

Н. В. Пестова

Забывшие поэты немецкого экспрессионизма: Лола Ландау

Аннотация. В статье анализируются четыре стихотворения малоизвестной немецкой поэтессы Лолы Ландау, включенные в одну из важнейших антологий лирики немецкоязычного экспрессионизма «Стихи живущих. Немецкая лирика с 1910 г.» (1924). Отстаивается тезис о неразрывной связи лирики экспрессионистского поколения с идеями Ф. Ницше о «семантическом ремонте языка», о преодолении его «застылости» и инспиративности Ницше-поэта для творчества немецких поэтов после 1910 года.

Ключевые слова: лирика, экспрессионизм, литературные традиции, витализм, немецкая поэзия, немецкие поэтессы, поэтическое творчество, стихотворения.

Судьба малоизвестной поэтессы Лолы (Элеоноры) Ландау (1892–1990) в период преследования экспрессионизма со стороны национал-социализма во многом напоминает участь Э. Ласкер-Шюлер: в 1933 году вынужденная эмиграция в Лондон, затем бегство в Палестину и жизнь в Иерусалиме. После 1969 г. поэтессу не раз публиковали в ФРГ, и названия ее поэтических сборников красноречиво свидетельствуют о трудностях ее на редкость долгой жизни и продуктивной старости. В 1969 г. выходит сборник ее стихов «Еще любит меня земля» («*Noch liebt mich die Erde. Gedichte*»), а за три года до ее смерти, в 1987 г. вышла ее автобиографическая книга с характерным названием «Перед забвением. Мои три жизни» («*Vor dem Vergessen. Meine drei Leben*»). Имя этой поэтессы не представлено в известном справочнике экспрессионистских поэтов и писателей П. Раабе [Raabe 1992], с которым, как правило, сверяется современное экспрессионизмоведение, но несколько ее стихотворений включены в одну из важнейших антологий экспрессионистской лирики Г. Э. Якоба «Стихи живущих» [*Verse der Lebenden 1924*], и этот выбор составителя антологии не случаен.

Эта антология была задумана Г. Э. Якобом как доказательство смены художественной парадигмы в поэзии на рубеже веков, в которой экспрессионизм явился неким водоразделом эпох. В ней Якоб продолжил традицию известных антологий «Мистраль» («*Der Mistral*», 1913) и «Аркадия» («*Arkadia*», 1913), в которых были представлены широкий литературный фон экспрессионизма и параллельное развитие разных тенденций, но более, чем десятилетняя, разница в дате выхода антологий позволила ему глубже проанализировать эти моменты и убедитель-

но продемонстрировать многоплановость и неоднородность внутри самого движения. Причина «внутреннего хаоса» экспрессионизма, по мнению Якоба, кроется в том, что столь короткий экспрессионистский период с 1910 по 1923 г. разделился на четыре эпохи: довоенную, отмеченную болью за мир отдельной личности (1910–1913); военную с почти наивным переживанием коллективного приключения и дальнего странствия (1914–1915); предреволюционную с гимнами сложившегося, верующего пацифиста (1916–1918) и эпоху немецких гражданских войн с ее хриплой и монотонной динамикой (1919–1923). Все четыре периода «безнадежно и неразрывно переплелись в поэзии экспрессионизма, и поэтическому зародышу этого времени явно не хватило инкубационного периода: одни все еще изыясняются бодлеровскими образами большого города, у других превалируют пацифистские надежды 1916 года... У этих живущих сейчас поэтов ни единства впечатлений и переживаний, ни стилистического единства» [Verse der Lebenden 1924: 6]. Но все же их объединяет нечто общее, что «во всех своих составляющих одинаково далеко от лирики прежней эпохи. Абсолютно неоднородное внутри оказывается все же однородным во внешнем проявлении – в резком противопоставлении к эпохе, которая закончилась 1910-м годом. Эпохе правильности и порядка, эпохе Космоса. Ибо только там, где Космос разрушен, может возникнуть Хаос» [Там же]. Г. Э. Якоб подробно анализирует эстетические, философские, мировоззренческие и литературные корни экспрессионизма, начиная с Гете, Шиллера и романтиков, и сосредоточивает внимание непосредственно на немецких предтечах экспрессионистов, у которых они учились мастерству: «Кто эти поэты 1900–1910 годов? В чьих руках эстетическое воспитание молодежи? <...> Это Георге, Гофмансталь и Рильке. Это триада наследников и каких!!! Творчество этих троих столпов охватывает область чувств и событий, способ мышления и говорения молодого поколения» [Там же: 10, 11]. Но этими тремя именами не исчерпываются источники вдохновения, к ним присоединяется еще и «дальняя периферия»: Г. Манн, Шредер, Цвейг. «Откуда вдруг такое плодородие обычно скудной немецкой почвы?» – спрашивает Якоб. И отвечает: «Новое мощное солнце напитало ее: Фридрих Ницше. Годы 1900–1907 означали для Германии его окончательную духовную победу. Он начинает неограниченно царить через 25 лет после своего собственного расцвета» [Там же: 12]. Вся лирика антологии, как и всего поколения в целом, по утверждению Г. Бенна в пору его поэтической зрелости, – это «толкование Ницше», потому что «все, что их волновало, о чем они размышляли и дискутировали, все, о чем они страдали, о чем до хрипоты спорили – все это уже было высказано и исчерпано у Ницше, все обрело у него свои окончательные и дефинитивные формулировки» («Alles weitere war Exegese») [Benn 1977: 482]. Преем-

