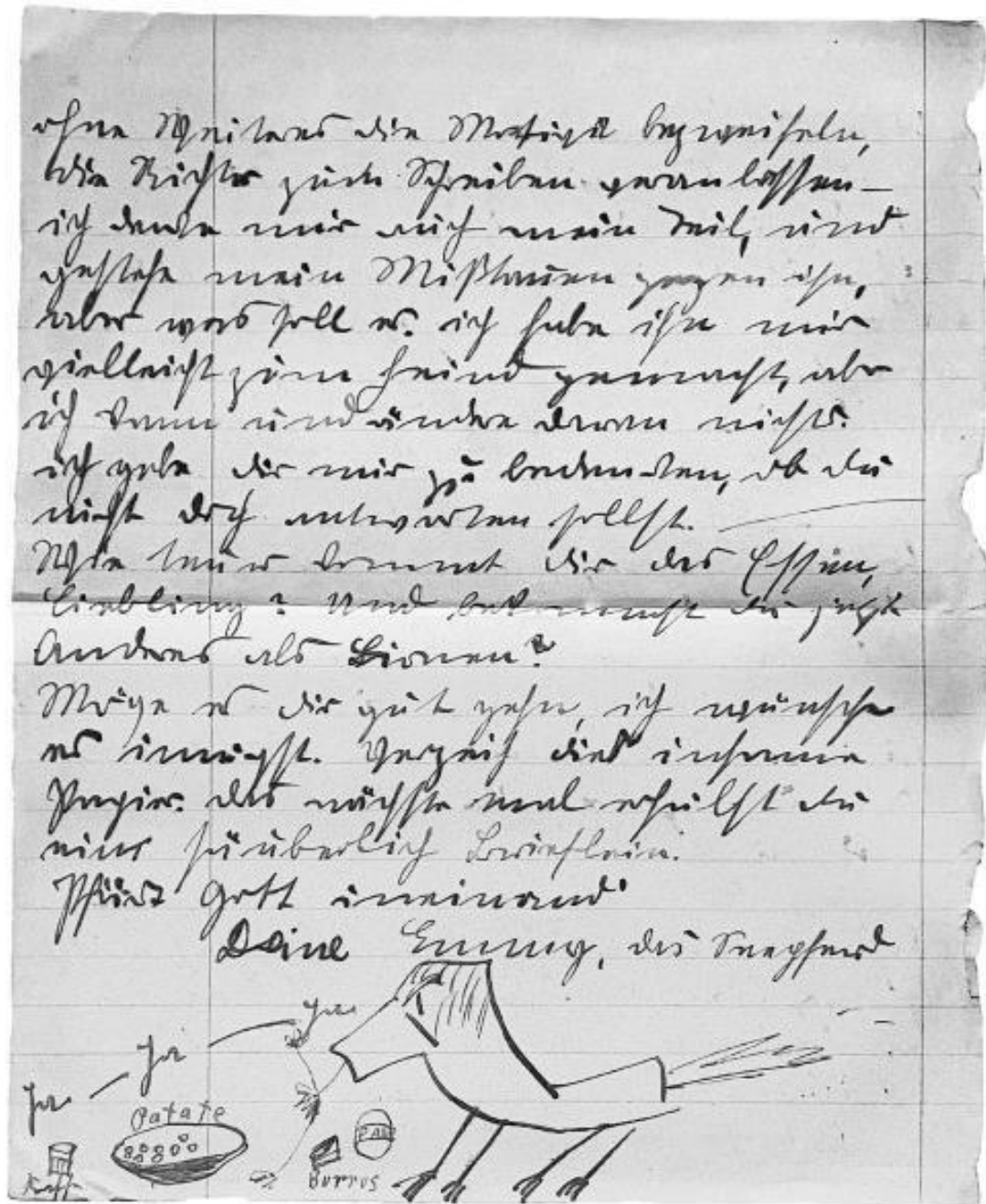
²⁵ Kessler. Das Tagebuch. Band 7. S. 116.

²⁶ Ball. Zeitkrankheit. S. 20.

