

Мартин Лихтмесц

ПСИХАГОГ В ВОЕННОЙ ФОРМЕ

Восприятие Эрнста Юнгера в субкультуре



Sezession 22 / февраль 2008

Выражение «культурная икона» или «культурный символ» («cultural icon») обозначает в англоязычном пространстве объект или личность, которая является репрезентативной для определенной поп-культуры или субкультуры. Такой титул достается, как правило, кинозвездам или поп-звездам. Иногда писатель также достигает этого статуса «иконы». При этом даже не так уж важно, как много его читают; решающим является то, насколько сильно через него передается определенная система чувств и ценностей. Это лежит в природе вещей. Миллионы людей носят футболки с Че Геварой как символ своей «бунтарской» позы, не имея при этом ни малейшего представления о том, кем был Че Гевара или за что он боролся. «Иконы», «символы» – это пароли и коды, с помощью которых единомышленники обмениваются между собой эмоциональными и интеллектуальными сигналами, это магические имена и образы, которые маркируют и оживляют социальную среду. Они представляют целый мир даже для тех, которые не тянутся к книгам.

Среди беллетристов, которые стали такими иконами, есть немногие, сила влияния которых подобно лучу прорывается далеко в другие зоны популярной культуры. Вероятно, наилучшим примером тут является [Уильям С. Берроуз](#), который от [Патти Смит](#) и [Лори Андерсон](#) до *Nirvana* и *Ministry* стал идолом и крестным отцом бесчисленных проектов независимой американского музыкальной сцены. Культура популярной музыки – это большей частью культура

молодежи, и писатель, который хочет достичь здесь статуса иконы, должен соответствовать определенным критериям, чтобы быть пригодным стать плоскостью проекции молодежных стремлений. Национальный «указующий перст» дядюшка Гюнтер Грасс плохо подходит на эту роль (и даже его саморазоблачение как солдата Войск СС тут уже ничего не изменит). Скорее на эту роль годится Герман Гессе.

А Эрнст Юнгер? Понятие «Стальные грозы» стало всеобщим достоянием и используется также такими группами, как «Rammstein», в то время как Харальд Шмидт может позволить себе обыгрывать сцену с бокалом бургундского вина из «Излучений» с фигурками из линии игрушек «Playmobil» и надеяться при этом на понимание зрителей. Это, естественно, немного.

В стороне от проторенной дороги ситуация выглядит намного лучше. В 1998 года Мануэль Оксенрайтер и Юрген Хатценбихлер, оба тогда чуть старше двадцати, описывали в «Юнге Фрайхайт» только что умершего в весьма преклонном возрасте (почти 103 года) поэта как «первого немецкого рейвера», как образцовую антибуржуазную фигуру, и как антитезу «сегодняшнему консерватору в традиционной немецкой куртке». В этом они следовали за употребительной в то время интерпретацией техно-культуры как бунта «против полностью рационализированного мира без волшебства и эмоций». Длительные часы или даже сутками, «рейвы» становились психическими и физическими опытами «на грани», современными «стальными грозами», международный опыт рейвера – панданом «борьбы как внутреннего переживания». Хотя тут естественным образом напрашивается связь с «технофильным» «Рабочим» Юнгера, эта интерпретация оставалась, тем не менее, скорее лишь сноской техно-культуры, формальная пустота которой оставляла место для любых посланий.