ственность и новаторство, следование традиции и ее развитие, как и в указанных более ранних антологиях, вновь определяют лицо и характер поэтического сборника «Стихи живущих».

В нем разнообразно отразился весь спектр типичной экспрессионистской тематики: урбанистическая лирика, война, отец и сын, «человек добр», родство с миром, любовь, эротика, чувственный экстаз, Бог, странствие, дом, экзотика, природа, социальные чужаки и «безобразное», диссоциация *Я* и отчуждение личности в мире. Но помимо каноничных экспрессионистских авторов (Гейм, Брод, Бенн, Вегнер, Бласс, Шикеле, Штадлер, Бехер, Эренштейн, Верфель, Клемм, Цех, Вольфенштейн, Больдт, Хазенклевер и др.) Г. Э. Якоб представил читателям антологии несколько собственных поэтических открытий, поэтов 1890-х гг. рождения, которых он впервые напечатал в своем журнале «Огненный всадник» («Feuerreiter»): Ф. В. Бишоффа, Л. Ландау, начинающего Б. Брехта.

Выбором текстов для антологии Г. Э. Якоб еще раз подчеркнул, что лирика «экспрессионистского десятилетия» не исчерпывается хрестоматийными стихотворениями, тематизирующими его традиционную топику, и являет собою тематически и стилистически негомогенную литературную продукцию. Новаторство такой поэзии не обязательно должно проявляться только в модернистских мотивах и метафорах, свойственных кризисному сознанию «конца света» и диссоциации *Я*, или в «мессианских» патетических призывах к обновлению человека и единению человечества. Языковой скепсис начала века как часть общего проявления нигилизма так же не обязательно манифестируется в разрушении языка в духе Т. Ф. Маринетти и его последователей, например, в лице представителей «искусства слова» экспрессионистского журнала «Штурм» («Буря», «Der Sturm»). Гибкость и подвижность языка в понимании кумира поколения Ф. Ницше как «преодоление его застылости» может достигаться и в условиях строгой формальной дисциплины, за которой, как правило, стоит смысловая бездонность. Именно таковыми составителю антологии представляются стихотворения Л. Ландау, которым посвящена данная статья. «Неиссякаемый источник» [Landau 1969: 9] – одно из них:

Der unversiegbare Brunnen

Du hast mich als den Brunnen aufgestellt.
Vom Schaum des Weines glitzern mir die Lider.
In weißer Flut entströmen meine Glieder,
Im Wasserstaube bunter Lust zerschellt.