²⁷ См., например, Курт Хиллер в Raabe. Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen. S. 24.

²⁸ Цит. по: Балль. Бегство из времени. С. 12.

естественным и уверенным в себе, менее витальным. Может быть, именно в этом и заключается послание, манифест Хуго Балля? В том, что все эти заправилы-диктаторы склонны спотыкаться, потому что не знают, куда девать свою неумную силу? «А вот и я!» – восклицает штирнеровский эгоист. Допустим. Но дальше-то что? Хуго Балль в своем облачении – символ поколения, застрявшего между жадой нового и отсутствием ориентиров. Ведь всё это далеко не невинные явления – самовосхваление, дионисийский экстаз или воля к власти. Более того, не всегда талант распределен между всеми «я» художника поровну: порой возникает огромная пропасть между жадой личной диктатуры и доступными «диктатору» средствами ее выражения.



Из письма Эмми Хенниг Хуго Баллю (1917)

... Во сколько тебе обходится еда, дорогой? И покупаешь ли ты сейчас что-нибудь кроме [груш]? Пусть всё будет хорошо, искренне желаю тебе этого. Прости за этот отвратительный клочок бумаги. В следующий раз ты получишь аккуратное письмецо. Храни тебя Бог!
твоя Эмми, морской конек

Того же, кто виртуозно освоил это пространство, Хуго Балль встречает в начале 1910-х годов в Мюнхене: это студент-медик Рихард Хюльзенбек, сын фармацевта. Хюльзенбек и хотел бы стать поэтом, но с трудом нащупывает достойную тему. То, что Балль воспринимает как освобождение – «анти-идеал» зарождающегося экспрессионизма не должен иметь объекта, – для Хюльзенбека становится проблемой. «Мое развитие должно подстегиваться честолюбием. Я хочу возвыситься», – записывает он в дневнике²⁹, но это честолюбие перегревается из-за отсутствия объекта. Хюльзенбеку повезло, что он смог вырваться из своей социальной среды, избежав особенно драматичных столкновений с родителями. Однако на такой расчищенной вершине настоящее любому может вскружить голову: «Сегодня социалист – завтра эгоист, сегодня католик – завтра анархист». «Боже мой, оно воеет, вздыхает, ревет и погружается в пучину моих мнений, так что я могу попросту оглохнуть, потерять слух для более тонких материй, выронить сосуд души, поэзию»³⁰, – пишет Хюльзенбек в дневнике. И хотя он знает, что поэзия в таких обстоятельствах порождает скорее штампы и речевые клише, честолюбие всё же подстегивает его пробовать свои силы в словесности. Стихотворение «Молитва», его первая публикация, начинается так: «Наполни мою душу безмолвным видением / освети пути мои, / Ты, Ты даешь слезам / силу и благословляешь боль»³¹.

Своим кубистическим костюмом Хуго Балль установил эталон экстравагантной непрактичной одежды, на который движение дадаистов будет равняться и впредь. Когда позже Хюльзенбек будет продвигать дадаизм в Берлине, а вопрос силы поступка и автономии индивида в связи с подавлением Ноябрьской революции приобретет политическую остроту, коллекция личной униформы диктаторов пополнится еще одним экспонатом. Им станет иносказательный освободительный лозунг «У каждого свой футбол», со всеми вытекающими отсюда трагикомическими последствиями. Проиллюстрировал его Виланд Херцфельде в период создания в 1919 году вместе с художником Георгом Гроссом и своим братом Джоном Хартфильдом политически-активистского издательства Malik.

²⁹ Nenzel. Kleinkarierte Avantgarde. S. 82.

³⁰ Ibid. S. 73.

³¹ Ibid. S. 81f.