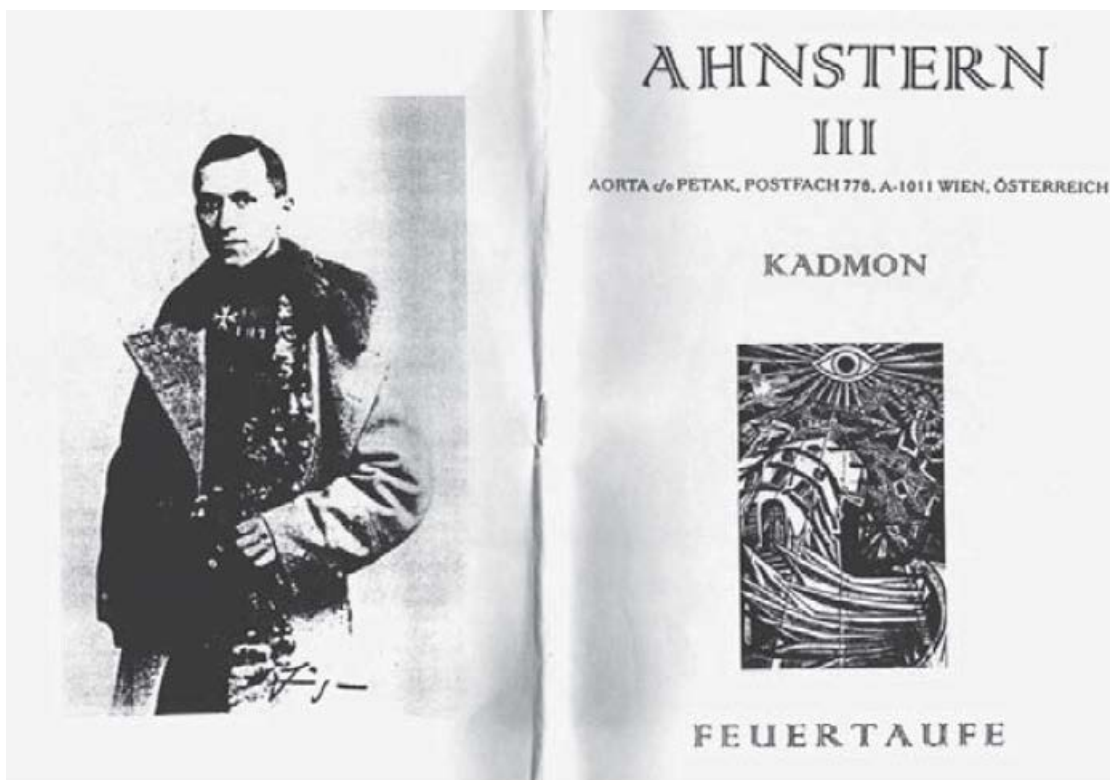
Иначе обстоит дело с той субкультурой, на которую у Юнгера действительно было большое влияние. Так называемая сцена «неофолка» («Neofolk»), у которой есть приверженцы по всей Европе, формируется не только ее музыкой, но и определенной дополнительной ценностью литературных, оккультных, кинематографических и философских ссылок, образующих закодированную, но открытую систему, которую трудно разглядеть извне. Замешательство начинается уже с того, что большая часть музыки имеет малое отношение или даже вообще не имеет никакого отношения к «фолку»; в контексте этой сцены возможно всё – от бардовских песен под гитару у костра на привале до классических инструментов и даже вплоть до оргии шума. Пристрастие к воинственной эстетике и восторженному принятию видных «правых» фигур, таких как Лени Рифеншталь или Юлиус Эвола, при одновременном отвращении к явной политической активности сделало сцену неофолка любимым образом врага для «антифашистских» агитаторов. В интервью *eigentümlich frei* Доминик Тишледер, одно время издатель журнала сцены «Киноварь» (*Zinnober*) (теперь журнал называется *Zwielicht* («Сумерки»)) попытался определить неофолк как

«музыку между Штирнером, Юнгером и Рэнд». Заметьте, что здесь приведены скорее литературно-идейные, а не музыкальные источники. Однако упоминание [Макса Штирнера](#) и [Айн Рэнд](#) это, пожалуй, больше выросшая из необходимости объяснения уступка «либеральной» читательской аудитории *eigentümlich frei*. Юнгер, напротив, с середины девяностых годов добился важного статуса в рамках этой сцены.