Du trinkst mich. Über dir rauscht mein Gefälle.
Aus meinen Brüsten presse ich den Strahl,

Bis aus den Augen, Teichen meiner Qual
Die Tränen springen, Silberfische, schnelle.

Der Haars Fontäne sausend und verschlungen,
In Brunnenspielen schleudre ich das Gisch.
O Wasserfall des Leibes, der verzischt!
Doch unversiegt ist neuer Strom entsprungen.

Dir floß ich. — Grünspan und der goldne Rost
Der Jahre wandert still auf meiner Haut.
Am Brunnen nagten Algen, graues Kraut.
Mich höhnte süß Geriesel mehr als Frost.

Du trankst mich noch nicht aus. In Schalen leer
Stürzt Wasser heilig auf die Silberknie.
In Tropfenschleiern steige ich und fliehe
Und falle vor dir nieder, jung und schwer. (99)

В этом очень ладно сделанном стихотворении «рациональная историзация» [Killy 1972: 37] сводится к нулю, т.к. редукция его до какого-либо познавательного момента или рассказанного содержания ни к чему не ведет. Оно скорее вступает в диалог с одним из лучших сонетов Р. М. Рильке «Римский фонтан» (1906), чем с реальной действительностью. «Ты поставил меня как источник воды / Ты пьешь меня / Тебе текут мои струи / Ты меня еще не выпил», т.к. *Я* – «неиссякаемый источник». Лирическая героиня идентифицирует себя с водой источника, который находится в пространстве, ограниченном сферой действия *Ты*. *Ты* поставило этот колодец и полностью подчинило его себе, струя воды все время натывается на *Ты*, с которого начинаются четыре из пяти строф. Но в красивом диалоге между *Я* и *Ты* это *Ты* остается все же бестелесным, для него не находится ни одной характеристики, кроме указания на его диктат: *Ты* поставил меня / *Ты* пьешь меня / *Ты* меня еще не выпил/. В то же время сфера действия *Я* так богата всевозможными жизненными проявлениями, которые символизирует лексика семантического поля «вода», что *Я* контрастно противопоставлено застывшему и сковывающему свободу *Ты*. Грандиозный интонационный рисунок последних двух строк *steige und fliehe / Und falle vor dir nieder* словно воспроизводит накачивающуюся и отступающую волну. *Я*–Вода поднимается – хочет сбежать и может запросто это сделать – неиссякаемое *Я*, молодое, полное сил: *jung und schwer* – но падает ниц перед *Ты*. В метафоре стихотворения совершенно очевидно тематизируются основные идеи «философии жизни» Ф. Ницше: его витализм проявляется в противопоставлении движения и застылости, неподвижности; жизни, ярко

проявляющейся во всех видах поведения воды, и смерти, которую олицетворяют метафоры четвертой строфы стихотворения: заржавевшая и позеленевшая от времени поверхность, изъеденные водоросли, похожие на серую траву, выдолбленные беспрестанным струением воды отверстия. Как многие стихотворения экспрессионизма, оно необычайно эротично, части фонтана соответствуют частям тела: *Lider, Glieder, Brüste, Augen, Haar, Leib, Haut, Silberknie*, при этом, как уже отмечалось, *Я* добровольно подчиняется и покоряется *Ты*, которое поставлено в начальную позицию четырех строф: *Du/ Du/ Dir/Du*.

Во всех пяти строфах мы не обнаружим ни единго элемента слома поэтической традиции: ни разу не нарушены ритмическая или метрическая инертность, пятистопный ямб и рифма *авва* соблюдены во всех двадцати стихах. В первой строфе рифма только женская, волнообразная, во 2-ой, 3-ей и 5-ой строфах они чередуются либо *жммж*, либо *мжжм*, создавая эффект струящейся воды. Только по мужской рифме сделана 4 строфа – *Rost / Haut / Kraut / Frost/* – где сосредоточены все «нежизненные силы», а общая музыкальность стихотворения сменяется жесткостью и отрывистостью. Мужская рифма также использована для подведения итога-прозрения, перехода чувства в опыт – односложные *leer, jung und schwer* звучат очень весомо и значительно.