Прекрасный новый пафос

Смена декораций. Помещение наподобие гостиной. Атмосфера глубокой усталости. Все в сборе, можно бы уже и начинать, но одного члена клуба всё нет. Неужели нужно постоянно метаться – ждать или нет, тем более сегодня, в годовщину основания клуба? Хозяин в нерешительности, к тому же он невероятно устал, но в итоге все-таки берет себя в руки, и они начинают. Присутствующие рады: наконец-то они могут занять в столовой свои места, разделенные ширмами, дабы не опасаться, что случайно встретятся взглядами. Это встреча так называемых «дифференцированных», дифференцированных настолько, что их встречи выйдут далеко за рамки нормальной социальной жизни. Суть их устава, если бы у них была такая обыденная вещь, как устав, в следующем: ни одно из их действий не должно быть предсказуемым, обычным, общепринятым. Говорить на таком заседании невероятно сложно, потому что всякая попытка, всякий порыв заговорить тут же обрастает трюизмами, даже, пожалуй, пафосом, отголоском чего-то давно известного. Но когда некоторым наконец удается с помощью словесных ухищрений, которые, естественно, должны превзойти прежние ухищрения, обменяться с другими ложами своими словесными находками, прибывает запоздалый гость. Вальдер, хозяин, несказанно счастлив и рад, ведь гость это особый: можно быть уверенным, что он снова выдаст что-нибудь из ряда вон выходящее, возведет утонченность Ложи дифференцированных в новую степень.

И действительно, он и на этот раз не разочаровывает: он облачен в великолепный костюм, восхищающий не столько элегантностью, сколько тем, что своей вопиющей нелепостью затмевает всякую элегантность. Его кубистический костюм-обелиск настолько восхитительно неуклюж, что он даже не может в нем передвигаться, и это уже верх абсурда. Хозяин в восторге, когда слуги вносят опоздавшего и тот начинает нести свою тарабарщину.

В действительности всего описанного никогда не происходило: речь здесь идет о завязке дебютного романа Макса Брода «Замок Норнепигте». В нашем описании Хуго Балль ловко вписался в атмосферу доведенного до предела декаданса, которому его костюм явно пришелся бы ко двору. Героя, которому в романе удастся так восхитить Клуб дифференцированных, зовут Гуахен. Выступления, которые он с большой изощренностью готовит для так называемого сатанинского варьете, легко сошли бы за дадаистские перформансы. Он запирает пианиста, чтобы тот не мог репетировать, а когда ему наконец разрешают сесть за рояль, допустив к прослушиванию, Гуахен крадет у него очки, без которых тот абсолютно беспомощен, чем превращает представление в мучительный провал. Балет, для которого он отбирает самых тощих, костлявых и негибких девиц, репетируют только поздней ночью, чтобы групповые танцевальные фигуры не обрели плавность, а травмы стали частью ночной рутины...

Для группы студентов, организовавших в Берлине 1900-х годов альтернативное, неброское братство, Макс Брод, который большинству известен сегодня как душеприказчик Кафки, спасший его рукописи, был восходящей звездой литературы, и они прочитали его «Замок Норнепигте» как убедительный диагноз собственной современности. Курт Хиллер, движущая сила в создании «Нового клуба», как студенты вскоре назвали свое объединение, сравнивает эффект от чтения этого романа с «ударом молнии, исступлением, оцепенением», для него оно стало «самым сильным, самым значимым священным опытом»³².

Произведение Брода – актуальный роман, ярко иллюстрирующий поиск студентами своего места в настоящем. Как и пьеса Леонида Андреева «Жизнь человека», этот роман представляет собой своего рода драму пути [Stationendrama], но вместо абстрактной аллегорической выразительности пьесы Брод предлагает развернутую картину современного мира. Клуб

³² Hiller. Langenweile. S. 156.

дифференцированных – лишь первая остановка на пути Вальдера, главного героя Брода, первая версия контакта с обществом начала XX века. При всей своей преувеличенности она вполне правдоподобна. Ибо как добиться, чтобы тебя услышали посреди всего этого непотребства, этих вздохов и рыданий, которые, в конце концов, режут слух не только Хюльзенбеку? Крупные немецкие города настолько разрослись за десятилетия, предшествовавшие рубежу веков, и были настолько переполнены выдающимися личностями, что никто не ждал в них ни Хуго Балля, ни Хюльзенбека, ни Хиллера. Чтобы тебя заметили, приходится идти неторными путями. Так, «к характерности и самобытности прибегают, чтобы, создав впечатление своеобразности, каким-то образом привлечь внимание своего круга, что приводит в итоге к самой тенденциозной причудливости, к специфически столичным экстравагантностям оригинального поведения, капризам и манерности, смысл которых заключается уже не в содержании такого поведения, а исключительно в его форме, позволяющей отличаться, выделяться и тем самым становиться заметным»³³, – замечает один современный философ. Гуахен – это язвительная карикатура на подобную стратегию выживания.