Раньше Юнгер уже в семидесятые годы играл определенную роль в контексте субкультуры, которая является предшественником неофолка с некоторой точки зрения. Правая, но относительно недогматическая «альтернативная музыка» («Musica Alternativa») (также «рок идентичности») развивалась в конце шестидесятых годов, прежде всего, в Италии и Франции как реакция на многочисленных левых бардов и агитационные поп-группы. В этой музыке можно найти элементы фолка, прогрессивного рока и поп-музыки, в Италии на нее, естественно, всегда также сильно влияла романтика чернорубашечников. В 1978 году первопроходец этого стиля группа «Nuovo Canto Popolare» исполнила песню под названием «Sulle scogliere di marmo» («На мраморных утесах»), вероятно, самый ранний пример адаптации Юнгера в популярной музыке. Песня стала маленькой классикой и позже была создана ее кавер-версия в исполнении «Antica Tradizione», следующей важной группы этого жанра. С тех пор ссылка на Юнгера это пусть не частая, но постоянная точка отсчета «Musica Alternativa», особенно выражение «Sulle scogliere di marmo» стало кодом.

В противоположность Musica Alternativa неофолк не характеризуется какой-то определенной политической позицией. Доступ к Юнгеру происходил аналогично «принятию» его стилем «Техно» не через «политический», а через «экстатический» аспект его творчества. Ответственным за это был в первую очередь музыкант из Верхней Австрии Герхард Петак, раньше писавший под псевдонимом «Кадмон» (сегодня: «Герхард Хальштатт»). Петак – это руководитель проекта [Allerseelen](#), стиль которого меняется от альбома к альбому, и может быть обозначен как своеобразная, иногда привлекательно странная и взбалмошная смесь фольклорных, экспериментальных и электронных элементов. В 1995 году из-под его пера появился текст, который стал программным для восприятия Юнгера сценой неофолка/пост-индастриала. Юнгер вошел в их пантеон относительно поздно, когда другие *poetes maudits* («проклятые поэты») с «фашистским» привкусом, такие как Юкио Мисима, Жан Жене или Алистер Кроули, давно уже стали признанными фигурами в этой среде благодаря группам вроде *Death in June* и *Current 93*.

«Крещение огнем» – так называлась брошюрка в рамках почти собственноручно изготовленной Петаком на копировальном аппарате серии под общим названием «Аорта» (*Aorta*) (позднее журнал «*Ahnstern*», «Звезда предка»), которая с дилетантски-несерьезным рвением набросилась на сомнительные темы большей частью с оккультным фоном.



Журнал консервативного авангарда. Обложка номера журнала Ahnstern, выпуска, посвященного Юнгеру («Крещение огнем»).

В этой серии вышли номера о «мюнхенских космистах» Клагесе и Шулере, об американском кинематографисте [Кеннете Энгере](#), о художнике Фидии, о ритуале Анубиса Йозефа Бойса, о «венском акционисте» Шварцкоглере, о национал-социалистических оккультистах Ране и Виллигуте, о «Барабанах Каланды» Бунюэля и о «Голубом свете» Лени Рифеншталь. Экзальтированные, подобные восторженным гимнам эксцессы, которые предавались своим темам с провоцирующей «некритической» беззаботностью и с желанием попасть под их чары. Если там и была какая-то «красная нить», то ею являлась страстная жажда «волшебства», которое, по мнению Штефана Георге, «сохраняет интерес к жизни». «Своеобразное, волшебное, непреодолимое обаяние исходило от этих военных записок», писал «Кадмон» о раннем творчестве Юнгера. «В стальных грозах», «Огонь и кровь», «Штурм» и «Лесок 125» были записями неопишемого. (...) Там, где у всех остальных не было слов, где они давно лишились дара речи, он находил слова, чтобы навсегда зафиксировать, увековечить дымящуюся, пылающую во тьме нейтральную полосу войны». За этим последовало опьяняющее, ужасающее, кошмарно-упоительное, «травматическая красота» мира Юнгера в центре, сам поэт представал как психагог в военной форме: «... война как апокалипсическая, психоделическая ночная поездка. (...) Театр военных действий представлялся как другой мир, как преисподняя, нейтральная полоса, ничейная земля, серая зона, в которой расплывчатой была граница между сном и явью, между потусторонним миром и

миром земным». Характерно что в библиографии этой брошюры было несколько произведений [Густава Майринка](#) и книг о нем.