Очень эффектна звукопись стихотворения. Звукоподражательные *Gischt, verzischen, sausen, zerschellen, rauschen* наполняют пространство стихотворения шумом воды; сгущенность сонорного *l* – *Lider, Flut, Glieder, Lust, Strahl, Quahl, Silberfisch, Wasserfall des Leibes, Algen, heilig, Silberknie, fliehe* – и *ll* – *aufgestellt, Gefälle, schnelle, stille, falle* – делает его необыкновенно чувственным и нежным.

Необычайно выразительны темпоральная сетка стихотворения и ее рисунок. Первая строфа без всяких предисловий резко и категорично открывается перфектным результатом – *Du hast mich aufgestellt* – *Ты* поставил меня. Затем идет перечисление всех видов поведения *Я*–Воды в презенсе – *glitzern, entströmen, zerschellt, rauscht, presse, springen, schleudre, verzischt*. Этот поток также резко обрывает перфектный результат деятельности *Я* – *ist entsprungen*. Вся негативная авитальная картина четвертой строфы выражена претеритом – *nagte, höhnte, trank*. Возвращение к презентным формам в завершающей строфе как возвращение к самой жизни. Параллельные синтаксические структуры *Du trinkst mich / Du trankst mich doch nicht aus*, различающиеся грамматическим временем, словно поясняют заголовок стихотворения «Неиссякаемый источник»: Тебе не дано выпить Меня, сколько бы Ты из Меня ни пил.

Локальная сетка подчеркнуто бедна, т. к. все жизненное пространство сосредоточено вокруг Ты: *über dir, vor dir*, а направление струе-

ния воды задано единожды и навсегда – *Dir floß ich* – не «к тебе», не «для тебя», а «тебе» течет мое Я.

С грамматическим временем или локальными указателями поэтесса виртуозно работает только как с поэтическими категориями, это стихотворение – блистательный пример «грамматики поэзии и поэзии грамматики» (Р. Якобсон). На самом деле стихотворение не характеризуется ни повествовательностью, ни последовательностью событий, оно акаузально, нарративность его иллюзорна, пространство – фиктивно, и нет в нем «ни верха, ни низа, ни впереди, ни сзади». Его структура и семантика очевидно инспирированы поэзией Ф. Ницше: необычайный эффект глубины и значительности всякого его высказывания коренится в том, что любая малая, человеческая, личная, интимная проблема замыкается им на вечность, что Т. Мейер определяет красивым тезисом о «субъективности, замкнутой на бесконечность» («unendlichkeitsbezogene Subjektivität») [Meyer 1993: 124].

Следующее стихотворение Л. Ландау называется «Сон» [Verse der Lebenden 1924: 97]:

Schlaf

Erlösung, da im Schlaf mein Kopf zerfällt.
Mein Mund, ein Zündholz rot, verglimmt im Raum.
Das scheue Licht an meiner Stirn zerschellt.
Ich liege starr, im Schneefeld meiner Laken eingeschartt.

Die müden Hände starben ab vom Tun.
Aus losen Fingern fällt das singende Gerät.
Die Lippe preßt nicht Flüche mehr, nicht Angstgebet.
Entleibte Seele darf nun eingefaltet ruhn.

Kein spitzer Weg zerfleischt den müden Fuß.
Die Stacheln meiner Augen riß ich aus der Stirn.
O süßes Röcheln. Ausgeatmet Qualm und Ruß.
Hinüber bin ich in den Gletschern blauen Schlafs.

Лирическая героиня смотрит на себя спящую сверху, взгляд скользит по телу сверху вниз и вновь вверх, создавая интенсивное внутреннее движение в стихотворении: от головы, рта, лба, минуя руки и пальцы, к ступням и вновь поднимаясь ко лбу и глазам. Во сне исчезла целостность индивидуума: он распался на отдельные части тела. Они утратили свои связи, и каждая выступает самостоятельно. Сон пришел как спасение, освобождение от забот и усталости, страха и проклятий, тернистого пути. Сон дал отдых натруженным усталым рукам и ступ-