Пройдя искушение Клубом дифференцированных, Вальдер пробует себя в буржуазном браке, *dolce vita*, аскетизме, под конец же ему представляется шанс стать народным вождем. В финале Вальдер поднимается на чердак и вешается. Но прежде он не упускает возможности обратиться от всего сердца, вернее ума, с пространным монологом к юным студентам: «Я знаю, что я такое. Я дитя нашего времени, современник железных дорог и великих колониальных империй, больной от притока сокровищ мировой торговли, от избытка начинаний, от избытка возможностей, несовершенное существо, жертва свободной торговли интеллектом, исполосованная пароходными линиями и телеграфными терминалами всего мира. Я знаю, что я такое. Я – современный человек!»³⁴ Фауст и Гамлет были, по крайней мере, героями. Конечно, и Гамлет страдал от нерешительности, но новый современный тип – Вальдер – даже не знает, должен ли он «быть нерешительным или же безошибочно знать свой истинный путь»: «Меня уносит ветром, я прозрачен, я всего лишь теплый бриз, знак вопроса, безмолвное ааа...»³⁵

Вальдер – жертва волны модернизации начала XX века. На рубеже веков Германия пережила своего рода первое экономическое чудо: объем промышленного и ремесленного производства увеличился вдвое, экономика выросла на семьдесят пять процентов, а корпорации, химическая и электротехническая промышленность, вывели страну в число ведущих индустриальных держав³⁶. Вальдер упоминает некоторые реалии, с которыми это развитие проникает в повседневный опыт человека. Но почему этот опыт сопряжен с такими страданиями? Что толкает «современного человека» на самоубийство? Что мешает ему с удовольствием и продуктивно пользоваться своей возросшей свободой, которая таит в себе множество новых возможностей?

Восьмого ноября 1909 года Курт Хиллер выступил в «Новом клубе» с программной речью, в которой изложил гостям (а позднее, в 1910 году, и читателям журнала *Der Sturm*) критический диагноз культуры: картина современной болезни объяснялась невозможностью совладать с несметным количеством возможностей. Этот диагноз был выведен Хиллером из «Философии денег», исследования за авторством берлинского профессора философии Георга Зиммеля, которому принадлежит цитата о «самой тенденциозной причудливости»: Зиммель заметил, что сейчас, в начале XX века, вещи обладают более богатой культурой, чем люди. Труд и знания, накопленные вещами в ходе прогресса последних десятилетий, затмевают спо-

³³ Simmel. Gesamtausgabe. Band 7. S. 128.

³⁴ Brod. Schloß Nornepygge. S. 468.

³⁵ Ibid.

³⁶ См. например: Ullrich. Die nervöse Großmacht. S. 127f.

способности человека. Ведь человек в лучшем случае внес в культуру лишь незначительный вклад, строго в рамках разделения труда и в соответствии со своей специализацией, но обзреть или контролировать всю совокупность вещей никому не под силу. «По сравнению с тем, что было сто лет назад, вещи, которые материально наполняют и окружают нашу жизнь, – оборудование, транспортные средства, продукты науки, техники, искусства #...# – невыразимо усложнились; но культура индивидов, по крайней мере в высших сословиях, отнюдь не прогрессировала в той же степени, а зачастую даже пришла в упадок»³⁷.