Музыка будит эмоции. «Основой каждой самостимуляции является звук» (QRT). Точно так же трактаты Кадмона были направлены на то, чтобы заразить читателя воодушевлением и восхищением автора, чтобы возбудить «рискующее сердце». У изданных в дешевом виде брошюр не было ни большого тиража, ни широкого распространения, тем не менее их скрытое, освобождающее влияние на развивающуюся сцену неофолка было весьма велико. Они стали путеводителем в чаще, полной не найденных, не использованных, утенных мейнстримом сокровищ. В интервью с Майклом Мойнихэном, руководителем группы «Blood Axis», Петак задал музыканту такой вопрос: «Думаешь ли ты, что существует связь между правыми представлениями и правым, интуитивным, мифическим полушарием головного мозга, и левыми представлениями и левым полушарием головного мозга, которое отвечает за рациональные, аналитические процессы?» Ответ: Левые интересуются только политической сферой – в моих глазах это самый низкий уровень из всех. (...) Воззрения у левых чисто материалистические, эмоциональное ими полностью отрицается. (...) Вместо того, чтобы видеть контекст, взаимосвязи, они считают духовность и мифологию абсолютно неважной». Эти предложения симптоматичны для *enfant terribles* неофолка, и содержат, по существу, всё, что нужно говорить в ответ на нападки «антифашистов» (с докторскими степенями или без них), которые должны были последовать.

Спустя годы Петак подчеркивал в одном интервью: «Юнгера со всеми его гранями, с его знанием и его мудростью об искусстве, наркотиках, литературе, природе и о многих других темах, нельзя так просто назвать 'фашистом' или 'правым'. Тот, кто это делает, отчетливо показывает, что у него нет ни малейшего понятия об этом значительном немецком писателе». Юнгер с тех пор неоднократно появлялся как упоминание у *Allerseelen*, в 1997 году появилась песня «В стальных грозах», в 1998 «Песня жука», в 2002 году вышел альбом «Рискующее сердце», которое нужно понимать не столько как «переложение на музыку», сколько как дань уважения писателю. В журнале сцены «Киноварь» (*Zinnober*, пятый номер за 2003 год) Петак, наконец, взял интервью у исследователя и поклонника Юнгера Тобиаса Вимбауэра. К тому времени влияние Юнгера стало проявляться также в других местах.

В той же самой брошюре была рецензия на постановку оперы «На мраморных утесах» Джорджио Баттистелли в Мангейме (которая вышла также на компакт-диске). До тех пор роман в контексте сцены был атмосферно переложен на музыку дважды, один раз в исполнении *His Divine Grace* («Die Schlangenkönigin», «Королева змей», в 2003, как основа частично использовалась аудиокнига в исполнении Кристиана Брюкнера), и один раз в исполнении *Sagittarius* («Die große Marina», также в 2003 году, ее можно свободно скачать на сайте sagittarius.bandcamp.com).

Отрывки из английского перевода Стюарта Худа присутствовали в произведении «Blood Axis» «The Storm Before the Calm» (1994), где текст был смикширован с голосом Корнелиу Кодряну и мотивом пианино Ницше. Ричард Левиатан (Strength Through Joy, Ostara), пожалуй, самый интеллектуальный и в то же время самый совместимый с поп-культурой представитель жанра (он сотрудничал также с «Waltari»), был автором текста «On The Marble Cliffs», который до сих пор можно было услышать в трех различных версиях на альбомах *Kapo!* (= *Death in June*), *Ostara* и *Foresta die Ferro*. В 1997 году группа *Turbund Sturmwerk* выпустила сингл «Последний победитель – смерть».