ням. Сон воплощает романтическое волшебное душевное состояние и поэтому он может быть только «голубым». Однако амбивалентность восприятия и в забвении не исчезает: глаза-колючки и рот, как зажженная спичка, ненадолго забылись во сне, а губы ненадолго перестали произносить проклятия и молиться от страха. Казалось бы, все дурное выходит в «сладком, сонном, тяжелом дыхании» – «и дым, и сажа», однако этот желанный сон превращает живое в мертвое, застывшее, появляется один из центральных модернистских образов, столь часто использовавшийся Ф. Ницше – метафора *starr* («Nun stehst du starr, /Schaust rückwärts ach! wie lange schon!») [Nietzsche 1996: 24]. Лирическое Я чувствует себя словно закопанным в «снежное поле простыней», а из ослабших пальцев выскальзывает «поющий инструмент». Сон освободил не только от тягот жизни, но и от самой жизни.

Диалогом с романтизмом прочитывается стихотворение «Ночной тростник» [Landau 1969: 11].

Nachtschilf

Durch Schilf der Nacht sträucheln wir bange.
Finger, glimmende Lichter, flackern voran.
Dein Mondblick leuchtet in meine schattige Wange.
Aber ich hänge in Blattnetzen, rühre nur leise Hüllen der Liebe an.

Spitz streicheln mich Seidengräser ins Knie, durchstochen sind meine Brüste.

Wie süß tut die dunkle Luft meinem Atem weh.
Immer näher treibe ich hin an deines Leibes Küste.
Immer ferner murmelt im Nachtschilf der Liebessee.

Kann ich dich nicht im Gestrauch der verfinsterten Halme finden?
Verborgner du?

In Frühe, auf weichen schneeweißen Morgenwinden
Irren sich unsre geflügelten Arme zu.

Поэтическое событие разворачивается на фоне ночи и заканчивается утром. Она осторожно пробирается к НЕМУ, а Он к НЕЙ. Осторожно ступают они сквозь ночь-тростник, боясь в темноте поранить ноги. Так же, как в стихотворении «Неиссякаемый источник», переплетались метафоры воды и движения; образы ночи, света и тени, мерцания и блеска, луны и тени так же сплелись и слились с телами: пальцами и щеками, грудью и коленями, дыханием и взглядами. Это одно из самых потрясающих стихотворений любовной лирики, в котором слышны отголоски самых пронзительных образов Г. Тракля,

Г. Бенна и Э. Ласкер-Шюлер. Стихотворение необычайно целомудренно и эротично одновременно, *Leib u Liebe* – тело и любовь – связаны в нем неразрывно, и фонетически это единство усилено ассонансным и аллитерационным напором. Сонорная чувственность стихотворения, тревожная нерегулярность количества стоп в стихе, вследствие чего и перекрестная рифма кажется нерегулярной, хотя это и не так; боль и сладость этой боли, сгущенность зрительных, вкусовых, сенсорных образов создают в целом завораживающую картину движения к возлюбленному. И вот все ближе ОНА к «берегам его тела», но все дальше это «озеро любви», только к «оболочке любви» и смогла тихонько прикоснуться. И вновь эта амбивалентность, присущая мироощущению экспрессионизма, выраженная параллельными синтаксическими структурами – «все ближе.../ все дальше», и боль, которая неотделима от любви – «Как сладостна боль, что причиняет моему дыханию темный воздух». То, что разъединяла ночь, соединяет утро: на белоснежных утренних ветрах возлюбленные прилетели друг к другу, «приблудились на крыльях-руках». Завершим наш анализ стихотворением Л. Ландау «Мои тоскующие волосы» [Verse der Lebenden 1924: 98].

Mein sehnsüchtig Haar...

Frühling, aufgebrochenes Blätterlicht,
Mein sehnsüchtig Haar hast du nicht belaubt
Strohkranz toter Sommer dort auf meinem Haupt.
Weinen rieselt grau in mein Gesicht.

Als ich noch durch Glitzerwiesen lief,
Wie Gewässer blank, seichte Teiche grün –
Aus den Fingerknospen sprang ein rosa Blühh,
Und die nackten Füße plätscherten im Grase tief.