Индивид сталкивается с миром, который неизмеримо разнообразнее, содержательнее и сложнее его самого. К трем глубоким травмам, которые выявил Фрейд у человека модерна, добавляется четвертая: вынужденный признать, что он не центр мироздания, не венец творения и даже не хозяин собственного сознания, человек должен теперь осознать, что созданные им вещи эмансипировались от него. Он больше не справляется с избытком мира, что и порождает всеобщее истощение и утомление, констатируемое членами «Нового клуба». Ученик Фрейда Отто Гросс, работая с людьми, на практике убеждается в том, что происходит, когда утрачивается способность различать грани окружающего мира. Ведь только «освоенная градация [в нюансировке переживаемых эмоций] помогает регулировать те сложные процессы, которые мы обычно обобщаем понятием *внимание*»³⁸. Но если теперь «все внешние стимулы проникают в сознание с одинаковой интенсивностью, имеет место суммирование большего числа впечатлений, чем способен усвоить мозг»³⁹.

«Градация» вещей утрачена: окружающий мир довлеет, поскольку всё предстает перед нами с одинаковой интенсивностью, а классификации и иерархии больше не работают. Подзаголовок «Замка Норнепигге» Брода – «Роман индифферентного» – дает понять, что он задуман как некий эксперимент, ставящий вопрос: что происходит с человеком, наделенным неограниченными финансовыми возможностями и интеллектом выше среднего, когда он оказывается во власти подобного неупорядоченного мира? Брод исследовал эту утопию адекватного восприятия абсолютной равнозначности всех вещей еще до написания романа – в новелле с программным названием «Индифферентность». И уже по этой новелле можно заключить, что Брод прослеживает отсутствие какой-либо дифференциации внутри утопии: разве адекватное отношение к абсолютной равнозначности всех вещей не может, по сути, таить в себе потенциал для совершенно нового, современного и вовсе не косного опыта? Не может ли мир благодаря этому превратиться в нечто совершенно иное? Брод, вспоминая свою раннюю прозу, пишет, что идея индифферентности была понята неверно «и вошла в обращение как „пассивность“. „Индифферентный“ не квинтисст по духу, он не бездеятелен. Просто всё для него в этом мире равноценно»⁴⁰.

Юноша Лео, главный герой новеллы «Индифферентность», – поистине виртуоз такого неиерархического материализма: ничто не видится ему чересчур банальным или второстепенным, всё одинаково достойно восхищения, воодушевления и светлой радости. Лео – певец мира, такого, каков он есть, он – царь Мидас индифферентности: «К чему бы он ни притронулся, чего бы лишь едва ни коснулся, всё покрывалось пластичным, но твердым защитным слоем; вот почему он обращался со всем и вся так мягко и обходительно. Но, разумеется, ничто под этим слоем не теряло своего цвета, своеобычности, тончайших нюансов»⁴¹. Таким образом Лео удастся накопить несметный арсенал счастья: «пальмы в колбасной лавке, патриотические

³⁷ Hiller. Langenweile. S. 49f.

³⁸ Gross. Die Affektlage der Ablehnung. S. 367.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Цит. по: Voigts. Tod den Toten! S. 113.

⁴¹ Brod. Jüdinnen. S. 204.

картинки в забегаловках или обертки от булочек с маслом, испещряющие идиллические места отдыха»⁴² – примеры как раз таких малых и неприметных вещей.

Только ничего путного из этого не выходит. Лео мог бы стать ярким примером чуткого отношения к новому миру, если бы тот не уничтожил его. Он действительно своего рода царь Мидас. Он не может справиться с избытком обретших равноценность вещей. И Вальдер, как мы помним, затягивает на своей шее петлю.

Что могут предложить Хиллер и члены его клуба обществу в свете такого диагноза? Их замысел столь же ясен, сколь и прост: усталости они дерзко и незамедлительно противопоставляют новую витальность. Они называют себя «неопатетиками», отсылая к эссе Стефана Цвейга 1909 года «Новый пафос», в котором выдвигается требование: «Тот, кто хочет покорить массу, должен ощущать в себе ритм ее новой и беспокойной жизни; тот, кто обращается к ней, должен быть воодушевлен новым пафосом»⁴³

⁴² Ibid. S. 207.

⁴³ Цит. по: Raabe. Expressionismus: der Kampf. S. 17.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.