На стороне А можно было услышать драйвово-техноидное переложение на музыку раннего экспрессионистского стихотворения Юнгера («сон, воспаленный мозгом, будет видением, кристалл/извечный вопрос бытия станет безумием, катарактой»), которое поэт по просьбе группы наговорил сам. Юнгеровскому «оптимизму воли» был на стороне В противопоставлен «пессимизм духа» в форме [Хайнера Мюллера](#). В 2001 году появился сборник «Der Waldgänger», на котором примерно две трети песен были непосредственно связаны с Юнгером. Среди примерно двух дюжин международных групп были «Von Thronstahl», «Leger des Heils», «Linija Mass», «Werkraum» и британская «Lady Morphia», песня которой «Retreat into the Forest», «Уход в лес» (с образцом речи Юнгера) попала также на альбом «Recitals to Renewal» (2000), посвященный памяти Юнгера.

Это интенсивное восприятие отражается также в присутствии Юнгера в появившемся в 2006 году фундаментальном труде на эту тему «*Looking for Europe. Neofolk und Hintergründe*». Там в приложении, например, есть тридцатистраничное эссе с заголовком «Рискующие сердца – индивидуум у Ницше, Эвола и Юнгера», примерно половина которого посвящена Юнгеру. Этот – соглашусь, что довольно плохой – текст Патрика Ахермана указывает на важность индивидуализма для музыкантов неофолка и его поклонников, и с полным основанием подчеркивает, что фигуры «анарха» и «ушедшего в лес», которые подразумевают подрывную деятельность сопротивления, являются центральными моделями для их собственного самосознания. «Подчеркивающая индивидуализм» интерпретация шествует рядом с деполитизацией доступа: «Читать Юнгера это также прежде всего погружение в поток цветов, форм и образов». То же самое подтолкнуло хардлайнера неофолка Йозефа Клумба («Von Thronstahl») к насмешливой песне с такими словами: «Они не хотят вызывать возмущение, устраиваются поудобнее. Они покоряются любому контролю и упражняются в самоцензуре. Они ничего не могут представлять, они только музицируют. (...) Щепотка Эрнста Юнгера, немного консервативные, / приятные бледные лица, которых я никогда в жизни не звал».

Стал ли теперь Юнгер, по меньшей мере, для меньшинства, «культурной иконой»? Для сцены неофолка он идеальная икона, поэт в военной форме, кото-

рого можно воспринимать также абсолютно аполитично, окруженный эlegantной, «запретной» аурой – но при этом вовсе не нацист – с воротами, открывающими доступ к Черной романтике, к сюрреальному, магическому и мифическому. В действительности он стал «иконой взаимопонимания», идолом, который кодирует целое жизнеощущение, целую жизненную позицию. Сцена эта простирается от России до Португалии, от Скандинавии до Израиля и США, – и это, следовательно, в высшей степени полная жизненной силы субкультура, которая заняла обширные территории в «метapolитическом» пространстве. В действительности существует немного поэтов, которые добились такого доказанного почитания со стороны молодежной культуры и музыкальной культуры, как Юнгер, и влияние его творчества постоянно возрастает. Оксенрайтер и Хатценбихлер, возможно, были правы, когда писали в своем некрологе: «Юнгер – это автор для людей, которые действительно живут Здесь и Сейчас», причем нужно было бы дополнить: которые, однако, одновременно не хотят покоряться лишенному мифов «тотальному господству современности» (Бото Штраус).

Перевод с немецкого, 2020 г. На русском языке публикуется впервые!

Источник: <https://sezession.de/2198/der-feldgraue-psychagoge-juenger-rezeption-in-der-subkultur>

Библиотека Велесова Слобода, 2020 г.