Wuchs der Lockwald mit den bunten Schreien.
Rascher Liebesblick, wildernd in den Busch!
Bäume spreizten goldblau sich wie Papageien.
Durch Gefunkel sausten wir im Vogelhusch.

Ausgesprossen war mein Fliederhaar,
Und mit Gliederzweigen, sanftem Zeh
Stieg ich auf zum Schaum der Blütensee,
Stürmisch wogend mit der Äste Schar.

Nun liegt mein Gesicht, ein vergessen Beet,
Wo der Tau in schwarze Gruben weint.

Lichtstrahl, spitzes Schwert mich mit Schmerz bescheint,
Auge kahl in öde Bläue fleht.

Сопоставляя мотивы и образность четырех стихотворений, нетрудно обнаружить типичные поэтические приемы поэтессы. В последнем эротичность и чувственность усиливаются за счет лексики из семантического поля флоры, где части растений являются частями тела: *Fingerknospen, Fliederhaar, Gliederzweige, Gesicht-Beet, Füße im Gras*. Во всех четырех стихотворениях образы антропонимичной сферы и природы вполне традиционно составляют неразрывное целое, дополняют друг друга или контрастно оттеняют. Однако природа не является фоном, на котором действует лирическое Я, метафорика природы, как во всей экспрессионистской поэзии, становится частью общего шифра поэтического текста.

Во всех приведенных стихотворениях поэтесса так интенсивно сталкивает зрительные, обонятельные, акустические и сенсорные образы, словно непременно хочет следовать принципу Ф. Ницше о «чувственном качестве даже абстрактной правды» и его необычайно поэтичному совету «Denken soll kräftig duften, wie ein Kornfeld am Sommerabend» – «Мышление должно остро пахнуть, как пшеничное поле летним вечером» [Nietzsche 1969: 634]. Она будто реализует требование Т. Ф. Маринетти ввести в литературу 3 обязательных элемента: шум, вес, запах, которые динамизируют язык и манифестируют способность предметов к полету и парению [Marinetti 1995: 26].

Витализм последнего стихотворения построен на традиционных поэтических приемах и способах соотнесения мироощущения с временами года и стандартной модернистской метафорикой, в которой жизнь и смерть сопряжены соответственно с цветением и увяданием. Это стихотворение-воспоминание, сделанное по кругу: начальная и конечная строфы, в которых сосредоточились боль, скорбь и страх смерти, полны навевающими печаль и уныние образами: *Strohkrantzoter Sommer, weinen, grau rieseln, vergessen, schwarze Gruben, spitzes Schwert, Schmerz, kahl, öde, flehen*.

Жизнеутверждающие строфы 2-3-4 наполнены, напротив, образами цветения, шумом, запахами, насыщены светом и красками. Цвет выступает в своей типично экспрессионистской функции шифра (*blauer Schlaf, rieselt grau, goldene Küsse*) или в традиционной метафоресинестезии (*bunte Lust, bunte Schreien*). «Имманентный повтор» [Killy 1972: 38], т. е., игра одних и тех же звуковых сочетаний в иных комбинациях и позициях, в линии *Blätter – Blühn – Blütensee – Bläue – flehen*, подкрепленный сенсорной лексикой, приводит в движение всю богатую палитру чувств и порождает новые ассоциативные связи. Оно созвучно одному из шедевров любовной лирики экспрессионизма, из-

вестному эротично-чувственному и благозвучному стихотворению «Подземка» («*Untergrundbahn*») Г. Бенна [Benn 1996: 57], выстроенному на соположении и сходстве слов *Blut–Blüte*; оно перекликается со всей фоностилистической и морфологической игрой Ф. Ницше в лучших образцах его поэзии¹. Умелое использование звукоживописи работает на создание нужного образа и ощущения беспокойства и тревожности (*Lichtstrahl, spitzes Schwert mich mit Schmerz bescheint*).

Все проанализированные стихотворения поэтессы в полной мере подтверждают приведенные выше высказывания Г. Бенна и Г. Э. Якоба о присутствии Ницше в лирике экспрессионизма и свидетельствуют о том, что заданную Ф. Ницше парадигму *обновления языка* экспрессионизм осмыслил и освоил в полной мере. Исключительное значение поэтического языка Ф. Ницше для экспрессионистской лирики многократно и всесторонне рассматривалось в зарубежной германистике [Martens 1978; Meyer 1993; Nietzsche 1974], хотя практически все исследования были выполнены в традиции поиска цитирования в лирике философом Ницше. Но на самом деле для экспрессионистского поколения гораздо более существенная сторона его влияния заключается в его инспиративности, и это другой уровень интертекстуальности, не цитатный в том смысле, в каком принято рассматривать его рецепцию современным экспрессионизмоведением. Ф. Ницше не теорией, а своей поэзией указал на скрытые и по этой причине не исчерпанные резервуары обогащения поэтического языка в рамках вековых традиций поэзии. В лице Л. Ландау Г. Э. Якоб нашел подтверждение и яркую иллюстрацию к своему оригинальному анализу пути, пройденному немецкой лирикой до и после 1910 г., своим размышлениям о причинах отсутствия «внутренней одновременности» среди поэтов после 1910 г.: «Обратить взор на лирику с 1910 г. означает обратить его на хаос... Невозможно создать лживый космос там, где действительно царит хаос» [Verse der Lebenden 1924: 5].

¹ Лирическое наследие Ф. Ницше невелико, но среди его стихотворений есть такие, которые вошли в историю немецкой поэзии. Это пролог к «Веселой науке» – «Шутка, хитрость и месть. Прелюдия в немецких рифмах» (1882), «Песни Принца Фогельфрея» (1887), «Дионисовы дифирамбы» (1888), афоризмы периода 1869–1888 гг. и «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (1883–1885). Он попробовал себя в нескольких лирических жанрах, однако его эстетической стихией стали афоризм, дифирамб и песнь, а также их смешанные варианты. На рубеже XIX–XX вв. такая интенсивная игра с поэтической традицией самого авторитетного и почитаемого на тот момент европейского философа произвела впечатление на Гофманстала, Георге и Рильке, а через них, опосредованно, и на тех молодых литераторов, которые никогда серьезно не занимались философией Ницше, но попали под обаяние его поэзии, в которой ярко проявилось виртуозное владение немецким языком Ницше-филолога.

Литература

Benn G. Nietzsche – nach 50 Jahren // *Benn G.* Gesammelte Werke: In 4 Bd. 4. Aufl. – Wiesbaden: Limes Verlag, 1977. – Bd 1: Essays. Reden. Vorträge. – S. 482-493.

Benn G. Untergrundbahn // *B. G.* Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. – Frankfurt / Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – S. 57.

Landau L. Noch liebt mich die Erde. Gedichte. – Bodman-Bodensee: Hohenstaufen-Verlag, 1969. – 72 s.

Killy W. Elemente der Lyrik. – München: C. H. Beck, 1972. – 190 s.

Marinetti Th. F. Technisches Manifest der futuristischen Literatur // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 – 1938). – Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 1995. – S. 24-27.

Martens G. Nietzsches Wirkung im Expressionismus // Nietzsche und die deutsche Literatur. – Tübingen: Niemeyer Verlag, 1978. – Bd 2. – S. 35-82.

Meyer Th. Nietzsche und die Kunst. – Tübingen; Basel: A. Francke Verlag, 1993. – 487 s.

Nietzsche F. Werke in drei Bänden / Hrsg. K. Schlechta. – München: Carl Hanser Verlag, 1966. – Bd. II. – 1275 s.

Nietzsche F. Vereinsamt // Nietzsche F. Gedichte. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun. – S. 24.

Nietzsche. Werk und Wirkung / Hrsg. Steffen H. – Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1974. – 166 s.

Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. Verb. Aufl. – Stuttgart: Metzler, 1992. – 1049 s.

Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910 / Hrsg. H. E. Jacob. 1. Aufl. – Berlin: im Propilaeen-Verlag, 1924. – 207 s.